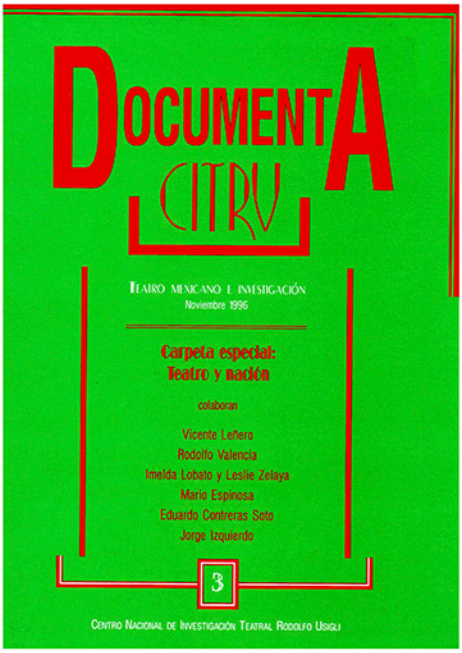


Cómo citar este documento: *Documenta CITRU : revista semestral de investigación teatral.* 3 (nov. 1996). México: CONACULTA, INBA, CITRU.
Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Nacionalismo y teatro – México. Nación.

DOCUMENTA CITRU

TEATRO MEXICANO E INVESTIGACIÓN

Noviembre 1996

Carpeta especial: Teatro y nación

colaboran

Vicente Leñero

Rodolfo Valencia

Imelda Lobato y Leslie Zelaya

Mario Espinosa

Eduardo Contreras Soto

Jorge Izquierdo

3

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Documenta-citru
Revista semestral de investigación teatral

Director
Luis Mario Moncada

Coordinación editorial
Estela Leñero

Coordinación carpeta y agenda
Omar Valdés

Consejo editorial
Karina Aguirre, José Ramón Enríquez, Ignacio Escárcega,
Rocío Galicia, Jovita Millán, Rodolfo Obregón,
Armando Partida, Soledad Ruiz, Martha Toriz y
Germán Viveros

Corrección
Karina Aguirre y Gabriel S. Rovirosa

Recopilación de material gráfico
Arturo Díaz y Francisca Miranda

Captura
Patricia Cabrera y Rosa María Tapia

Apoyos
Patricia S. de la Vega y Martín Rivas

Diseño
José Juan Hernández M.

ISSN en trámite
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli
Río Churubusco s/n, esq. Calz. de Tlalpan
04220, México, D. F.
Tels. 420-44-00 exts. 1018 y 1074, Fax. 420-44-72

Documenta CITRU, núm. 3 se imprimió en Litográfica Eros

SUMARIO

Carpeta especial: Teatro y nación

Agenda del CITRU

Del archivero

EDITORIAL

Con toda intención hemos querido proponer el tema de la carpeta especial de este número como una conjunción de conceptos y no como una tendencia adjetiva del arte teatral en nuestro país.

Al pensar precipitadamente podría concluirse que el binomio nación y teatro conduce ineluctablemente a la formulación de un teatro nacional. Mas no necesariamente. Hemos querido redefinir coordenadas de discusión a través de la revisión de lo que ha sido una convivencia de conceptos y proyectos, caminos paralelos presentes a lo largo de la evolución histórica de nuestro país, puntos de encuentro y desencuentro en los que en más de una ocasión los intereses han sido semejantes, aunque no idénticos. Queremos propiciar una reflexión que suspenda los sobrentendidos.

La concepción que supone la noción de un teatro nacional mexicano es solidaria de una condensación de vectores de reflexión correspondiente a un proyecto de carácter metafísico-ontológico, dicho proceso ontológico ensaya la síntesis de un logos y de un sujeto (lo mexicano), expresado en términos de una identidad: Ser. Aquí el gran peligro incubado como huevo de la serpiente en el corazón de todo nacionalismo: la búsqueda por el espíritu original –puro– de la nación.

Por el contrario, proponemos la lectura de la conjunción nación y teatro como una estructura conceptual que permita una visión crítica de ambas realidades, coincidencias y desencuentros pasados ante el horizonte del ahora. Los términos de discusión se sitúan así en otro orden de racionalidad: el del carácter político de ambos proyectos.

La convivencia de los conceptos nación y teatro no ha sido accidental, ha estado presente en el origen de las formaciones nacionales de numerosos estados modernos, pero también antiguos como la Inglaterra isabelina o la España del Siglo de Oro. Particularmente la modernidad occidental asocia los dos ámbitos cuando "las seculares controversias sobre la licitud y la moralidad del teatro empezaron a convivir con las reflexiones sobre el arte del teatro y con los conceptos de su utilidad como instrumento de control, de reforma y educación. La Revolución misma se apropió esos conceptos, y en 1793 se elaboró en París un ambicioso proyecto de eduación cívica por medio del teatro."

Modernos, y tan antiguos como los atenienses del siglo V a. C., ubicaron en el vértice de convergencia de la actividad teatral y los destinos de la *polis* a una figura colectiva clave: los ciudadanos.

Porque en la realidad paralela que propone el teatro en el escenario ha sido posible imaginar más de una idea sobre el país deseado. Esta imaginación poética en el escenario del teatro de los más diversos modelos y deseos de relación política y social es un ejercicio de los derechos ciudadanos; y es al espectador-ciudadano a quien concierne la última palabra en los destinos y en los cambios de dirección de su país.

Difícilmente podría haber sido de otra manera la elección del tema monográfico, el teatro también, quiérase tener en cuenta o no, ha sido afectado por los acontecimientos que comenzaron a suceder a partir de un amanecer en el año de 1994, cuando las fuerzas que habían dado estabilidad y mantenido un consenso alrededor de un pacto histórico llamado nación, decidieron por fin estallar. Y en el terreno del teatro esta explosión incipiente ha provocado muchas más preguntas que certezas.

Foto: Lourdes Almeida

El teatro, ¿reflejo de nuestra identidad nacional?

CARPETA ESPECIAL

Teatro y Nación

Imelda Lobato/Leslie Zelaya

José Ramón Enríquez

Eduardo Contreras Soto

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Edyta Rzewuska

Carlos M. Ortega

Socorro Merlín

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

Germán List Arzubide

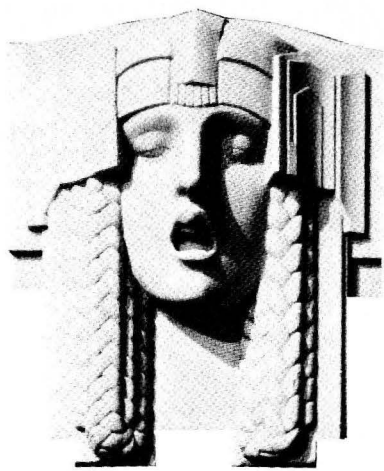
Rodolfo Usigli

Héctor Rivera

Rodolfo Valencia

Mario Espinosa

Vicente Leñero



LA VERDAD SOSPECHOSA

TEATRO DE BELLAS ARTES

1934–1984

Identidad nacional, ¿historia, folclor, realidad social y existencial?

Introducción

melda Lobato/Leslie Zelaya

La conjunción de los conceptos "teatro" y "nación" connota múltiples universos de discurso, algunos coexistentes y otros contradictorios, en función del enfoque desde el cual se proponga acotar su significado: histórico, estético, ideológico, político, incluso psicológico. Para ejemplificar la proposición, resulta pertinente anotar algunas de las reflexiones de profesionales del campo teatral mexicano –en reciente consulta convocada por Fernando de Ita y publicada en el suplemento cultural *El Ángel* (*Reforma*, núm. 120, 14 de abril, 1996)– que ofrecen diversas aproximaciones y definiciones estipulativas sobre el tema: a) Como noción aglutinadora,"teatro nacional" se registra en las historias del teatro como la suma de propuestas –dramatúrgicas y escénicas– en las que se condensa la identidad y el espíritu colectivo de un pueblo y de una época, con resonancias culminantes en la cultura universal; tales serían por ejemplo, en España el teatro de su Siglo de Oro, en Francia el teatro neoclásico, o en Inglaterra el teatro isabelino; b) En un sentido más amplio, historicista, el concepto ampara el inventario de la producción teatral de un país, en todas sus regiones, en una línea diacrónica en la que se reconocen momentos fundacionales y acontecimientos políticos y sociales que acotan periodos y épocas de la historia nacional; en México, por ejemplo, el movimiento insurgente de 1810, la consolidación de la República, el porfiriato, la revolución de 1910, periodos a cuya revisión histórica y rescate se considera que contribuye el teatro nacional; c) En las antípodas de esta conceptualización, se identificaría lo nacional con peculiaridades –folclóricas, costumbristas y psicológicas– que definirían un *ethos* gentilicio, como la "mexicanidad" que el teatro refleja y esencializa; d) Cabe también la idea de aquel teatro que constituya una prioridad de la política cultural regulada por los administradores de la cultura institucional, como parte de los proyectos oficiales; e) Y en contraparte, su denuncia como noción ideológica que, en nombre de la "nación" encubre y justifica la apropiación y el control político del país; f) Desde otra perspectiva, la liga del teatro con la nación adquiriría una dimensión propositiva y crítica, al concebir el teatro nacional como espacio de reflexión y análisis que nos acerca, aquí y ahora, con nuestra circunstancia, con la imagen diaria de nuestras contradicciones, con un ideal del país y de la nación que buscamos, en el que sean posibles nuevas formas de producción, difusión y experimentación teatral.

La pregunta sobre el teatro nacional, entonces –sobre sus características, sus formas, sus temas– se exhibe como una pregunta abierta, cuya respuesta requiere explicitar los "quiénes" "desde dónde" "para quién" y "por qué" se formula. En todo caso, todo consenso posible presupone revisar las formulaciones históricas, teóricas y metodológicas desde las que, en el campo de la investigación teatral, se

ha estudiado la práctica escénica de nuestro país. No sería aventurado adelantar que el teatro nacional no es una noción unívoca, sino que se constituye con el reconocimiento y la comprensión de las *funciones* sociales, estéticas, ideológicas y artísticas múltiples, en las que se condensa la práctica teatral mexicana a lo largo de su historia.

En el horizonte de esta propuesta, los trabajos que se presentan en la carpeta especial de *Documenta* revisitan el tema que, en su extensa generosidad, es punto de convergencia tanto de reflexiones teóricas, como de análisis históricos, así como de estudios de caso de corrientes, grupos, autores e, incluso, episodios de la política cultural institucional Así, desde la radicalidad, que sólo habita en un espíritu crítico, José Ramón Enríquez subraya la historicidad del concepto y denuncia su uso ideológico como mecanismo de control y de encubrimiento de los múltiples rostros de la iniquidad del sistema político mexicano. En un orden afín de ideas, con una sorprendente actualidad, Germán List Arzubide, fundador del movimiento estridentista, expone en el texto *¿Teatro mexicano? Internacional*, desde 1933, la incapacidad del teatro para reflejar el verdadero drama de la realidad política y social de la nación mexicana, en la que las clases dominantes representan naturalmente en escenarios de sainete y de comedia, destinando las tragedias a las clases populares. La reflexión teórica de Vicente Leñero, por otra parte, incide, propositivamente, en el campo de las nuevas formas de colaboración entre los creadores de la puesta en escena en México, dentro de las cuales el dramaturgo debe asumir el reto de transitar de la literatura dramática a la literatura teatral.

Dentro de los estudios de caso de experiencias ligadas a proyectos institucionales, Rodolfo Valencia rememora el programa de brigadas Conasupo de los años setenta, donde se concibió el teatro como un vehículo de convocatoria y de información a campesinos de múltiples comunidades rurales del país. Mientras que el trabajo de Héctor Rivera reúne testimonios de participantes en la que –por los espacios escénicos construidos, por las compañías que sostuvieron largas temporadas con sus propios repertorios y por los nuevos públicos a los que se atrajo por su calidad y precios populares– califica como la más ambiciosa empresa teatral que el Estado mexicano haya realizado en toda su historia: el programa teatral desarrollado durante la gestión de Benito Coquet al frente del IMSS, de 1958 a 1964.

Sobre experiencias teatrales ocurridas en las primeras décadas del siglo XX, Socorro Merlín revalora políticas culturales, personalidades y grupos, que confluyeron en lo que denomina "el nacionalismo de los autores dramáticos de la generación de 1923" Y Alejandro Ortiz ofrece testimonios que recuerdan la práctica teatral del movimiento estridentista, particularmente en el campo del teatro de muñecos.

La nación decimonónica es el referente común de tres trabajos: el de Eduardo Contreras Soto, quien deteniéndose en las carteleras, los autores, los cronistas, la infraestructura y los públicos teatrales, reflexiona sobre los perfiles que definen la vida escénica del primer siglo de México como nación independiente, desde el correlato de dos categorías: el teatro en el país y el país en el teatro. El de Miguel Ángel Vásquez, a propósito del texto dramático *Loa patriótica*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, Justo Sierra y Esteban González, representada el 5 de mayo de 1869, presentado como un caso ejemplar del teatro nacional conmemorativo de fechas del calendario cívico. Finalmente, Edyta Rzewuska describe el proyecto arquitectónico, los modelos europeos y vicisitudes varias que acompañaron la construcción del primer teatro neoclásico a la italiana en México: el Gran Teatro Nacional (1841 1901), financiado por el empresario Francisco Arbeu y diseñado por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga.

Contra el nacionalismo en el cielo, en el teatro y en todo lugar...

José Ramón Enríquez

Antes de caer en la tentación de acusar de extranjerizante –hoy también se suele decir eurocentrista– y aun de reaccionario a quien se oponga a conceptos tales como "nacionalismo teatral" "teatro nacional" "realismo nacionalista" valdría la pena recordar que el concepto de nación no es, ni mucho menos, eterno. Tiene fecha y una fecha específica que corresponde a ese momento en que la burguesía comenzó su viaje exitoso hacia el poder y se vio obligada a definir el mundo a su manera creando, entre otras cosas, imaginarias y caprichosas líneas que llamamos fronteras, además de una forma de Estado que requiere de la complicidad de quienes, sin gozar de sus beneficios, puedan sentirse honrados de pertenecer a una "nación" El gran triunfo ideológico de la burguesía ha consistido en sembrar, dentro de lo más profundo de las conciencias, un concepto que engloba a todas las clases, a todas las etnias y a todas las minorías, cuyos derechos se ven conculcados en la práctica –muchísimas veces también en la letra– y puestos al servicio de la única clase que detenta el poder

La nación y los nacionalismos son, nadie lo niega, conceptos –éstos sí eurocentristas– de la modernidad. Conceptos que se han sabido vender muy bien –no en balde, para la burguesía, la única lealtad es al mercado–. Se ha sabido crear y alimentar una buena dosis de altas y bajas pasiones "nacionales" al grado de hacer que países premodernos se lancen a la búsqueda, muchas veces salvaje, de su imposible ser nacional y se eclipse la defensa de los derechos tanto individuales como de clase. Pero –y ahí está la magia de la manipulación ideológica–, hoy parecería ser de avanzada hablar de la nación y reaccionario poner en duda que ese invento ha permitido al capitalismo burgués arrasar precisamente, con individuos, con etnias, con minorías y con otras clases sociales mientras agita las banderas de las cohesiones nacionales.

Sé que hablar de clases y atacar a la burguesía equivale a ponerme el sambenito de trasnochado y de nostálgico por los vencidos en la Guerra Fría. En esa guerra yo no tenía intereses y además, me siento más cómodo como ciudadano de la noche pasada –o de la trasnoche– que de cualquier

Foto: Ireri de la Peña

El jefe máximo, 1991. Dos visiones, dos historias: Plutarco Elías Calles y el padre Pro.

nación, pues me arriesgo a ser lapidado con fragmentos del muro de Berlín, que ni construí, ni defendí, ni conocí jamás.

Personalmente, conozco los peligros de la modernidad nacionalista en un país premoderno, porque quienes tendríamos derecho a optar por otra nacionalidad y hemos escogido la mexicana, permanecemos como ciudadanos de segunda, viendo la facilidad de los más patriotas para hacerse gringos a la primera oportunidad que se les presenta. Y si nos atrevemos a poner en duda el concepto de nación, nos arriesgamos a la indignación de quienes profanan la columna de la Independencia a la primera convocatoria futbolística de Televisa. Y muchísimo peor si uno ha cometido la perversión de irle a Óscar de la Hoya en vez de a Julio César Chávez, porque..., aunque fueran primos hermanos..., uno nació aquí y el otro nació allá, lo cual desnacionaliza, renacionaliza y trasnacionaliza aun a la raza de bronce.

Por todo esto, y como primera reflexión, debo confesar que el adjetivo nacional, las banderas nacionalistas y el concepto de nación, me dan miedo...

En el terreno del arte, daría la impresión de que esta cuestión del nacionalismo no reviste un ropaje tan serio. El nacionalismo en el arte tiene buena prensa y sus seguidores se han encargado de envolverlo en albos ropajes de respuesta justiciera a los embates del imperialismo. Sin embargo, la carga ideológica es la misma: el concepto de nacionalismo estético viene a borrar las auténticas reivindicaciones y a diluirlas en un mar de identidades confusas, tan imaginarias como las líneas que marcan fronteras entre Estados nacionales. Y en el terreno del arte, muy especialmente, los mecanismos inquisitoriales han funcionado a la perfección. La caza de voces individuales, de reivindicaciones minoritarias y aun de expresiones étnicas ha sido tan prolífica, sobre todo en este siglo, que la sola mención de escuelas estéticas "nacionales" me da terror· me lleva, impulsivamente, a buscar dónde guarecerme de la granizada que ya siento encima.

En el teatro mexicano ha habido, indudablemente, persecuciones ideológicas en busca de desnacionalizados –en algún artículo me referí ampliamente al seguidor tlaxcalteca de Maeterlinck, Miguel N. Lira– y, mientras que en las artes plásticas o en la poesía, gritos como "¡No hay más ruta que la nuestra!" de Siqueiros, perviven sólo como anécdotas lamentables, en el teatro la exigencia usigliana de formalizar un teatro "nacional" sigue siendo crisol de dramaturgos y martillo de brujas.

Pero también en el terreno del arte se ve con mayor claridad la trampa del nacionalismo impuesto por el Estado burgués, por encima de todas las buenas intenciones. El solo concepto de culturas "nacionales" permite controlar las mayores o menores cuotas de alta cultura y de folclor según el grado de desarrollo y de poder económico de las "naciones" de que se trate. "A ti te dejo el folclor naco, *brownie, nigger* indio, y yo me quedo con la alta cultura, que Dios Nuestro Señor nos concedió a los blancos, por aquello del destino manifiesto..."

¿Por qué aceptar esto quienes luchamos, desde el arte, contra el nuevo imperio del capital burgués? Máxime cuando al capital no le importa el mestizaje, ¿por qué debería de importarle al teatro? También el teatro se mueve por intereses individuales que conectan con otros y que deben formar una comunidad que puede o no resultar estable. Igualito que las trasnacionales.

Pero la democracia burguesa, cuya más perfecta expresión se da en Estados Unidos, ha desarrollado la política de cuotas, étnicas, culturales o de minorías, que viene a perfeccionar el poco sutil sistema de *apartheid* de los *boers* sudafricanos. La gran trampa es su maquillaje democrático.

Si acaso, cuando los nacionalismos inermes luchan contra las naciones que pretenden borrarlos pueden resultarme simpáticos, pero se me vuelven antipáticos en cuanto se consolidan para imponerse

sobre otros más pequeños, o bien se vuelven terrorismo irracional como el del IRA o la ETA, o pactan con sus propios intereses de clase, como las burguesías catalana y vasca en capital e indiscutible alianza con la burguesía neofranquista. Mucho menos simpático me resulta cuando pueblos indígenas de Chiapas –que no naciones–, levantados en armas, han venido a demostrar las trampas del indigenismo nacionalista y los intereses de clase en su discurso.

Pero resulta que asistimos precisamente al fracaso de ese invento renacentista de la "nación" tan perfeccionado por la Ilustración, y que ello se demuestra en el corazón de Europa –con capital brutal en Sarajevo– y en la Rusia postsoviética –con región especial en Chechenia–. No son, sin embargo, las únicas, ni necesariamente las peores demostraciones del fracaso "nacional" hay muchas otras en África, Asia y en toda América, la subdesarrollada y la ultra desarrollada.

Ocurre que precisamente el siglo XXI será el siglo del mestizaje y ¡ésa es la única esperanza! África está regresando a la Europa que la expulsó, precisamente por el sur y especialmente por España que, aunque ya renunció a ser imperial, todavía sueña con ser europea, es decir capaz de mostrar su certificado de pureza de sangre. EUA está siendo reconquistado por los mexicanos y una nueva guerra de intervención, sólo que a la inversa, se desarrolla en las amuralladas fronteras de la "nación" más perfecta del orbe. México, a su vez, está recibiendo una lección moral de parte de los indígenas que exigirá todo un replanteamiento de los "ideales nacionales"

Lupe Rivas Cacho, 1921 El folclor: México como producto de exportación (Archivo General de la Nación).

Todas estas comprobaciones, todas estas ideas, todas estas suspicacias, incluso todos los miedos atávicos, aplicados al arte, me llevan a declararme en contra de cualquier cosa que signifique constituir un teatro nacional, así sea por consenso, por votación universal, por imposición de un comisario o por inspiración de un prócer Sé que retiembla en nuestros centros más entrañables el sonoro rugir de la palabra nación y precisamente por eso, el instinto me lleva a buscar bajo qué cama esconder mi pobre individualidad cuando alguien llama a ceñir las sienes de la patria con lo que sea, oliva, papel maché o guirnaldas de plástico...

Sobre todo, porque nuestras referencias históricas del concepto de "nación" son temibles y se confunden con el concepto del Imperio católico español y del Imperio azteca. Un pie del arco triunfal, para sólo alejarnos quinientos años, lo podemos encontrar en la unidad de un imperio, con una religión, una moral y la supremacía de una raza, para consolidar lo cual se procedió a vencer y avasallar a los moros, a expulsar y robar a los judíos, a torturar y quemar a los herejes, a convertir y saquear a los infieles descubiertos en las Indias, en las cuales se encontró a un Moctezuma reinando despóticamente sobre tlaxcaltecas, purépechas y chichimecas, entre otros.

Pero el otro pie del arco triunfal nacionalista lo podemos encontrar más cerquita, en el PRI inventado por Calles como Partido Nacional Revolu-

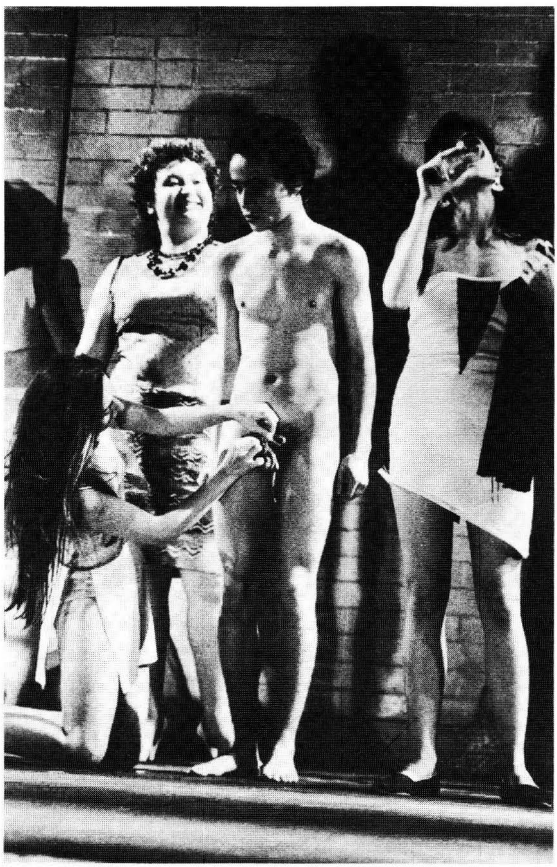


Foto: Ireri de la Peña

De la calle, 1987 Nuestra realidad desnuda.

cionario, cuyo nacionalismo continúa siendo garante de la unidad en torno a un caudillo temporal, a un programa entendido como capital ideológico variable y a un control eficaz de toda minoría por vencimiento, avasallamiento, expulsión, robo, tortura, quemazón, conversión (neologismo: cooptación) y saqueo...

Para mayores abundamiento y desazón, baste recordar que, mientras el PNR-PRI nos unificaba, los mexicanos de izquierda traicionaban al internacionalismo en aras del socialismo en un solo país y los mexicanos de derecha babeaban frente a la España cuna del nacional-catolicismo: con este trío de bloques marmóreos, compréndase que quien esto escribe se cubra los bajos, porque del estalinismo y del fascismo nos quedaron en México el PRI, el PAN y el nacionalismo.

Valga recordar a quienes se sienten situados a la izquierda de la historia mientras esgrimen las razones nacionalistas de que uno de los grandes avances del socialismo fue su internacionalismo proletario, al cual borrara para siempre el muy nacionalista Stalin, y ¿qué es el internacionalismo proletario sino la simple comprobación de que las relaciones de sometimento no tienen que darse entre nación y nación sino entre clases? Y del internacionalismo proletario del siglo pasado a los escritos del "sub" Marcos esta lucha se amplía a las minorías de toda índole.

Por no dejar ahí va una bellísima definición que, con toda certeza, gustará a los nacionalistas del PRI, del PAN y del ala estalinista del PRD: "Nación: comunidad estable, formada históricamente sobre la base de la comunidad de idioma, de territorio, vida económica y psicológica manifestada en las particularidades de la cultura nacional" ¿De quién es..? De José Stalin. ¡Salud!

Me permito insistir en que, al ritmo de tales definiciones, en la historia de nuestro teatro se han dado limpiezas estéticas –si bien nunca limpiezas étnicas, que yo sepa– en busca de la unicidad de un teatro nacional... Por eso me protejo los anteojos cuando oigo hablar de unificar lenguajes, de construir un teatro nacional, una escuela mexicana, definir una realidad o elaborar un sueño. Contra ello, creo que la mejor manera de servir al teatro que hagamos o podamos hacer todos los mexicanos es garantizar la expresión amplia de las estéticas diversas, de las diversas regiones, de las diversas angustias generacionales, de los diversos deseos y de todos los lenguajes. Es decir garantizar el florecimiento tan amplio, tan libre y tan contradictorio como es todo lo vivo..., como ha sido siempre desde que el teatro es teatro...

El país que nuestra escena decimononica esperaba

Eduardo Contreras Soto

A José Ortiz Monasterio

Foto: Ireri de la Peña

El huevo de Colón, 1992. Un Nuevo Mundo y múltiples culturas.

Asi ya no tenemos lugar fijo en el teatro, y se nos condena á vagar por todas partes,
a ver si hallamos donde sentarnos, aunque sea al lado de el lépero mas soez y asqueroso
ó á que desde por la tarde hagamos centinela, hechos unos estafermos, para obtener puesto [*sic*].

José María Heredia, *El Iris*, 3 de mayo de 1826.

Acostumbrado el público a la representación de piezas extranjeras,
era necesario afrontar con las primeras impresiones que necesariamente debían causar asuntos del país puestos en escena.

Hilarión Frías y Soto,
La Orquesta, 13 de noviembre de 1862.

Nuestra sociedad, nuestro pueblo, no tiene amor a sus tradiciones. De esto quizá tengan la culpa los escritores que buscan siempre por argumento de sus leyendas personajes de la Edad Media que aman y luchan en los fantásticos castillos de los bordes del Rhin, o damas y caballeros de los tiempos de Orgaz y Villamediana; los novelistas que se desdeñan de nombrar siquiera en sus obras las comidas, los trajes y las costumbres de nuestra sociedad; que sueñan dar un corte aristocrático a sus novelas, fingiendo en México escenas parisienses y dibujando clases sociales que han visto al través de las páginas de Arssenne Houssaye, de Emilio Zolá, de Henry Bouger o de

Ponson du Terrail; y nuestros poetas que hablan siempre de ruiseñores y de alondras y de gacelas y de jacintos, sin atreverse nunca a dar lugar en sus endechas ni al cuitlacoche, ni al zenzontle, ni al cacomite, ni al yoloxóchitl [*sic*].

VICENTE RIVA PALACIO,
"Los ceros" *La República*, 16 de febrero de 1882.

1

TOMAMOS LA CARTELERA teatral de un día cualquiera de nuestro tiempo; recorremos las más de sesenta opciones que la ciudad de México ofrece cada fin de semana a sus espectadores; constatamos la variedad de autores, estilos y temas ofrecidos en la cartelera, dentro de las cuales nunca faltan producciones en las que se traiga a cuestión a nuestro país, ya sea en su cultura, su historia, su política o cuando menos en sus autores, ... y no creo que pensemos ni por asomo en que muy distinta era la situación de nuestro teatro hace un siglo, casi dos; desde luego, el país que aquella escena traía a cuestión también era otro, cuando aquella escena llegaba a traerlo.

Aunque a veces parece que repetimos las mismas afirmaciones en cada generación de escritores que opina sobre la vida teatral en México, también parece que nunca se hace caso a las prevenciones para juzgar esa vida en el siglo XIX, pues lo común es mirarla con cierto dejo de menosprecio, de burla sesgada; como quien censura de modo indirecto, ya con la revisión presurosa para llegar a otros periodos más respetados de nuestra historia teatral, ya con el total olvido de lo que no merece recordarse. En cierta forma, nuestra visión despreciativa de la escena nacional a principios del siglo XIX es una faceta peculiar de la misma visión de conjunto sobre el mismo periodo en todos los aspectos de nuestro país. Esto significa no querer acordarse demasiado de cuando éramos una nación en proceso constructivo, con todos los problemas y limitaciones propios de las ex colonias que éramos, con tantos intentos reiterados de empezar desde cero uno y otro proyecto nacional, mientras la sociedad continuaba su vida, se transformaba y adquiría nuevas formas entre el caos y la intervención de los poderosos: los ingleses que nos amarraron a su red imperial desde muy pronto; los estadunidenses que como potencia se ensayaron ensañándose con nuestro territorio; los franceses, que siempre nos vieron cara de Argelia para botín continental. Y todo este indefinido medio siglo de nuestras irresponsabilidades ciudadanas iniciales, capitaneado por la presencia de los caudillos de la primera hora, lo mismo

Foto: Ireri de la Peña

La noche de Hernán Cortés, 1992.
Imposición, resistencia y mestizaje.

un emperador autoexaltadísimo como Iturbide que un militar inepto pero hábil político –en el estilo nacional–, Antonio López de Santa-Anna, tan odiado hasta la fecha por todos nosotros, quizá porque en sus características encierra mucho de lo que todos los mexicanos reconocemos de esencia, de arquetípicamente nacional. el lado más bajo de nuestro multifacético espejo.

¿Cómo reclamarle a nuestros antepasados que se evadieran de la realidad cada vez que se dirigían a los coliseos a entretenerse con las comedias, los bailes de máscaras, los actos circenses? ¿Qué país podía presentarse en aquella escena, qué país estaba presentable? Aquí se debería comenzar a distinguir entre los dos elementos de la relación mutua teatro-nación, pues lo común acerca de esta relación es detenerse más en uno de estos dos polos, la situación del arte teatral dentro de la nación: entonces se pone atención sobre todo en la función social del teatro, en su importancia dentro de la sociedad y en el modo como se ve afectado por los sucesos externos a él, tanto los nacionales como los internacionales.

El teatro es, desde tal punto de vista, una pieza dentro del gran ajedrez de la sociedad mexicana; eso sí, por lo menos en el siglo XIX era una pieza más lucida y estratégica que en la actualidad: entonces señoreaba como principal y en ocasiones único entretenimiento disponible para casi toda la población urbana, minoritaria pero ya dominante, de un país eminentemente rural. Los que vivimos al pie del siglo XXI, perdidos en el océano de la evasión que toma tan diversas formas como el cine, la televisión, la radio y los deportes masivos, apenas podemos reconstruir lo indispensable que era el teatro para nuestros tatarabuelos, así como la pasión con que lo demandaban y lo mantenían activo. Sobre este antiguo público tenemos que obtener la mayoría de nuestras ideas por medio de inferencias, porque él prácticamente nunca toma la palabra; los periodistas de entonces, que ahora se han vuelto nuestros interlocutores históricos, no son siempre ni con fidelidad los voceros de todos los espectadores sus contemporáneos: leemos en sus crónicas de prensa sus opiniones individuales, que además reflejan sus inclinaciones ideológicas, variables de época a época y de periódico a periódico. Lo que vemos son los efectos del público, no sus opiniones. Entonces no había los métodos estadísticos hoy tan de moda, con los que algunos creen que saben cómo piensa nuestro público, qué le gusta y qué quiere.

Lo que podemos deducir de los documentos disponibles es que el público de la ciudad de México en el siglo XIX era tal vez fiel, pero minoritario: no podía sostener en cartelera más de tres espectáculos simultáneos. Era participativo: podía influir sobre el repertorio que se le ofrecía, aunque éste siempre fuera muy restringido. Era conservador, como han sido casi siempre los públicos: aceptaba todos los estrenos de lo que se mantuviera en las formas estilísticas a las que se hallaba acostumbrado, y tales formas en el México anterior a la Reforma eran las neoclásicas. Nuestro público recibió con escepticismo las primeras óperas de Gioacchino Rossini, pero al poco tiempo el operista italiano ya era un dios local, y su entrada marcó la de toda la ópera italiana en el gusto mexicano; en nuestros escenarios se recibió la zarzuela con cierta indiferencia y reserva, para también encumbrarla poco después, y hasta nacionalizarla en la forma de la revista. En fin, podemos formarnos alguna idea de cómo sería ese público que vio entrar y salir a Santa-Anna once veces; pero ese público, ¿qué país tenía en su mente? ¿Qué país contemplaba cuando contemplaba el escenario, cuando se paseaba por sus queridos edificios teatrales?

Aquí entra en juego el otro polo de la relación mutua teatro-nación que he formulado: el lugar de la nación dentro del teatro. Entonces hay que poner atención por lo menos en dos posibles modos de ver al país a través del teatro: uno, en el hecho teatral mismo dramaturgia, actuación, puesta en escena; dos, en el acto público, social, en que consistía la asistencia al teatro, y en el espacio que se creaba con esta asistencia.

2

Hablemos del primero de los dos modos propuestos para ver al país con lentes escénicos. Si nos hubieran invitado al Teatro Principal hacia 1826, o al Teatro Santa-Anna o Nacional allá por 1853 habríamos visto muchos países en las obras presentadas. Francia, España, Italia, reinos europeos en épocas históricas o legendarias, pero casi nunca escenarios mexicanos. El gusto neoclásico entonces se imponía con las obras dramáticas traídas por las compañías españolas que se presentaban en nuestra capital: autores hoy desconocidos, otros no tan olvidados como Tomás Bretón de los Herreros o Juan Eugenio de Hartzenbusch, pero todos en general de la estirpe de Leandro Fernández de Moratín, practicantes de una poética neoclásica con ligeras modificaciones que no alteraban los principios elementales de las tres unidades, tan irrelevantes como inútiles, o de la crítica de las costumbres y de los vicios sociales en abstracto, en sociedades donde los vicios superaban con creces cualquier retórica o cualquier acto imaginativo de aquellos dramaturgos acobardados por la preceptiva, o por las censuras política y eclesiástica –o incapaces de superarla por falta de talento... Entre los dramaturgos talentosos, por encima de muchos españoles figuraban tres mexicanos: Manuel Eduardo de Gorostiza –reputado también como español–, un neoclásico, e Ignacio Rodríguez Galván y Fernando Calderón, dos románticos. Estos tres autores son pioneros en la presentación de ambientes y personajes nacionales en sus obras, pero son excepciones en medio de comedias y comedias ubicadas en la ilusión neoclásica de familias y ciudades inexistentes, tal vez pretenciosamente universales. No eran del todo inconscientes de tal impersonalidad literaria los críticos de entonces, como lo revela esta observación de José María Heredia en *El Iris*:

> El martes se representó la comedia *el celoso y la tonta*, bautizada ahora por el sr Prieto con el titulo del *tutor zeloso y la lugareña astuta*, y mudada su escena de Madrid á Méjico, aunque sin otro colorido local, pues el lenguaje, las alusiones, todo es tan estrangero como antes.

El trabajo que se esperaba de dramaturgos y actores nacionales debía ceñirse a modelos autorizados, ya fuera por el público o por la crítica. Cuando en 1826 *El Iris* defendía la contratación para el Teatro Principal del actor español Andrés Prieto, un lector escribió al periódico acerca de la importancia de los modelos, comparando a los actores del país con el entonces famoso Prieto:

> Es cierto que la sra. Montenegro, el sr Herrera, el sr. Cortés y uno que otro en todos los ramos, tienen talento, aplicación y mérito; pero es preciso acabar de convencerse que asi en este arte como en todos los demás, no basta por sí solo el talento sin modelos aprocsimados de perfeccion que imitar; y que el sr Prieto se compromete además á dirigir la escena y establecer un conservatorio dramático. ¡Cuanto tuviera México que agradecerle si se verificara este proyecto! [2]

Para seguir pues, los modelos autorizados, los dramaturgos debían escribir comedias de costumbres a la neoclásica o melodramas de capa y espada y honra y fortuna. Cualquier intento de originalidad en los temas, los ambientes o los géneros significaba para un dramaturgo arriesgarse al rechazo total del público; incluso cabría preguntarse si pasaba por la mente de un dramaturgo mexicano de aquel tiempo la idea de que valiera la pena escribir más allá de los preceptos entonces autorizados y permitidos. El no contar con datos de tales riesgos en la primera mitad del siglo no debería desalentarnos de pensar esta posibilidad, puesto que sí existen ejemplos un poco posteriores de riesgos escénicos, como *Mercedes* de José Antonio Cisneros, un drama sin apartes ni monólogos en el todavía romántico 1860, o bien los dramas escritos en 1861 y 1862 por Vicente Riva Palacio y Juan Antonio Mateos, con tantas libertades de expresión política

y religiosa, y tal interés nacionalista. Para estos tres autores, no todo parecía ser complejos de inferioridad ni autolimitaciones acerca de lo que podían hacer con su trabajo escénico.

No debería olvidarse que los modelos por seguir para aquellos dramaturgos mexicanos se hallaban en Europa, en ninguna otra parte. Lejos estaban aún los días en que se impondría de modo apabullante toda la influencia de Estados Unidos; para 1853 los distantes vecinos no representaban un punto de atracción cultural muy significativo. Véase cómo opinaba un cronista sobre un asunto que entonces era de interés para sus lectores, la constitución de una nueva compañía de ópera, y las propuestas de los empresarios para contratar a sus principales figuras en el vecino país:

> Nosotros creemos que ya que de especularse se trata, debe especularse en toda forma y esperar los mejores resultados posibles poniendo todos los medios posibles. En vez de irse a los Estados Unidos por una compañía de ópera, creemos que deberían irse a Italia, y en vez de comenzar las funciones en una estación tan molesta, retardarlas unos cuantos meses..., y hasta creemos que los artistas que en Europa puedan contratarse serán, si no menos costosos, mejores, ... [3]

A mí me impresiona que el cronista publicara estas líneas doce días antes de firmarse el tratado de La Mesilla, y a escasos seis años de haberse suscitado la invasión realizada por ese país donde no podían conseguirse cantantes de ópera dignos de nuestro gusto. Estados Unidos podía invadir dominar conquistar· nos había humillado y había vuelto manifiesta la verdadera vergüenza que era nuestro país, tenía la potencia militar tenía nuestra suerte en sus manos, pero no constituía el objetivo máximo de nuestras aspiraciones de "gran arte" ¿Y acaso se reflejaba algún ánimo de desconsuelo, de abatimiento, de autocrítica por tal situación en nuestros teatros? ¿Se asomaba este país que éramos entonces al escenario? Dejemos que opine el cronista de *El Siglo XIX*, quien hacia abril de 1854 daba seguimiento a la rivalidad de dos compañías de ópera, una en el Teatro Santa-Anna y la otra en el Teatro de Oriente:

> Ante la cuestión filarmónica que se ha dado en llamar "la cuestión de Oriente" sin decir quiénes son los rusos y quiénes los turcos[4] pierden su importancia todas las demás, desde la guerra en Europa hasta el Tratado de la Mesilla, desde la revolución[5] hasta el alumbrado de gas. ¡La ópera! ¡La ópera! He aquí el negocio importante... [6]

Tal parece que el teatro se hallaba en otro mundo: la suma de la censura política, la censura eclesiástica y la autocensura neoclásica mantenían todo acontecimiento nacional o contemporáneo fuera de los escenarios; si el teatro vale como espejo, debía ser muy doloroso para nuestros antepasados de 1854 reflejarse en él tales como eran en la cruda realidad: al otro lado del espejo no había nación qué poner

El triunfo de los liberales en 1855 permitió a éstos poner en práctica su proyecto de nación, con todos los contenidos ideológicos que hoy solemos asociar al concepto general de la Reforma. Aunque tal proyecto se vería interrumpido varias veces, lo mismo por la Guerra de Tres Años que por la intervención francesa y el Imperio, a la larga se fue imponiendo entre la clase intelectual del país, y extendió sus efectos a todos los campos de actividad intelectual, entre ellos el teatro. Ya en las postrimerías de la dictadura santanista hubo opiniones de mayor conciencia frente a los hechos culturales, confrontándolos con algo del país verdadero en donde acontecían; como ejemplo está aquel cronista que en 1855 apreció cómo las limitaciones de oficio y talento en los dramaturgos eran algo más que una suma de problemas individuales:

> ... si nuestra literatura nacional ha progresado visiblemente en estos últimos años, abandonada a sus propias fuerzas, ¿por qué desesperar de tener buenos autores dramáticos? En México, sea dicho para

> honor de los que han cultivado las letras, los escritores se han formado solos, sin maestros, sin academias, sin bibliotecas, sin consejos, sin que los viejos guien como en España los pasos de los jóvenes. Si éstos sobresalen y al fin llegaran a eclipsar a los que nacieron antes que ellos han hecho más de lo que se hace en otras partes. Nosotros al contemplar el movimiento literario desde que vivían Calderón y Rodríguez Galván, alimentamos la más halagüeña esperanza acerca del porvenir de la literatura nacional.

No obstante el optimismo final de esta crónica, varios años después Vicente Riva Palacio se expresaría en términos nada halagüeños del panorama que seguía siendo hostil para el dramaturgo mexicano, y daría su explicación para tal hostilidad al responsabilizar a las compañías dramáticas, que por ser generalmente de origen español, se limitaban a ofrecer un repertorio ya sabido y reproducido en su país.

> Y como los actores españoles que a México llegan precedidos de gran fama, la mayor parte de las veces no nacida en Madrid ni en España, sino en las costas del Golfo y en las redacciones de nuestros periódicos, ni tienen un alto concepto de las producciones dramáticas de los nietos de Moctezuma, ni tomarse quieren el trabajo de estudiar piezas nuevas, contentándose para salir del paso con lo que ya de antemano traen sabido, resulta que el pobre autor que pretende que se ponga en escena alguna comedia suya, necesita más empeños, más influjo y trabajo más grande que si solicitara la Cartera de Hacienda o la Administración de la Aduana marítima de Veracruz.[8]

En este proyecto liberal de nación que había empezado a ejercerse, una nueva generación de escritores se inclinaría por defender la libertad de expresión y por tratar de modo más directo asuntos nacionales: un país distinto comenzaría a asomarse a los escenarios. El propio Riva Palacio y Juan A. Mateos debieron haber sido de los primeros en darse cuenta de que no bastaba el origen mexicano del dramaturgo para "nacionalizar" la escena, y en consecuencia recurrieron en sus ya citados dramas de 1861 1862 a la historia colonial, o a ambientes urbanos más próximos al ámbito real del país. Con Riva Palacio y Mateos no sólo aparecen los mexicanos en escena, éstos ya habían aparecido: aparecieron otras clases sociales mexicanas, cuya existencia no merecía por aquellos años la atención teatral. Son ejemplos de las propuestas nacionalistas de este dúo dramático sus farsas de sátira política, con alusiones directas a personajes activos en la política de ese momento, o su drama *La hija del cantero*, estrenada ya en los inicios de la intervención francesa, en 1862; aunque éste último se trata de un melodrama romántico muy convencional, tiene la gracia de presentar a un artesano del oficio que da título a la obra, así como de representar su casa en escena –aunque no dispongo de datos acerca de cuán fiel fue la representación del estreno... Si bien esta obra parece haber tenido éxito de público, y la inminencia de la invasión foránea de seguro tenía predispuestos ánimos muy patrióticos para apoyar obras de ambiente nacional, el ejemplo de Mateos y Riva Palacio no fructificó en una escuela nacionalista de dramaturgia romántica, y la costumbre mantuvo en nuestros escenarios la preferencia por las ubicaciones lejanas, prestigiosamente europeas, con escasas excepciones de asomos al país real. Pero quien puede dar una opinión autorizada sobre la nación que no se asomaba a la escena es el propio Riva Palacio, el cual veinte años después de su mancuerna dramática con Mateos reflexionaba de modo terminante sobre un sueño que seguía sin realizarse:

> ... Un hombre de "calzoneras" un arriero con su "gabardina" y su "cuera" un ranchero con su sombrero ancho y su "cotón" de venado, ni se han atrevido ni se atreven a presentarlos en el teatro.
> Las escenas como las de *A Madrid me vuelvo*, de Bretón, que pasan en provincia y en poblaciones pequeñas, aquí no tenemos ni esperanzas de verlas, porque ni hay valor en los poetas, ni bastante patriotismo en el público para que el teatro represente la

Foto: Lorena Alcaraz. Cortesía: Jaime Chabaud

La insurgenteada, 1989. ¿Una nueva nación?

plaza de San Juan Ixtayopa, la casa de un comerciante en Maravatío, o una calle de Moroleón. Los nombres mexicanos, otomís o tarascos, de las cosas y las poblaciones, y que forman parte de nuestro idioma, se oirían como una profanación en un teatro donde se representan dramas de Echegaray; y los trajes de los indios y de los rancheros harían reír a una sociedad que no quiere ver en el palco escénico y representando a la clase pobre, sino obreros franceses de blusa y de cachucha, gallegos imaginarios que más bien parecen colonos italianos de los que ha traído el gobierno en estos últimos años, o majas fantásticas, vestidas como sólo se encuentran en los antiguos cuadros de Goya.[9]

Por lo menos, después de la Reforma ya era posible ver de cuando en cuando un asomo del país que se hallaba ahí afuera del escenario, o bien de ese otro país soñado por los liberales, de esa sociedad moderna que se hallaba muy lejos de las garantías consagradas en la Constitución de 1857 La irrupción de los hombres de la Reforma también contribuyó a extender la noción de país que en el teatro se podría tener tanto en el espacio como en el tiempo. Ya no sólo podían aparecer eventualmente ricos y pobres –siempre más los primeros–: también aparecía el país del pasado, primero el colonial, que ya desde los tiempos de Rodríguez Galván había adquirido protagonismo, y poco después el mundo prehispánico, reconstruido por los dra-

maturgos de entonces con la idealización romántica, de asociación arbitraria con asuntos occidentales, de colorido exótico y digno de un mundo de aventuras. El indígena de la actualidad decimonónica, siempre marginado, siempre incomprendido y siempre obligado a adaptarse a los proyectos nacionales para cuya propia realidad no había lugar, tampoco halló sitio en la escena del siglo XIX, como no fuera en los finales del siglo para servir de objeto de escarnio, en el mundo de los estereotipos cómicos. Cuando la escena mexicana salió del siglo XIX, comenzó a contemplar un país más amplio y complejo que el presentado hasta entonces; después del evasivo mundo del santanismo y de los buenos propósitos no siempre alcanzados de la Reforma, una obra como *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa, estrenada en 1905, no parece tan anacrónica ni conservadora para su momento.

A todo lo expuesto en materia de contenidos dramáticos relacionados con el país que se veía en cada época del siglo XIX, habría que añadir el ambiente visual, plástico y físico, en el que se desenvolvía este mundo nacional: la representación. Para un repertorio incipiente en materia de asuntos nacionales, las condiciones en las cuales se le representara contribuirían irremisiblemente a la imagen final que nuestro país tomara en escena. Una escuela neoclásica de actuación, incluso en el periodo ya dominado por la dramaturgia romántica; un manejo del idioma en su forma madrileña, anquilosado en las pretensiones académicas, disociado del habla real de la calle; las puestas en escena paupérrimas, con decorados repetidos, en deterioro perpetuo, inadecuados para los ambientes respectivos de cada obra... Ante tales condiciones escénicas, debió ser admirable la disposición imaginativa de aquellos espectadores que se hacían la ilusión de ver una obra "como en las ciudades de Europa" El teatro podía ofrecer un país ideal, anhelado, frente a una realidad teatral tan vergonzosa y subdesarrollada como todo el país real.

3

En cuanto al segundo modo propuesto para percibir al país en el teatro, esto es el acto público, social, en que consistía la asistencia al teatro, y en el espacio que se creaba con esta asistencia, recordemos lo ya mencionado acerca del gran valor otorgado por los hombres decimonónicos al arte teatral, tanto en su función de entretenimiento como en las atribuciones que se le hacían de educador y moralista del público, atribuciones éstas muy influidas por el pensamiento neoclásico.

En el templo laico que constituía el teatro, reunión de clases sociales aunque no de todas, se fue creando ya desde antes de la Independencia un nuevo espacio de vida pública sustraído al rigor religioso y a la pompa ceremoniosa de la actividad gubernamental. La arquitectura de aquellos "coliseos" apenas modificada por los posteriores inmuebles de estilo italiano, permitía distribuir funciones y jerarquías particulares a todos los asistentes, heredando en ello también ciertos usos coloniales de muy viejo cuño, como en el corral del Siglo de Oro: patios de butacas, palcos, "gallineros" para repartir a las clases sociales; vestíbulos, salones para bailes o fiestas, dulcerías, todos estos espacios para añadir al acto de la representación el de otros entretenimientos cobijados por la reputación de aquella clase de arte teatral que entonces se podía admitir

Pero si por una parte se asistía al teatro con el anhelo de vivir en él un país de imagen distinta a la que existía nada más a unos pasos de sus puertas, por otra parte tal asistencia terminaba por convertirse en una ilusión cada vez más difícil de recrear, porque el verdadero país insistía en cruzar las propias puertas del teatro y meterse a exhibir su verdadero rostro. En 1826 el mismo José María Heredia que defendía fervientemente ideas democráticas en la abstracción del papel, en los hechos se escandalizaba de tener que compartir el patio de butacas de su teatro "al lado de el lépero mas soez

y asqueroso" . Y el recinto tenido por el principal y más distinguido, el llamado Teatro Nacional o de Santa-Anna –según el año–, se hallaba en condiciones nada propias de un edificio con tales pretensiones de alcurnia. En 1852 se lamentaba *El Siglo XIX* de las incomodidades que se padecían en el inmueble:

> Vamos a quejarnos de ciertas molestias que se sufren en el teatro y que en nuestro concepto la autoridad debiera remediar. Pase enhorabuena el sufrir a incansables fumadores que marean con su tabaco, aunque fumar en el teatro está prohibido por reglamentos vigentes que no han sido derogados, pero de que hacen tanto caso los fumadores como las autoridades. Pase también que las casacas de los concurrentes hagan el aseo del local sin que por este servicio disminuya el precio que cobran los directores empresarios. Pase que a veces nos vengamos quedando casi a oscuras y que la luz sea verdaderamente crepuscular. A todo esto hay que añadir las mil molestias que le causan al público las impertinencias de la policía, cuya intervención es verdaderamente temible... [11]

Y en 1854, ante el curso de rumores sobre el presunto estado ruinoso del mismo Teatro, se defendió su arquitecto Lorenzo de la Hidalga en una carta enviada a *El Siglo XIX*, respondiendo de la seguridad del inmueble.[12] La cuestión se hizo de importancia pública, como tenía que ser tratándose de la principal sede del principal entretenimiento público, y una comisión de notables acudió a inspeccionar el inmueble. Para el régimen de opereta que era la dictadura santanista, la cuestión de "su" teatro era de tal importancia que entre los miembros de la comisión "aun dos de los excelentísimos señores ministros de Estado se tomaron la molestia de ir personalmente en obsequio del público a reconocer el local" [13] Por supuesto, también a los empresarios que arrendaban el Teatro les importaba mucho su seguridad, no sólo en aras de la salvaguarda de su público, sino en la de su taquilla, cuyos ingresos se habrían mermado de haber cundido el pánico entre la concurrencia. Al final la comisión aprobó el estado en que se hallaba el inmueble, y los empresarios pudieron publicarlo para su alivio y el de los espectadores.

Sin embargo, al año siguiente volvería a haber críticas sobre el estado de los servicios en el "primer" teatro del país: "en las lunetas se manchan las casacas y en los palcos los trajes de las señoras" y algo peor: "los llamados *inodoros* son ya verdaderamente insufribles, y aun en los palcos, por un lamentable abandono de los que deberían conservar el local en buen estado, se respiran olores detestables que además de molestar pueden ser perjudiciales a la salud" [14]

(Al evocar tan explícitas situaciones de los lugares que se deseaban más refinados en mi país de hace siglo y medio, me viene a la memoria una escena de la película *Coronel Redl* de István Szabó, en la que asistimos a un gran baile de salón austriaco, en una villa de provincias. Lo que en manos de un artesano de la industria de Hollywood habría sido una escena de pastel con merengue, en el malicioso estilo de Szabó se vuelve un ámbito hostil y degradado, en donde las damas usan trajes raídos o con descosturas, la comida se embarra en los elegantes muebles y el festín deviene borrachera de pocas atenciones a los manuales de urbanidad. ¿De qué país nos habla este salón frente a los salones de pastel joligudense?)

Como espacio a escala de la nación, el edificio del teatro debía recibir por igual a todos los integrantes de tal pacto nacional. En tales términos pensaba muy probablemente un liberal como Ignacio Manuel Altamirano cuando contemplaba el lugar del teatro en su visión del país, ya en el ascenso victorioso de 1869:

> El pueblo ha seguido estas máximas [las cristianas, de guardar el domingo]. Se levanta el domingo, se viste de limpio, oye misa, y después pasea y se divierte. Hasta aquí todo está bien. Si hay teatro y sus economías le permiten concurrir, va al teatro y se distrae honradamente riendo y llorando cuando la comedia ó el drama lo piden, y aprende allí algunas lecciones

> de moral que conserva en la memoria largo tiempo, lo que debia inspirar á los gobiernos el deseo de proteger este género de espectáculos, tan útiles como inocentes.[15]

¿En qué pueblo pensaba Altamirano? ¿Cuáles personas cabían dentro de su concepto de tal palabra? No era de seguro el mismo concepto en el que pensaba el cronista Javier Santa María, cuando describió el lugar que le correspondía a cada sector de la sociedad, en el país a escala del Teatro Nacional de 1872:

> El lunes 15 de septiembre a las ocho de la noche las puertas del Gran Teatro Nacional se abrían para recibir a la concurrencia. Estaba dispuesta una función gratuita de la que, según díceres, debía disfrutar el pueblo; pero, ¡oh perpetuo desengaño!, como el año pasado, y el antepasado y todos los que se han sucedido después de la Independencia, el pueblo pobre, o el pobre pueblo para mejor decir, fue recibido a culatazos por los genízaros que custodiaban la entrada. Esa guardia debe haber recibido una consigna tan severa como si se hubiera tratado de defender los bastiones de una fortaleza en sitio. Hombres, mujeres y niños eran estropeados con una ferocidad terrible. Gritos, maldiciones, gemidos: he aquí lo que se escuchaba en el pórtico de un teatro donde debía celebrarse nuestra Independencia.
> En el interior, el aspecto era diferente. Los palcos estaban ocupados por familias de los individuos que componían la Junta Patriótica, así como de los amigos íntimos y demás personas escogidas... [16]

Medio siglo después de Santa-Anna, un régimen más distinto del suyo de lo que suele creerse, la dictadura de Porfirio Díaz, se daría por fin el teatro que creía merecer· su nuevo espejo a escala de su país ideal, con todos los lujos y con todos los espacios en los que habían sido educados aquellos espectadores –vestíbulos, salones, recibidores; palcos, lunetas, galerías–, parecía llegar a la hora a la que había llegado la "evolución histórica" que diría Justo Sierra, de la nación proyectada por la Reforma. Qué ironía tan señalada que el modelo a escala del país soñado por aquellos hombres viera postergada su conclusión por causas muy revolucionarias, y que terminara por constituirse en "recinto oficial" de la cultura del nuevo régimen, un viejo Palacio de Bellas Artes para una cultura que se volvía a desear nueva, para otro proyecto de país.

4

En el edificio teatral podían conmemorarse diversos acontecimientos de la vida pública, incluyendo a las fiestas nacionales que cada periodo gubernamental favoreciera; precisamente con las fechas conmemorables de cada época podemos imaginar a qué país pretendía representarse a escala en cada función teatral, desde los anuncios publicitarios hasta la forma de llegar al teatro de cada clase de espectador, pasando por todas aquellas actividades que se ofrecerían en el escenario –siempre más que una sola obra teatral, recuérdese–, y aun fuera de él.

Las fiestas de conmemoración de la Independencia debían ocupar desde luego un lugar primordial en las temporadas teatrales, y en los anuncios de las funciones correspondientes podía conocerse a quiénes se rendía homenaje como representantes de la Patria, como sus Padres y Salvadores, con mayúsculas, epítetos rimbombantes y todo. Todos los que ahora resienten como algo excesivo los homenajes a los "héroes que nos dieron patria" quizá se sorprendan de ver que los "próceres" a quienes se dedicaban las funciones teatrales entre 1830 y 1855 eran... Agustín de Iturbide y Antonio López de Santa-Anna; el primero, por consumar la independencia de una forma grata a ciertos sectores de la sociedad que iba al teatro; el segundo, porque mandaba desde luego, pero porque se hacía abonar a la cuenta de sus prestigios la victoria de Tampico que se consideraba como el hecho que había cerrado toda vuelta al poder de los españoles. En cambio, por lo menos en lo que nos revelan todos los anuncios y programas de representa-

ciones teatrales de ese periodo que se pueden consultar en las exhaustivas recopilaciones de Luis Reyes de la Maza, prácticamente nunca se dedicaron funciones a Hidalgo, Morelos o Guerrero. Cada época de nuestro teatro ha reproducido mucho del país que esperaba y creaba en cada función.

Notas

El Iris, 15 de abril de 1826. Transcrito de la edición facsimilar de la UNAM (véase la bibliografía). Todas las citas de este artículo han sido transcritas de modo textual de la fuente respectiva, respecto sus peculiares ortografías.

[2] *Ibid,* 11 de marzo de 1826.

El Universal, 18 de diciembre de 1853. Cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna,* t. II; p. 142.

[4] Juego de palabras entre el Teatro de Oriente y la guerra que entonces libraban los imperios ruso y turco en el Mar Negro, es decir en el "oriente" de Europa.

La de Ayutla, proclamaba el 1 de marzo de 1854 por Florencio Villarreal e impulsaba por Juan Álvarez e Ignacio Comonfort, la cual lograría, al cabo de año y medio, echar a Santa-Anna del poder para siempre.

El Siglo XIX, 12 de abril de 1854, Cit. en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 166-167

El Siglo XIX, 22 de julio de 1855. Cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México en 1857 y sus antecedentes*; pp. 152-153.

[8] Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General y Los Ceros...*, p. 290, "Juan A. Mateos"

[9] *Ibid.,* p. 268, "Juan de Dios Arias"

[10] José María Heredia, *El Iris*, 3 de mayo de 1826.

[11] *El Siglo XIX*, 12 de octubre de 1852. Cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, t. II; p. 104.

[12] *El Siglo XIX*, 7 de febrero de 1854. Cit. en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 157

[13] Cit. en Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 159-160.

[14] *Ibid.*, p. 28.

[15] Ignacio M. Altamirano, "Crónica de la semana" *El Renacimiento*, 23 de enero de 1869. Transcrito de la edición facsimilar de la UNAM (véase la bibliografía).

[16] Javier Santa María, *El Siglo XIX*, 22 de septiembre de 1872. Cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Juárez*; pp. 217-218.

Bibliografía

–*El Iris: periódico crítico y literario, por Linati, Galli y Heredia.* Introds. por María del Carmen Ruiz Castañeda y Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1988. Facsímil de: 1826.

–*El Renacimiento: periódico literario*, 2a. reimp./ Presentación de Huberto Batis. México: UNAM, 1993. Facsímil de: 1869.

–ORTIZ MONASTERIO, José, *Historia y ficción. los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio.* México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Universidad Iberoamericana, 1993.

–REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867).* México: UNAM (Imprenta Universitaria), 1959.

El teatro en México en la época de Juárez 1868-1872). México: UNAM (Imprenta Universitaria), 1961

—— *El teatro en 1857 y sus antecedentes 1855-1856).* México: UNAM (Imprenta Universitaria), 1956.

—— *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio 1858-1861).* México: UNAM (Imprenta Universitaria), 1958.

–RIVA PALACIO, Vicente, *Cuentos del General. Los Ceros, Galería de Contemporáneos*/ Prólogo de José Ortiz Monasterio. México: Promexa, 1979 (Clásicos de la Literatura Mexicana).

——y Juan A[ntonio] Mateos, *Las liras hermanas; Obras dramáticas de don Vicente Riva Palacio y don Juan A. Mateos.* México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1871

Teatro, nación y calendario cívico, a propósito de una obra de Enrique de Olavarría y Ferrari

Miguel Ángel Vásquez Meléndez

A la memoria de dos entrañables amigos:
Ignacio Vásquez Santiago y Armando Solís Almanza

El siglo XIX mexicano resultó azaroso y conflictivo, prácticamente se inició en 1808, cuando las tropas napoleónicas invadieron la península ibérica, y concluyó en medio de los conflictos subyacentes de la paz porfirista. Entre ambos acontecimientos la nación mexicana se independizó de la monarquía española y enfrentó los embates de otras potencias europeas, e incluso de la pujante Norteamérica. En estos difíciles trances el teatro atravesó por un sendero igualmente turbulento. Mayo de 1869 ofrece un punto de referencia entre los avatares políticos y teatrales de México decimonónico. En ese entonces, México había liquidado al segundo Imperio y se encontraba en marcha la restauración republicana, al mismo tiempo se inscribía una nueva fecha en el calendario cívico y se propiciaba la inserción del teatro en los discursos que promovían los ideales políticos de los restauradores de la vida republicana.

Un poeta español en México

Enrique de Olavarría y Ferrari, célebre autor de la *Reseña histórica del teatro en México*, arribó a la capital del agonizante imperio en 1865, observó el desenlace fatal de la corte de Maximiliano y se afilió a los intelectuales, artistas y letrados republicanos.

Las inquietudes del recién llegado poeta español lo condujeron hacia dos actividades complementarias, la búsqueda documental que sustentara el desarrollo de las letras mexicanas, y la creación dramatúrgica.

Un breve y parcial itinerario permite ubicar la presencia de Olavarría en el teatro mexicano, tanto en las obras que adaptó como en las de su propia autoría. Entre las primeras se registran *El jorobado*, presentada en el Teatro Nacional, en octubre de 1867 y *Los misioneros del amor* en marzo de 1868, ambas resultaron medianamente aceptadas entre los críticos. No obstante, los juicos favorables acompañaron las obras escritas por él mismo, como *¿Público, qué sucede? ¿Silba o aplausos?* presentada en 1868, su *Loa patriótica*, en 1869, *Cadena de diamante*, en 1879, y *Venus negra* en 1880.

En el campo del periodismo y las letras, Olavarría publicó *sus Ensayos poéticos*, en 1871, *Lo del domingo*, en 1869 y 1873, *Historia del teatro español*, en 1872, *La niñez ilustrada*, en 1873-1874, *El arte literario de México*, en 1877 y *Poesías líricas mexicanas*, en 1878.

A primera vista resulta prolífica la obra de Olavarría desde su arribo a la ciudad de México, en 1865, hasta 1880, sin contar todavía con la obra más conocida, la *Reseña histórica del teatro en México*, ni los *Episodios nacionales mexicanos.*

A pesar de su caudal dramático y literario y de su incorporación al periodismo mexicano, a través de una admiración recíproca con Ignacio Manuel

Altamirano, Enrique de Olavarría enfrentó una disyuntiva política que requirió de toda su agudeza intelectual. México había estado sometido a la Corona española durante tres siglos, conseguida la independencia cayó entre los intereses financieros y expansionistas de los ingleses, norteamericanos y franceses. Hacía 1865 el país se encontraba endeudado, disminuido por la pérdida del territorio y confundido en busca de un modelo de organización política y administrativa. Los intentos o ensayos para salir de semejante tragedia y conformar una nación progresista habían fracasado. En medio de semejante caos se encontraba el joven poeta recién desembarcado de España. Precisamente su nacionalidad podría despertar cierta animadversión, los extranjeros habían coparticipado para llevar a México a la situación que padecía. Pero, para fortuna de él mismo, logró sortear tan complejo trance, gracias a lo extenso y variado de su obra.

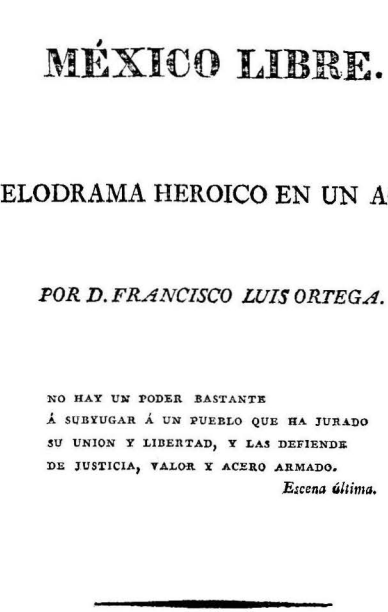
Por la restauración de las letras y de la patria

Olavarría y Ferrari logró urdir un discurso intelectual que le permitió participar en la liquidación del segundo Imperio y sobre todo en el impulso para restituir los valores republicanos. Para ello se valió de sus propias armas, las letras.

El fusilamiento de Maximiliano marcó el fin del imperio y el inicio de una prometedora etapa en la vida de la nación mexicana. La cúpula gobernante alentó los actos patrióticos bajo la perspectiva de la renovación, fundada en el alejamiento de los modelos extranjeros y el progreso de los valores nacionales en todas sus manifestaciones. Olavarría percibió entonces un clima propicio para exaltar las letras, de ahí que sentenciara:

> A tal extremo fui yo a encontrar la literatura mexicana [refiriéndose al año 1865] pero una sola chispa que brilló con el primer triunfo de las Incansables fuerzas liberales, fue sobrado para renovar la inspiración, y los Prieto y Ramírez reanudaron sus tareas, abriendo campo a la moderna Escuela y apareció un nuevo y distinguido escritor, Don Ignacio Manuel Altamirano, iniciándose el gran movimiento literario que en toda su fuerza y vigor deje al abandonar, llamado por el amor a la familia, aquella joven y floreciente República, de la cual soy al presente, más que nunca, entusiasta admirador y sincero y fraternal amigo.

Es notoria la confianza en los escritores mexicanos y en sus obras, a la restauración republicana correspondía también la restauración de las letras, que la presencia de los franceses había entorpecido.



MÉXICO LIBRE.

MELODRAMA HEROICO EN UN ACTO.

POR D. FRANCISCO LUIS ORTEGA.

NO HAY UN PODER BASTANTE
Á SUBYUGAR Á UN PUEBLO QUE HA JURADO
SU UNION Y LIBERTAD, Y LAS DEFIENDE
DE JUSTICIA, VALOR Y ACERO ARMADO.
Escena última.

MEXICO: 1821.

En la imprenta de D. Celestino de la Torre.

México libre. Obra representada el 29 de septiembre de 1821, dos días después de la jura de la Independencia, en el Coliseo Nuevo de la ciudad de México. ¿México libre?

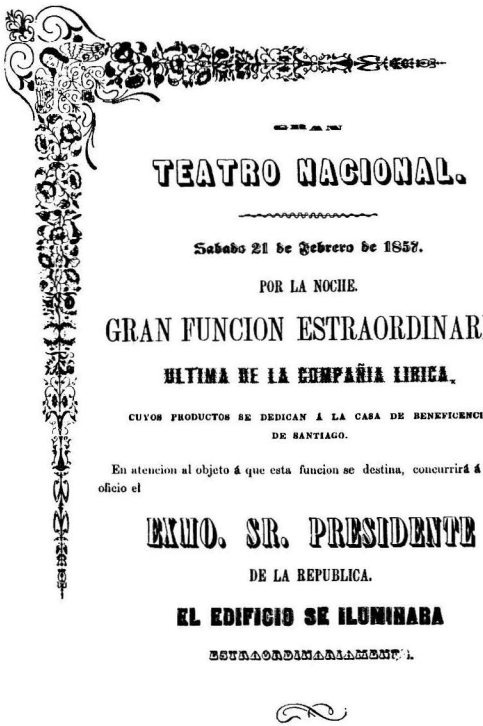
Desde esta perspectiva, el desarrollo literario estaba relacionado con los acontecimientos políticos y las formas de gobierno. Pero, si el Imperio francés impidió, momentáneamente, el florecimiento de las letras, la Corona española provocó resultados semejantes, considerando que durante la época colonial sólo destacó la obra de sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Olavarría reconoce los efectos nocivos de franceses y españoles en las letras y en la conformación de una "cultura nacional" [2]

En el desarrollo del teatro mexicano Olavarría juzga acremente el gusto por lo francés en contraposición con lo español. La recopilación de sus crónicas, bajo el título de *Lo del domingo*, recuerdos de la eminente trágica la señora doña Carolina Civili durante su permanencia en México, permite a Olavarría distinguir entre el teatro de "buen gusto" ajeno a intereses comerciales, en manos de actores talentosos, en contra de otro tipo de espectáculo teatral importado de Francia. La diferencia entre ambos reflejaba los intereses de los empresarios, ya que refiriéndose a éstos advertía:

> Algunos de ellos han enviado pedir a los autores cancaneros de París la obras cuyo argumento exija a las cantactrices levanten las faldas hasta lo inverosimil, y minar de este modo el edificio del buen gusto, aplastando entre sus escombros el gran teatro de Lope de Vega y Alarcón.[3]

La restauración del teatro reclamaba la atención permanente ante la filtración del "mal gusto" llegado de Francia y vigente a pesar de la nueva orientación republicana.

Los esfuerzos ensayísticos de Olavarría discurrieron entre la admiración por las letras mexicanas y la certeza en su florecimiento progresivo. El fin del imperio ofrecía la recuperación y el resurgimiento de las letras.


GRAN

TEATRO NACIONAL.

Sabado 21 de Febrero de 1857.

POR LA NOCHE.

GRAN FUNCION ESTRAORDINARIA.

ULTIMA DE LA COMPAÑIA LIRICA,

CUYOS PRODUCTOS SE DEDICAN Á LA CASA DE BENEFICENCIA DE SANTIAGO.

En atencion al objeto á que esta funcion se destina, concurrirá á ella de oficio el

EXMO. SR. PRESIDENTE

DE LA REPUBLICA.

EL EDIFICIO SE ILUMINARA

ESTRAORDINARIAMENTE.

El calendario cívico y sus símbolos

Ajenos a las generalidades ambiguas, los gobernantes mexicanos requerían de hechos, nombres y objetos susceptibles de transformarse en materia de calendario cívico. Con esas intenciones la batalla de Puebla, el general Ignacio Zaragoza y el 5 de mayo, se convirtieron en acontecimiento memorable, héroe patrio y fecha cívica, respectivamente. La memoria colectiva se refrescó al remembrar la gesta heroica del general Zaragoza y su ejército, reforzado por los indios zacapoastlas, que rechazó la agresión francesa y le propinó una apabullante derrota en 1862.

El 5 de mayo de 1869 era propicio para rendir un homenaje a Ignacio Zaragoza y contribuir con ello al reforzamiento de los ideales republicanos antiintervencionistas. Brillante oportunidad se presentaba a Olavarría para escribir una arenga patriótica y

llevarla al escenario, a fin de contribuir con la restauración de la república y de las letras. En efecto, para fortuna de Enrique de Olavarría, Justo Sierra y Esteban González, se escogió su obra *Loa patriótica*, para representarse el 5 de mayo de 1869.

Los festejos para ese día incluyeron tres funciones de teatro. El programa oficial presentado en el Teatro Nacional contó con la asistencia del presidente Benito Juárez y se conformó con la Marcha Juárez, la zarzuela *La hija del regimiento*, el Himno al 5 de mayo y la Marcha Zaragoza. La presencia del general Zaragoza, como símbolo de la derrota definitiva de los franceses se remarcaba desde los avisos de la función hasta en el desarrollo de la misma, ya que se colocó su busto en el peristilo del teatro. Con esta función se reforzaba la inclusión del 5 de mayo en el calendario cívico republicano.

Funciones menos formales fueron las del Teatro Principal, donde se presentó la citada Marcha Zaragoza, además de *La cadena de los santos*, el baile *La estrella de Cuba* y *Ábrame usted la puerta*; mientras el Teatro Iturbide ofreció *Los diamantes de la corona*, la *Loa patriótica* y *La trompa de Eustaquio*. Ambos programas perseguían un fin semejante al oficial, la exaltación del ejército de Zaragoza y sobre todo de la derrota que propinó a los franceses. El teatro se inscribía así dentro de las formas de reproducción del discurso oficial, contribuyendo a la difusión de los valores patrios que reclamaban una nación libre de las potencias extranjeras.

El pueblo debe resguardar a la patria

La *Loa patriótica* escrita por Enrique de Olavarría, Justo Sierra y Esteban González, recurre a una anécdota sencilla: un descuido del pueblo mexicano propicia que la patria sea víctima de la guerra, el hambre, la discordia y la traición. El pueblo apela al tiempo y éste le permite enfrentarse a los captores de la patria, y al derrotarlos restituye el orden natural.[4]

La primera intención que se percibe en la obra es la de prevenir al pueblo de los peligros que acechan a la patria. Un ejército hábil, presto al combate, junto con un pueblo alerta son la mejor garantía de que la patria permanecerá a salvo de los vicios que la habían secuestrado.

La referencia al éjercito de Zaragoza era evidente cuando los autores concedían al pueblo el resguardo de la patria. Seguramente los espectadores entendieron de inmediato su compromiso con ésta, ellos conformaban el ejército que en la gesta heroica y en la resistencia consiguieron salvarla.

Además de las alusiones directas a los espectadores, se establece una relación peculiar entre la situación política y el entorno ambiental. Mientras la patria es libre su entorno es semejante al Edén, rodeada de aves con exuberante plumaje, en medio del correr de aguas cristalinas, árboles y frutos tropicales enmarcados por los volcanes que distinguen al valle de México. Pero, este paisaje se transformaba súbitamente cuando la patria era amenazada, truenos, rayos y nubarrones presagiaban el ataque de los vicios y representaban el cambio de la situación política imperante por el secuestro de la patria.

Los apuntes escenográficos revelan la confianza de los autores en los recursos naturales del país. México se encontraba lejos de haber conseguido un desarrollo industrial pleno, entonces la opción más redituable para la economía era el fomento de la agricultura y el comecio de los mismos productos agrícolas. Una patria libre era sinónimo de un entorno natural pródigo, de ahí que los frutos agrícolas y minerales rodearan profusamente el escenario.

Teatro, calendario y proyecto político

El teatro colonial se vistió de gala para recibir a los virreyes, festejar el nacimiento de los miembros de la familia real y los cumpleaños de los monarcas. Reunió a los súbditos alrededor de los reyes y transmitió una confianza recíproca. A la instauración del primer Imperio se incorporó a las ceremonias de entronización de Agustín I y promovió su reconocimiento ante la ausencia de los antiguos gobernantes. Concluida la aventura imperial, el teatro marchó entre republicanos, monarquistas, federalistas, centralistas, conservadores y liberales, hasta que fue rescatado por un nuevo emperador. A pesar de que el segundo Imperio resultó efímero, el teatro se incorporó a un proyecto cultural que amalgamó a mexicanos y franceses. Ahora se encontraba en manos de los republicanos y junto con ellos renegaba de su pasado inmediato y pretendía levantarse de los escombros imperiales para obtener la plena restauración republicana y el renacimiento de las letras.

Los proyectos de teatro y nación se adaptaron a los intereses políticos del conflictivo siglo XIX, ambos se vieron sumergidos en un proceso cuya principal característica fue la inconstancia, apenas empezaba a consolidarse un grupo político y un proyecto artístico cuando sus adversarios los derrotaban, tomaban el poder e imponían un proyecto distinto. El gobierno y la orientación artística cambiaron de dirección ininterrumpidamente a lo largo de la centuria.

En este magro panorama es posible considerar que las funciones teatrales se incluyeron en los calendarios cívicos de cada grupo gobernante gracias a que existía un público acostumbrado a asistir al teatro, y por tanto un proyecto teatral paralelo fomentado por autores, empresarios y actores, entre otros participantes de las puestas en escena. Las funciones teatrales formaban parte de los actos cívicos, pero concluidos éstos adoptaban temas y formas diversas que les permitían subsistir a pesar de los enfrentamientos armados y la inestabilidad política y económica. Para los fines de los calendarios cívicos, el teatro se incorporaba a los discursos de los gobernantes, no obstante su subsistencia era independiente de la voluntad de ellos. Por tanto, los autores de la *Loa patriótica* continuaron su actividad intelectual y teatral por diversos derroteros, el 5 de mayo les correspondió recordar a Zaragoza, en otras fechas recordaría a otros héroes, y entre cada celebración cívica explorarían otros temas y propuestas escénicas, con un matiz político más mesurado, menos evidente, marcando con ello el desarrollo propio del teatro.

Notas

Olavarría, s.a., p.29.

[2] Aunque Olavarría aseveraba que la presencia militar y gubernativa de los franceses frenó el desarrollo literario mexicano, habría que considerar que desde mediados de siglo las librerías de la capital ofrecían un amplio catálogo de escritores franceses. Además de los escritores censurados a fines de la Colonia se leían obras literarias y de múltiples disciplinas, y seguramente estas obras influyeron en los humanistas mexicanos del siglo XIX. El carácter nocivo del imperio resulta inaplicable para las letras francesas.

[3] Olavarría, 1869, p.35.

[4] Olavarría, 1869 a.

Bibliografía

–ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Antología, poesías y artículos.* (Nicole Girón, selección y prólogo.) México: Universidad Nacional Autónoma de México,1981.

Obras completas VII-IX, Crónicas 1-3. 3 vols. (Carlos Monsiváis, edición, prólogo y notas). México: Secretaría de Educación Pública, 1987

Obras completas X-XI, Crónicas Teatrales 1-2. 2 vols. (Héctor Azar, edición, prólogo y notas). México: Secretaría de Educación Pública, 1988.

–GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Espectáculos, teatro, conciertos, ópera, opereta y zarzuela, tandas y títeres, circo y acrobacia, deportes y toros, gente de teatro, el público, la prensa, organización y locales* (Elvira López, selección, introducción, notas; Ana Elena Díaz, edición e índices). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

–LEÑERO, Vicente (intr.) *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. XVII Dramas Sociales y de costumbres, (1862-1876).* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

–MARIA Y CAMPOS, Armando de. "Las costumbres teatrales de México a principios del siglo XIX a través de los reglamentos teatrales" en Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, tomo XLIX, pp. 327-344.

–OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Lo del domingo. Recuerdos de la eminente trágica la señora doña Carolina Civili durante su permanencia en México.* México: Imprenta de Ignacio Escalante y Compañía, 1969.

Loa patriótica en un acto y en verso, original de los señores Justo Sierra, Enrique de Olavarría y Esteban González, con música del maestro don Manuel Crescj. Representada con extraordinario aplauso en El Teatro de Iturbide la noche del séptimo aniversario del 5 de mayo de 1862. México: Edición de la "Opinión Nacional" 1869a.

—— *Historia del teatro español, compendiada por Enrique de Olavarría y Ferrari. Obra de texto en el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana.* México: Edición del siglo XIX, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1872.

—— *Lo del domingo. Conversaciones acerca del arte dramático español por Enrique de Olavarría y Ferrari, publicadas en el folletín de la Iberia.* México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1873.

—— *El arte literario en México, noticias biográficas y Críticas de sus más notables escritores por Enrique Olavarría y Ferrari, Catedrático de Literatura en el Conservatorio de Declamación de Historia y Geografía, en la Escuela de Artes y Oficios, de Matemáticas en la Escuela Normal Central, Comisario del Gobierno en los Archivos Españoles, Miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de Otras Científicas y Literarias en México,* Madrid: Espinosa y Bautista Editores, (s.a.).

—— *Reseña histórica de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.* México: Secretaría de Fomento, 1901.

—— *Reseña histórica del teatro en México.* 5 vols. (Salvador Novo, prólogo) México: Porrúa, 1961.

—— *Episodios históricos mexicanos.* 4 vols. (Álvaro Matute, prólogo) México: Instituto Cultural Helénico-Fondo de Cultura Económica, 1987

Gran Teatro Nacional

Edyta Rzewuska

En el México de comienzos del siglo XIX, los cambios políticos causados por el movimiento de independencia permitieron que nuevas ideas circularan con libertad, dando lugar a una ruptura radical con los valores del pasado. Para acenturar claramente la separación con España, se buscó la inspiración en otros países europeos, sobre todo en Francia, que fue en el siglo XIX un modelo para la mayoría de los países de cultura occidental.

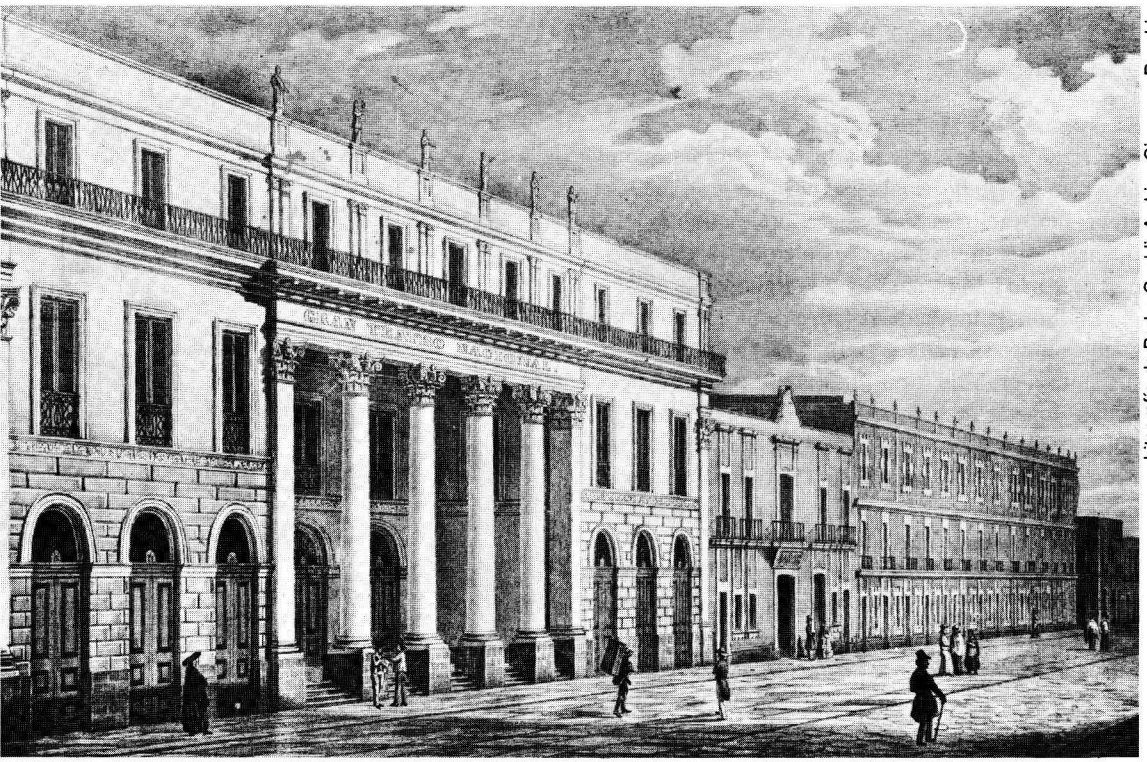
Con la voluntad de vivir el ritmo europeo, con la gran moda de ópera y con la llegada a México de compañías extranjeras de teatro, la ciudad de México comenzó a manifestar una necesidad de nuevos espacios teatrales. Asimismo, se buscaron nuevas soluciones arquitectónicas, más al día, adaptadas a nuevos estilos.

Francisco Arbeu, hombre de negocios guatemalteco, quien había llegado a ser empresario teatral, tomó en 1841 la iniciativa de construir en México un nuevo teatro. Su ambición consistía en hacer un teatro semejante a los teatros europeos, grande e impresionante, o como él mismo decía, digno de una capital. Aprovechando que se quería que la ciudad de México llegara a ser como una de las grandes capitales, Arbeu solicitó subvenciones a las autoridades, se dirigió primero a la Comisión de Diversiones Públicas. Esta comisión se comunicó a su vez con la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento por medio de una carta. En ella se define la ruptura con el pasado como un esfuerzo por introducir al país "más" civilización.

> En todas las capitales del mundo los teatros muestran, al extranjero, el grado de cultura de ese pueblo. Mientras más civilización exista más se fomenta los espectáculos y, por lo tanto, crece el lujo, en ellos, y se aprecia más a los que trabajan ahí...

Desde México, Europa era percibida como a través de un filtro que la idealizaba. La clase alta deseaba que México fuese lo más parecido al viejo continente, por lo que no soportaban el contraste entre la imagen que ellos querían alcanzar y la realidad del país que les rodeaba. Junto con el deseo de tener un país desarrollado y culto existía también el anhelo de ser aceptado por los países modelo. Aún en estos días los países pobres sienten la obligación de seguir el mismo camino que le indican los países desarrollados.

En otra parte de la misma carta aparece un comentario que muestra la vanidad de la clase alta:



Litografía de Pedro Gualdi. Archivo Giovanna Recchia

El Gran Teatro Nacional. Ambición de contar en la capital de México con un teatro semejante a los teatros europeos.

> Sabido es lo que en la actualidad pasa en Europa con respecto a los teatros, los edificios son el tipo de buen gusto... son el punto de reunión de lo mas selecto de la sociedad.

La construcción del teatro emprendida por Arbeu resultó extremadamente cara y lo puso al borde de la quiebra.[2]

> No por esto renuncié a la inspiración de un teatro magnífico... O hacerlo digno de México, o sucumbir en la miseria fue mi resolución.

El nuevo teatro iba a ser en México el primero llamado "a la italiana" construido según los cánones neoclásicos representativos de la modernidad. Éste iba a estar en oposición a la expresión formal del barroco, un estilo ligado al periodo colonial.

La persona escogida para la elaboración de tal empresa fue Lorenzo de la Hidalga, personaje que corresponde perfectamente al perfil que se ha evocado. Él era un joven español casado con una aristócrata mexicana, cuya familia gozaba de grandes influencias en el gobierno. De la Hidalga nació en 1810 en la provincia de Álava. En 1836, después de haber obtenido su diploma de arquitectura en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, va a París para estudiar en la Escuela Politécnica. Paralelamente trabaja en el taller del arquitecto Labrousie, donde más tarde hace amistad con Edmond Blanc y con Viollet-le-Duc.

Teatro a la italiana y teatro a la francesa

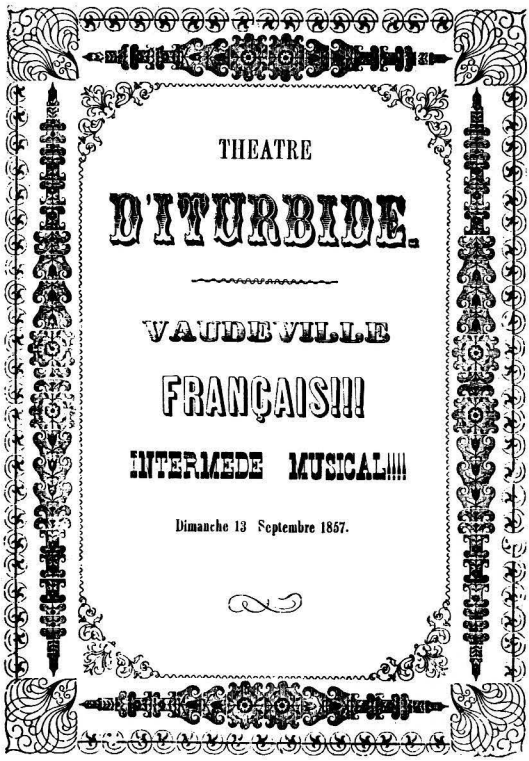
Es oportuno definir los grandes principios que caracterizan el teatro a la italiana, y debido a que el proyecto de De la Hidalga se basa en gran medida en las innovaciones francesas sobre dicho modelo, precisaremos brevemente los elementos que definen el teatro a la francesa y a la italiana.

En italia la moda de la ópera, junto con los frecuentes incendios en los teatros, dan a los arquitectos innumerables oportunidades para edificar nuevos lugares de espectáculos. Entre 1637 y 1700, únicamente en Venecia, había 16 teatros funcionando; hacia 1800 se estrenan 165 óperas. El placer de descubrir una voz rara era más fuerte que la búsqueda de lo maravilloso, que antiguamente estaba relacionada con la ópera. Los arquitectos encuentran mejores resultados desde el punto de vista de la acústica, llegando a obtener las condiciones casi perfectas con el plan de la sala en forma de herradura.

La mayor parte de los espectadores se situaban en los palcos, que eran iguales y que estaban como empotrados en la pared. Propiedad privada de los usuarios (*los palchettisti*) eran pequeñas piezas que podían arreglarse al gusto y que ofrecían la posibilidad de aislarse.

La luneta estaba ocupada por espectadores que se encontraban de pie; estos lugares eran los más baratos. En estos teatros se concilia el éxito de los espectáculos con la rentabilidad, mediante el hacinamiento del mayor número posible de asistentes.

Los arquitectos neoclásicos se inspiraron en los libros de arquitectura de Vitruvio y en los edificios de Palladio: aunque se abandonó el plan circular antiguo, el Teatro Olímpico (1580-1584) de Palladio, quien era uno de los intérpretes de Vitruvio, se convirtió en modelo. El gran interés de los filósofos y arquitectos franceses de la Ilustración por el fenómeno teatral, hizo que a través de numerosas publicaciones la sala a la italiana haya sido difundida en toda Europa y más tarde en América.[4]


THEATRE
D'ITURBIDE.
VAUDEVILLE
FRANÇAIS!!!
INTERMEDE MUSICAL!!!!
Dimanche 13 Septembre 1857.

La belle epoque; cuando se pensaba que México debía parecerse a Francia.

En Francia, la vida social era más extrovertida que en Italia. Los espectadores iban al teatro para ver y también para ser vistos. El arquitecto comienza a tomar en cuenta a la integración del público como parte del espectáculo, alrededor de la sala se crea una disposición monumental; se amplían los accesos, el *foyer* y las salidas. Se forma el concepto moderno de espectador: la masa se transforma en público. Para facilitar la comunicación dentro de la sala se abren las separaciones entre los palcos, se construyen galerías y balcones. La distribución de los teatros a la francesa es pensada sobre todo con respecto a estas exigencias.[5]

Paralelamente, en esta época se comienza a separar el espacio de la representación del público. El escenario es aislado de lo real y como sacralizado por la boca escena. La invención de la rampa acentúa este efecto. El teatro se vuelve un edificio autónomo, un instrumento de renovación y liberación de las ideas, que debe remplazar ahora el monumento al monarca o la catedral, convirtiéndose en uno de los centros de planificación urbana.[6]

Obras de referencia [7]

De la Hidalga había consultado ciertamente las obras de los teóricos franceses. Conocía los principales teatros europeos. Para comparar las salas de espectáculo, pudo haber consultado la *Encyclopédie* de Voltaire, o la *Parallèle des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France...* de Gabriel Martin Dumont, quien agrega además un proyecto de su propia composición.

Probablemente consultó también la *Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes* (París, 1769), de Chevalier de Chaumont, que intenta reunir la grandeza de la antigüedad con los principios de la comodidad.

En la Escuela Politécnica De la Hidalga pudo haber estudiado los *Cours d architecture* (París, 1771) de Jacques François Blondel. Esta obra recomienda que el edificio teatral sea aislado, con el acceso fácil para los carruajes y con arcadas exteriores para "tomar el aire" Seguramente estudió el tan conocido *Essai sur l'architecture théâtrale...* (París, 1782) de Pierre Patte (1723-1814), con sus teorías sobre la acústica. El libro compara una docena de teatros europeos y presenta una bibliografía teatral de la época. De la Hidalga conocía, seguramente, el *Précis de leçons d'Architecture* (editado en París entre 1802-1805), de Jean Nicolas Durand (1760-1834), profesor de la Escuela Politécnica.

No obstante los celos y las críticas de parte de los arquitectos locales, él logró que la ciudad estuviese orgullosa de su teatro. Como respuesta a la crítica de sus colegas De la Hidalga precisa que él ejecutó una obra para la cual había tenido una excelente preparación en el transcurso de los años de estudio. Al margen de su edad (contaba con 31 años cuando empezó el teatro), consideraba que la experiencia que poseía bastaba ampliamente y que no tenía la obligación de justificar con detalle sus decisiones arquitectónicas.

Edificio-templo

Dos teatros modelo pudieron servir a De la Hidalga como fuente de inspiración: la Scala de Milán (1776-1778), del arquitecto Giuseppe Piermarini y el Teatro de Burdeos (17771780), de Victor Louis. El teatro de la Scala, el más grande de Europa, representa el apogeo de las salas a la italiana. A pesar de su gran tamaño (tiene seis pisos de palco), es conocido por tener una acústica extraordinaria. Su curva sirvió de modelo para la construcción de muchos teatros, entre los que está probablemente el Nacional.

El Teatro de Burdeos es el primer edificio "completo" de Francia. aislado y con una serie de nuevos dispositivos adaptados igualmente por De la Hidalga, imponiendo de este modo al público mexicano ciertos hábitos franceses.

Como el teatro de México, aquellos dos teatros fueron construidos para satisfacer las necesidades de una clase privilegiada, una "clase de pasatiempos" que quería afirmar su poder ante los ojos de los demás.

El Gran Teatro Nacional se encontraba situado entre dos edificios, pero su fachada y su emplazamiento intentaban darle un aspecto grandioso. Su peristilo a la romana que recordaba aquél de Burdeos, y que se hizo común en los teatros de lujo, fue el primero en México.

La mayoría de los espectadores llegaban en carruaje al teatro. En México, menos gente que en

París, llegaba a pie. Las damas no podían exponerse ni a la lluvia ni a los rayos extremadamente fuertes del sol. Las llegadas con un peristilo eran apropiadas a sus necesidades Por estas razones la Scala está provisto de un pórtico cubierto por el que pasaban los carruajes. Debido al lugar donde estaba situado el edificio, aquí no se podía hacer lo mismo. El pórtico está alineado a la fachada y a la calle.

Como en Burdeos, la rentabilidad del teatro debía estar asegurada por los diversos comercios que se encontraban en el interior A los lados, De la Hidalga había puesto un hotel, un restaurante, un billar, un café, una heladería y salones de entretenimiento. Los accesos independientes del hotel y del restaurante se encuentran a los costados de la entrada principal que ocupa el lugar de honor en la fachada y que indica el camino para acceder al teatro.

El interior

El pórtico llevaba al interior del vestíbulo, al cual se puede acceder igualmente desde el hotel y del restaurante. Atravesando el vestíbulo se llegaba al *foyer* que se encontraba en un gran patio interior rodeado de tres pisos de galerías. A. Gosset, en su *Traité de construction de théâtres* explica que se le llama *foyer* (hogar) porque antiguamente, antes de que las salas contaran con sistemas de calefacción, los espectadores venían a calentarse a ese lugar. En los teatros del siglo XIX, por el contrario, se visitaba el lugar para tomar aire.

Para precisar, en este edificio el descanso central del patio era el *ante-foyer* Lo que se llamaría el *foyer* es la parte superior, la primera galería. A partir de los teatros a la francesa de Victor Louis, se construyó para recibir un número considerable de visitantes. El *foyer* estaba destinado para distraerse y como lugar de encuentro durante los entreactos. Ese espacio tenía la función similar a una plaza pública, igualmente, el *foyer* se ubica generalmente en el primer piso, al nivel de los mejores palcos. En muchos de los teatros a la francesa se adopta la forma de galería, ya que ésta se adapta más convenientemente a la circulación de la gente.

Desde las galerías del Teatro Nacional se podían observar las entradas sin ser visto, esconderse en los salones, entrar en la sala inadvertido. Esto recuerda la "lista de objetivos" dados a Victor Louis para construir el Teatro de Burdeos, en la que se indica:

> Queremos mayor comodidad en las distribuciones, queremos, a excepción de los toilettes, escaleras secretas, comedores inumerables. Cada uno quisiera llegar sin ser visto.

También el gobierno de Guyens (provincia francesa donde se encuentra Burdeos) señala a Louis:

> Se obliga al arquitecto a sacrificar el arte por la conveniencia y el público por la sociedad.

El *foyer* debía ser de fácil acceso y estar situado preferentemente en el ojo del monumento, por arriba del pórtico, exactamente como en el Teatro Nacional. Durante las representaciones en la primavera o en el verano, a los espectadores les gustaba "tomar el aire" por esta razón, se apreciaban las terrazas y los balcones que comunicaban con el *foyer,* también como en el Teatro Nacional.[8]

Después de Louis, un anexo del *foyer* es frecuentemente la heladería.[9] Habitualmente ésta se encuentra en un salón aparte, cuya disposición está determinada por la del café situado en las secciones de la planta baja. De la Hidalga había planeado lo mismo para el Teatro Nacional.

De acuerdo con las reglas de la arquitectura monumental, era necesario una armonía graduada entre cada parte del conjunto.[10] En un teatro, la progresión comenzaba en el vestíbulo y subía en *crescendo* hasta llegar al escenario. El objetivo era centrar poco a poco la atención del espectador. Así, aunque las galerías fuesen elegantes, no podían ser

demasiado lujosas. Debían ser más distinguidas que la entrada, pero mucho menos interesantes que la sala. No se conocen los detalles de la decoración de las galerías del Teatro Nacional pero se sabe que el *foyer* era extremadamente sobrio. La naturaleza de cada piso estaba jerarquizada por un tipo diferente de columna; las columnas del primer nivel eran de orden dórico, del segundo jónico y del tercero corintio.[11]

La ornamentación se limitaba a unas pilastras situadas sobre los muros, así como unos nichos con los bustos de grandes personajes del teatro. Otro elemento decorativo eran las balaustradas de acero forjado, que se encontraban en las galerías.

En el teatro a la francesa, en principio a cada categoría de localidad corresponde una escalera particular; se encuentra normalmente una escalera de honor, escaleras secundarias, escaleras de *comunicación* particular [12] entre los pisos permitiendo el acceso al *foyer* y escaleras de salida, La naturaleza del terreno determina frecuentemente el tipo de escalera.

La primera escalera de *honor* famosa es la de Burdeos, pero la escalera del Teatro Nacional, que está dividida en dos, se parece más a la del Odeón, casi contemporáneo del Teatro de Burdeos.

La escalera de *honor* del Teatro Nacional conduce al primer piso, a los mejores lugares. Los escalones que estaban enfrente del *foyer* conducen directamente a la luneta de la sala. Las dos escaleras laterales se vuelven más pequeñas y se transforman en escaleras secundarias a partir del primer piso. Las escaleras de *comunicación* particular entre los pisos de palcos encontraban naturalmente su lugar a ambos lados de las sala, en cubos especiales, atrás de la escalera de *honor*

Las galerías que en cada piso rodean la sala y los corredores, completan su acceso. Ellos preceden y sirven de antesala a cada categoría de asientos. Esos corredores son en general en los teatros a la francesa, como en el Nacional, mucho más amplios que los corredores de teatros italianos. La *disposición* de una sala a la italiana es, como ya se ha visto, de una gran simplicidad arquitectónica, ella aisla a los espectadores en sus palcos. La disposición francesa, al contrario, propicia la animación. Nadie se aparta, todo el mundo se ve, siguiendo juntos la acción que se desarrolla en el escenario y comunicando sus emociones.

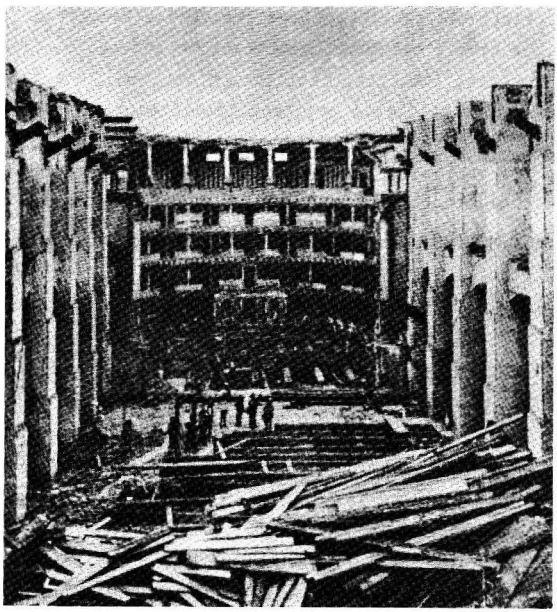
No obstante que la sala del Nacional se asemeje a la de la Scala, los palcos no están como empotrados en la pared, ellos son precedidos por un balconcillo de madera y están separados por paredes a media altura, en *cuello de cisne*. Los palcos tampoco son tan numerosos como en la Scala, aunque siendo más grandes, pueden admitir a diez personas.

Por razones de orden económico, el arquitecto no proporcionó a las sala una maquinaria completa. No concibió el edificio con la capacidad para sostener un equipo entero, siendo su estructura demasiado débil para soportar el peso de las máquinas. La noción de fiesta y de lo extraordinario está estrechamente ligado con el teatro, De la Hidalga dio mayor importancia al aspecto general del edificio y hasta cierto punto, condicionó a los espectadores acostumbrados sobre todo al antiguo Teatro Principal, a los hábitos de la aristocracia francesa. El Teatro Nacional era un lugar de encuentro para la élite mexicana.

La caída

El destino del Teatro Nacional no siempre fue tan glorioso como lo habían previsto Francisco Arbeu y Lorenzo de la Hidalga. Durante la guerra con Estados Unidos la alta sociedad lo había casi abandonado. Poco a poco su estado se deterioraba. Se encuentran testimonios de expertos que constatan defectos o que piden su reparación.

La experiencia urbana parisina de los grandes trabajos de Hausmann, alimentados por diferentes motivos políticos, fue durante la segunda mitad del siglo XIX un prototipo que sirvió a la reorganización de varias ciudades. En 1860 el emperador



El Gran Teatro Nacional significó un estorbo para las ideas de modernización porfirista.
¿Destruir para construir?

Maximiliano construyó en México el Paseo de la Reforma,[13] los Campos Elíseos mexicanos que unen la ciudad azteca con el palacio de Chapultepec. Se asiste a la construcción de nuevas colonias residenciales e industriales. Como continuación a gran escala del culto al eje barroco, se trazaron bulevares rectilíneos. Se hicieron parques y jardines públicos. Como en todas las ciudades industriales, se construyeron en México edificios administrativos, hospitales, bibliotecas, escuelas, cárceles y mercados.

El 3 de diciembre de 1867 en el periódico *Siglo XIX* apareció la noticia sobre la apertura de una calle nueva, la calle 5 de Mayo, que iba a incorporar a la calle perpendicular que desembocaba en el teatro. Así se iba dar realce a su fachada. Este hecho anunciaba desgraciadamente el destino próximo del teatro. A comienzos de siglo, justo en medio del afrancesamiento mexicano, el ministro de finanzas de la época José Yves Limantour dio a conocer a la comunidad el proyecto de construcción de un gran teatro que estuviese más a la altura de su tiempo. Se trataba de demoler el Teatro Nacional, de prolongar la calle 5 de Mayo hasta el parque de la Alameda Central. La construcción del nuevo teatro debía llevarles dos años, según Limantour, pero la ciudad de México esperó su inauguración hasta el año 1934. Así, en 1901 desaparece para siempre el Gran Teatro Nacional.

El aspecto de la vida teatral en México tiene su origen en el nuevo régimen económico. El teatro iba a ser ahora sometido a los accionarios, los empresarios y a las preferencias del público. Con la voluntad de la república para educar a los ciudadanos surgen en distintos lados del país nuevos teatros, varios construidos según un concepto semejante al Teatro Nacional y según la misma tendencia clásica. Muchas veces los arquitectos tienen una formación europea. Esta tradición se prolonga, pero llega a ser poco a poco más ecléctica. En 1857 se inauguró el teatro Iturbide en México, el primer edificio cuyos interiores son decorados con un estilo en el que se encuentra una conjunción del renacimiento, del gótico y del inglés.[15]

Con Porfirio Díaz se termina la época en la cual, para crear la identidad nacional, se buscaba en otra parte. Los teatros que quedan, los vestigios de una época nos muestran que antiguamente se quería que México se pareciera a Francia.

Notas

Aragón, M-E., *El Teatro Nacional 1841-1901.*
[2] Aragón, M-E., *El Teatro Nacional 1841-1901*
[3] Beauvert, Parouty. *Les Temples d´Opéra.*
Tamburini. *Il Luogo Teatrale...*
[5] Banu, G., *Rouge el Or*
[6] Taillard, *Le Grand Théâtre de Bordeaux.*
Gosset, A. *Traité de la Construction des Théâtres.*

[8] Gosset, A. *Traité de la Construction des Théâtres.*
[9] Gosset, A. *Traité de la Construction des Théâtres.*
[10] Gosset, A. *Traité de la Construction des Théâtres.*
[11] Aragón, M-E., *El Teatro Nacional 1841-1901*
[12] Gosset, A. *Traité de la Construction des Théâtres.*
[13] *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, Museo Nacional de Arte.
[14] Recchia, G., *Aventuras y desventuras del Gran Teatro Nacional.*
[15] *Teatros de México*, 1991

Bibliografía

-ARAGÓN, María Eugenia, *El Teatro Nacional 1841-1901* Tesis, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU), México 1995.
-BANAMEX, *Teatros de México*, México, 1991
-BANU, Georges, *Rouge et Or* 1989, versión italiana.
-BEAUVERT Thierry et Parouty Michel, *Les Temples d'Opéra.* Ed. Découvertes de Galimard, Architecture, 1990.
-CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, *Historia General de México*, México, 1976.
-Díaz y Ovando, Clementina."El Gran Teatro Nacional baja el telón" artículo.
-ENCYCLOPÉDIES D'AUJOURD'HUI, *Le Théâtre en France,* La Pochothéque, Ed. Armand Colin, París, 1992.
-FOSYTH, Michael, *Buldings for Music.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.
-GOSSET A., *Traité de la Construction des Théâtres*, París, 188?
-KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México,* México, 1973.
-LATREYTE, Jean, *Gran Théâtre de Bordeaux, Des Scènes dans la Pierre,* Ed. Biere, Bordeaux, 1977
-LOUKOMSKI, G,-K., *Les Théâtres Anciens et Modernes,* Librairies de Paris. Firmin-Didot et Cie, Editeurs, 1935.
-MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*, Colección Popular Ciudad de México, 1974.
-MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867),* México, 1995.
-OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México,* México.
-PINELLI, Antonio, *I Teatri, lo spazio dello spettacolo del teatro umanistico al teatro dell'opera,* Ed. Samsoni, Firenze, 1973.
-POUGNAUD, Pierre, *Théâtres, Quatre Siècles d'Architecture et d'Histoire,* Ed. Du Moniteur, 1980.
-RECCHIA, Giovanna, artículo; "Aventuras y desventuras del Gran Teatro Nacional (Crónica de la construcción de un teatro 1842-1901)"
Espacio teatral en la ciudad de México Siglos XVI-XVIII, INBA, CITRU, México, 1993.
-SFORZA, Francesco, *Grandi Teatri Ialiani*, Editalia, 1993.
-TAILLARD, Christian, *Le Grand Théâtre de Bordeaux*, CNRS Editions.
TAMBURINI, Elena, *Il luogo Teatrale Nella Trattatistica italiana dell'800*, Bulzone Editore, Italie.
-URQUIAGA, Juan, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, INBA, México, 1984.
-VIRUVIO POLIÓN, Marco, *Los diez libros de arquitectura,* Ed. Akal, Madrid, 1992.
-WILD, Nicole, *Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIXè Siècle, Aux Amateurs des Livres,* París, 1989.

Como nació el género mexicano*

Carlos M. Ortega

I

Allá por el año de 1908, se puede decir que nació el llamado "género mexicano" revistas teatrales con asunto y tema nacional, en el que unas veces se explotó el asunto folklórico; otras, el doble sentido de nuestros típicos y populares "albures" y en multitud de ocasiones, el tópico político, manjar que ha sido siempre del gusto del respetable público.

Distintos autores habían dado anteriormente, a la escena, zarzuelas y revistas de carácter nacional; pero pueden calificarse éstas como manifestaciones esporádicas, pues las Empresas no siempre las recibían con benevolencia. Entre las obras que se pueden citar como precursoras de una temporada formal de teatro mexicano, deben citarse *La vecindad de la purísima* y *El manicomio de cuerdos*, de Eduardo Macedo y Arbeu; *La palabra de honor* y *Las luces de los ángeles*, ambas con argumento semejante, debidas a la pluma de Rafael Medina, uno de nuestros mejores autores, y de Armando Morales Puente, que desgraciadamente abandonó el teatro para entregarse de lleno al periodismo; *La sargenta* y *La mariposa*, meritísimos sainetes de Aurelio González Carrasco; *Chin-Chun-Chan*, que alcanzó una arrolladora popularidad, y *Fiat*, de Rafael Medina y Pepe Elizondo; *¡Qué descansada vida!* de Juan Manuel Gallegos, y algunas otras que ahora escapan a mi memoria.

Pero el auge del teatro mexicano empezó, como antes decía, en 1908, cuando los hermanos Pérez, financiados por don Gumersindo Gutiérrez, todos ellos españoles, comenzaron a cultivar la revista mexicana en el típico "María Guerrero" que la gente llamaba entonces, despectivamente, "María Tepache" Ya se habían estrenado en este teatro obras de Romero y Campa, y algunas del escritor don Mariano Sánchez Santos, entre las que recuerdo *Gloria y martirio*; pero la temporada formal y ya sin interrupción, empezó en la fecha apuntada.

Por aquellos días éramos muchos los que soñábamos con tener un escenario para llevar al teatro nuestras producciones, y entre ellos nos contábamos el que esto escribe, Santiago Suárez Longoria, el dinámico "Chamaco" Manuel Castro Padilla, Humberto Galindo, Arturo Ávila, "Gandolín"· Prana y Sierra, el maestro Juan Auli, que había de escribir años más tarde la bella partitura de *La reina del carnaval*, José María Romo, Salvador Uriarte y algunos entusiastas más.

* Los artículos que aquí se reproducen (I y II) fueron tomados de la serie "Cómo nació el género mexicano" de la publicación semanal *Revista de Revistas*, México, D.F., 6 de julio de 1941. En ambos artículos se respetó la ortografía y sintaxis de los originales.

Nosotros no teníamos cabida en el Teatro Principal, regenteado por las señoras Moriones, y enfilamos nuestra ofensiva "teatral y literaria" sobre el "María Tepache" en donde Santiago Suárez Longoria y yo logramos colocar una revista que se llamaba *Sicalipsis* La obreja tuvo fortuna y éxito franco, y continuaba el prestigio alcanzado en días anteriores por mi primera obra teatral, que se titulaba *La bella Lucerito*, que entre la gente de bastidores fue conocida por *La Lucerito mexicana* pues al poco tiempo de estrenarse la mía vino otra con el mismo título de España, debida a los hermanos Quintero. Longoria, Castro Padilla y yo sugerimos a don Gumersindo Gutiérrez y a los hermanos Pérez que se celebraran las llamadas "Noches mexicanas" en las que el cartel se cubría exclusivamente de nuestro escaso repertorio. El público correspondió al reclamo y se contaron por llenos las primeras funciones dadas.

Las hermanas Pérez-Caso, el periodo nacionalista de la revista mexicana.

Así las cosas. Pepe Elizondo y Humberto Galindo tuvieron dificultades con la empresa del Teatro Principal para estrenar la revista *La onda fría*, y nosotros les aconsejamos que la llevaran al "María Tepache" y fue tal el éxito alcanzado por esta obra, libreto de los mencionados autores y música debida a la inspiración del maestro Berrueco, que el Teatro de Peralvillo estuvo de bote en bote durante varios meses, y las "Noches mexicanas" que fueron al principio una por semana, se convirtieron en el cartel de todos los días. De *La onda fría* se hicieron infinidad de parodias, y podemos citar entre ellas *Los efectos de la onda*, de Mario Vitoria y Juan Manuel Gallegos, con música adaptada por José F. Elizondo, que se estrenó el día que *La onda fría* cumplió su primer centenario. Después vino *Entre las ondas*, de Arturo Ávila, con música de Fernando Méndez Velázquez; *La onda cálida*, de Alejandro y Alberto Michel, y alguna otra que no recuerdo de momento. La temporada fue brillantísima, y la codicia tentó a los propietarios del "María Guerrero" Juan y Felipe Lelo de Larrea, que terminado el contrato de los hermanos Pérez tomaron las riendas del negocio para llevar a cabo otra temporada de oro, sin duda una de las más productivas que llegaron a celebrarse en aquellos tiempos.

Entre las revistas que se sucedieron en el cartel, figuraron obras de los autores antes mencionados, siendo las siguientes las que mayor éxito alcanzaron: *Instrucción obligatoria*, *La lotería del amor* con música de Manuel Rivera Baz; *México al día*, de Ávila con música de Méndez Velázquez; *El héroe del día, El cinturón de las mil voluptuosidades*, *Las costumbres licenciosas*, todas del magnífico sainetero Humberto Galindo, con música de Lauro D. Uranga: *Crudo invierno*, de Ignacio Baeza y Luis G. Andrade, con música de Luis G. Jordá, y otras muchas que formarían una lista interminable.

Desgraciadamente la temporada empezó a degenerar un poco, pues actores y autores, que habían empezado por lo típico, desbarraron, yéndose por el terreno resbaladizo de la procacidad, y aunque *El pato cenizo*, de Francisco Javier Navarro, tuvo un éxito brutal de taquilla, después vinieron otras revistas demasiado *verdes*, que dieron el traste con esta temporada, en la que podemos decir que comenzó a cimentarse la cuna del "género mexicano"

Sería motivo de otro artículo hablar de los intérpretes de estas obras; pero no quiero terminar esta evocación, hecha al corrrer de la máquina y escarbando en el arcón de mis recuerdos, sin mencionar a los artistas que pueden llamarse iniciadores de un teatro que, aunque modesto, es muy nuestro.

Figura, en primer término, Leopoldo Beristain, entre los actores, secundado por Fabio Acevedo, Luis Verduzco y Adolfo Jasso; y entre los artistas en primer término, debo citar a Emilia Trujillo, una de las tiples cómicas a las que no se les ha hecho justicia en México. Emilia fue la creadora de los tipos nacionales, y su "Borracha" dio pie a las caracterizaciones que después le hemos visto a Lupe Rivas Cacho, Lupe Inclán y Amelia Wilhemy La Trujillo tenía mucho talento, una bellísima voz, aunque de escaso volumen y poseía una gran facilidad para repentizar y meter morcillas. Le faltó ambiente para triunfar y la mató el medio, pero era una artista muy grande.

También es justo mencionar en estas líneas a Anita Sánchez, a Isabel Saavedra, a María Caballé, que hizo sus primeros pininos con las obras mexicanas, a Julia Pacello, a Clementina Morin, a Lucina Joya, una mexicanísima artista que hacía la "Segunda" de las canciones mexicanas con admirable justeza; a Paquita y Concha Cires Sánchez, y no recuerdo de momento otros nombres que debieran figurar en este artículo, porque lo escribí fiado, como dije antes, en el acervo de mis recuerdos y han pasado ya bastantes años.

Pido disculpa por las omisiones o los errores en que puedo haber incurrido en estas remembranzas que sobre la historia del "género mexicano" me propongo continuar en las amables páginas de *Revistas de revistas*.

II

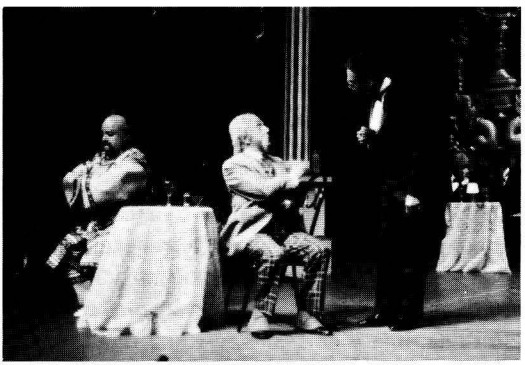
Las primeras obras de género chico mexicanas eran un trasunto de las que llegaban de España. Tenían tipo de sainete madrileño y de revistas al estilo de *Certamen nacional*, *La gran vía*, *Enseñanza libre*, *Cuadros disolventes* y otras de este jáez. Rafael Medina fue un buen sainetero y un cultivador de este género híbrido. *La cuarta plana*, de Escalante Palma y Luis Frías Fernández, con música de Carlos Curti, el creador de 38 orquestas típicas, era una revista que podían haber firmado Perrí y Palacios o Luis de Larra. Cuando Pepe Elizondo escribió con Medina el *Chin Chun Chan*, la revista mexicana empezó a tomar otro carácter más apegado a nuestros tipos y costumbres. Humberto Galindo, aunque influenciado también por López Silva y Arniches, supo darle a sus sainete algún color nacional; pero hasta 1918 apenas si se conocían algunos tipos populares. el cargador, el mecapalero, el gendarme, la china poblana y la tehuana, con un traje muy pintoresco que apenas se aproximaba al auténtico traje oaxaqueño.

En este año se estrenó *La tierra de los volcanes*, que escribí con Pablo Prida y Manuel Castro Padilla. *La tierra de los volcanes* trajo al teatro "Lírico" los primeros trajes michoacanos, aunque en la canción de "Las Jícaras" aparecían unos *jicapextles* de Chiapa de Corzo. Esta revista cantaba la cosa mexicana con todo entusiasmo y era una réplica a las zarzuelas españolas que llegaban de la Península proclamando que aquella tierra era lo mejor del mundo. La música de Castro Padilla era inspiradísima y aparte de la canción de "Las Jícaras" que aún vive popularmente tenía números

de factura netamente nacional, como "El Emigrado" de profundo sentimiento, y la canción del "Zarape" de un delicioso sabor melódico. Tras de *La tierra de los volcanes* aparecieron otras obras con la misma orientación, algunas de autores españoles como las de Ángel Rabanal, otras de mucho carácter escritas por Tirso Sáenz, y las primeras obras de Guillermo Ross, un autor de verdadero valor.

En *La fiebre primaveral*, de los mismos autores de "Los Volcanes" aparecieron los primeros trajes de tehuanas auténticas, y Manuel Castro Padilla escribió sucesivamente para *La rifa galante*, la canción de "Cielito Lindo" y para *La ciudad de los camiones*, un delicioso arreglo de "La Pajarera" Entonces surgió Lupe Rivas Cacho, con todo el matiz de su talento artístico, que creó inolvidables tipos mexicanos al lado de aquel irreprochable actor que se llamaba Anastacio Otero. Sucesivamente, en *El colmo de la revista*, surgieron los primeros trajes de rancheros tamaulipecos; en *El raudal de la alegría*, indias tonaltecas de Chiapas, y a estas revistas siguió el estreno de *Aires nacionales*, una obra de tendencias completamente folklóricas. En *Aires nacionales* influyeron grandemente los consejos y la dirección de Diego Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard. Se cantaba la canción de "La Palma" de procedencia tapatía, y dos canciones muy inspiradas de Castro Padilla que se titulaban "Por eso lo quiero" de ambiente michoacano, y la "Tehuanita" del "mero" Tehuantepec. También tenía éxito extraordinario el número de los charros y las chinas y los bastones de Apizaco. Para esta obra ayudó con gran entusiasmo el Gobierno del general Álvaro Obregón, y como la revista se representó en el "Lírico" en 1921, cuando se celebraba el centenario de la consumación de la Independencia, tuvo mucho público y sus números musicales se divulgaron con gran rapidez.

Después de *Aires nacionales* se despertó un gran entusiasmo por las cosas de la tierra, y en todas las revistas se tocaron las canciones y los temas populares. Emilio D. Uranga hizo la del *Sombrero jarano*, con corte de *couplet* español, pero con melodía mexicana. En el "Principal" se estrenó *Colorines*, con estilizaciones de trajes nacionales y unas decoraciones muy bien realizadas, cuyos bocetos eran de Rufino Tamayo y de Agustín Lazo.



Chin Chun Chan, 1992, o la historia de un mandarín chino en el corazón de México. Desde su estreno en 1904, ha sido la obra mexicana más veces puesta en escena.

Poco tiempo después vino la decadencia del teatro mexicano, nuevamente degeneró el repertorio en obras de subido color y hasta que vino Madame Rasimi con su famoso *Bataclán*, no volvimos a ver los teatros animados. El *Bataclán* pronto tuvo una oportunisima parodia de autores mexicanos. Estos fueron Juan D. Del Moral y Guillermo Ross, que dieron a la escena el *Rataplán*, una revista que fue un verdadero acierto y que aunque su finalidad era la de parangonear el famoso espectáculo parisino, trajo un buen acopio al folklore nacional con sus famosos "modelos" que era estilizaciones de cosas nacionales.

Nuevamente cayó el género en la leperada y la procacidad, pues don Pepe Campillo que ganó un dineral con el Rataplán no supo aprovechar la oportunidad magnífica que tuvo al descubrir al Trío Garnica Asencio, verdadero exponente de la canción mexicana.

Formó una compañía para ir a la Habana con este espectáculo para continuar el éxito que había alcanzado en Cuba Lupe Rivas Cacho, pero aunque en las revistas que llevó había aciertos indiscutibles de Tata Nacho, las obras no ofrecían novedad alguna.

Roberto Soto, aconsejado por Juan Toledo, después de un frustrado viaje a España en 1931, debutó en el Teatro Principal con la tendencia de cultivar un género esencialmente mexicano, y logró dos éxitos definitivos: *Alma suriana* y *Viva el norte*, de Pablo Prida, mía y de Federico Ruiz. La última se estrenó en el Teatro Arbeu, por haberse incendiado el Teatro Principal. El espectáculo, montado con decoro, tuvo rotundo éxito artístico y posteriormente Soto sentó sus reales en el Teatro Esperanza Iris debutando con *Viva mi tierra*, de Pepe Elizondo y mía, con música también de Federico Ruiz. El éxito alcanzado entonces superó a los anteriores y el género de revista folklórica se entronizó en los escenarios metropolitanos. Vino *La raza de bronce*, *El periquillo sarniento*, de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno y otras obras mías y de Pablo Prida. Federico Ruiz supo demostrar en esta y en anteriores ocasiones, que era un enamorado de las fuentes de inspiración de la música mexicana, logrando maravillosos arreglos y números originales de auténtica factura nacional y envalentonado por los triunfos alcanzados, Roberto Soto salió al extranjero llevando estas obras en triunfo por Guatemala, San Salvador y Cuba. Desgraciadamente todo lo que tiene de entusiasta Soto como animador, le falta de sentido administrativo y dichas temporadas no tuvieron el éxito económico que era de esperarse.

A estas alturas en México empezó a brotar el "larismo" y el mal llamado género de canciones "tropicales" de estilo ora colombiano, ora de la Perla de las Antillas que se impuso arrolladoramente, pero mixtificando la canción mexicana. Toña la Negra popularizó melodías que cantaban a Veracruz con música de sello cubano y el radio se encargó de popularizar este género que desgraciadamente dieron en cultivar todos nuestros compositores, desvirtuando el verdadero sentimiento de la música mexicana. Y cuando creíamos que se había perdido todo el entusiasmo de la música mexicana. Y cuando creíamos que se había perdido todo el entusiasmo por las cosas nuestras, surgió de nuevo Roberto Soto en uno de sus arranques de entusiasmo con *Rayando el sol*, nada menos que en el Palacio de las Bellas Artes.

Rayando el sol se estrenó en medio de un ambiente de hostilidad de parte del elemento oficial y de algunos sectores de la prensa, pero su éxito fue definitivo y duró en Bellas Artes cinco largos meses a teatro lleno, al grado de no haberse registrado una temporada en ese coliseo de mayores ingresos. Para el turismo *Rayando el sol* fue el mejor exponente del México típico y popular y de los Estados Unidos vinieron a admirar esta hermosa revista que fue montada con verdadero derroche de lujo y propiedad, caravanas de excursionistas. En *Rayando el sol* por primera vez se presentaron al público sones auténticos y trajes reales de las jarochas y de Yucatán.

Rayando el sol fue escrito por Francisco Benítez en colaboración conmigo y Federico Ruiz, en su mayor parte, pero también se estrenaron algunos cuadros de Jacobo Dadevuelta, Pepe Elizondo, Enrique Uthoff y Antonio Mediz Bolio.

Después de *Rayando el sol* no fue posible hacer ninguna revista que compitiera con ella en riqueza y colorido y únicamente pueden reputarse como obras de carácter nacional las llevadas a cabo en el Teatro Lírico bajo el título de revistas de evocación. Entre éstas figuraron *En tiempos de don Porfirio*, *Aquellos 35 años*, *Recordar es vivir Parece que fue ayer* y *Las fiestas del Centenario*, que reproducían estampas y tipos de la época porfiriana y que alcanzaron una acogida tan entusiasta del público, que llenó por muchas noches las localidades.

Tras de estas manifestaciones, el teatro de género vernáculo no ha tenido exponentes de ninguna clase, pues los empresarios, desoyendo el clamor general, se han dado a explotar desnudeces de *girls* americanas y estridencias y contorsiones de artistas afrocubanas, que han vaciado los teatros a pesar del optimismo de los modernos mecenas del teatro de nuestros tiempos.

El nacionalismo de los autores dramáticos de la generación de 1923

Socorro Merlín

El tema del nacionalismo ha hecho correr grandes cantidades de tinta de especialistas de diversos ámbitos: culturales, históricos, sociológicos, psicológicos, filosóficos y artísticos. Bajo su bandera se han cobijado movimientos independentistas, anticolonialistas, políticas gubernamentales e ideologías que han incidido sobre los campos antes mencionados con diferentes interpretaciones, de allí el plural de nacionalismos, pues uno difiere de otro en el modo en que opera.[1] Bajo este concepto es comprensible la amplitud del tema y nada fácil su tratamiento pero si detectamos los dominios, dice Alberto Híjar, podremos saber el modo en que opera determinado nacionalismo. No es lo mismo, pues, el nacionalismo de los grupos hegemónicos que el de los grupos socioeconómicamente desfavorecidos, como tampoco el del arte en general ni el del teatro en particular. La historia del arte en el siglo XX presenta varias formas de operación del nacionalismo que se han visto influidas por la tradición artística existente, por las influencias del exterior y por los acontecimientos políticos, económicos y culturales del país.

Los nacionalismos culturales del siglo XX tienen su germen en las ideas de la generación del Ateneo (1906) y la de 1915. La primera comenzó con un interés literario por Grecia y la alta cultura, con ideas positivistas que cambiaron a los pocos años, fundando en 1909 el Ateneo de la Juventud al que pertenecieron escritores, poetas, pintores, filósos, arquitectos y músicos, entre los que se encontraba José Vasconcelos. Vasconcelos participa en la Revolución y en 1912, al triunfo de ésta, es nombrado presidente del Ateneo. El Ateneo se transforma en un "empresa nacionalista de rehabilitación de la patria" como lo dice Vasconcelos en su obra *Ulises criollo,* con misiones sociales y educativas; sus miembros introducen una dinámica cultural organizada que apunta hacia nuevas perspectivas culturales, incorpora estudios sobre el pensamiento oriental y una posición definida contra el porfirismo.

La segunda generación formada por un grupo de jóvenes alumnos de los miembros del Ateneo, entre los que se contaban Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Alberto Vázquez del Merca-

La caída de las flores, 1923, puesta en escena por el Teatro Municipal; primer intento por constituir una compañía estatal de teatro.

do, Teófilo Olea y Leyva, Miguel Palacios, Daniel Cossío Villegas, Narciso Bassols, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Antonio Castro Leal, que después tendrán papeles protagónicos en la cultura de México, cuya meta era construir el país a partir de haberlo descubierto; con la reflexión de que la verdadera revolución es la del desenvolvimiento del espíritu.[2] En ese año de 1915 en el que la Revolución padecía un periodo caótico, este grupo de intelectuales jóvenes encuentra razones para hacerla más fuerte.

El 4 de junio de 1920 José Vasconcelos asume la rectoría de la Universidad y Bellas Artes, máximo puesto educativo, pues el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública había sido suprimido por la Constitución de 1917 [3] Desde el ejercicio como rector, Vasconcelos, perteneciente a la "Generación del 15" y a los "Siete Sabios" manifestó los lineamientos de su política educativa influida por sus contactos con los miembros del Ateneo y sus lecturas y afición por las culturas occidentales y orientales y sus planteamientos sobre la Revolución como movimiento constructor que debía sustituir al destructor Organizó misiones de maestros que aunque improvisados se mostraron partidarios de la alfabetización y se incorporaron al movimiento mesiánico de Vasconcelos sin cobrar un centavo. Las primeras etapas de las misiones fueron, más que culturales, sanitarias, pues las condiciones socioeconómicas de la población pobre eran ínfimas. Vasconcelos vio la necesidad de crear nuevamente una instancia directiva de la educación, por lo que se lanzó en una campaña para la reforma de la Constitución en el artículo 73 que había suprimido el Ministerio de Instrucción Pública.

El 30 de junio de 1921 el presidente Álvaro Obregón decretó la reforma a la Constitución y el 25 del siguiente mes creó la Secretaría de Educación Pública, nombró como su titular el 11 de octubre a José Vasconcelos. Vasconcelos consigue para la SEP un presupuesto que antes no se había otorgado a la educación. El trabajo de Vasconcelos en la SEP es dinámico y directo, aunque bastante improvisado. Reforzado por su presupuesto emprendió acciones más complejas que las que había iniciado contra el analfabetismo cuando era rector de la Universidad. Promovió una doble campaña a la que los historiadores han dado el adjetivo de "mesiánica" porque sin tener los suficientes medios materiales ni conocimientos, quería arrancar de la barbarie al indio y redimirlo, aculturizar a la población con las obras de los escritores clásicos europeos y dar a luz un mestizaje prometedor para el futuro, lograr una unidad étnica que hablara la misma lengua y tuviera la misma

cultura, una raza única, una síntesis: "Los pueblos llamados latinos, por haber sido más fieles a su misión divina de América, son los llamados a consumarla. Y tal fidelidad al oculto designio es la garantía de nuestro triunfo" [4]

Para concretizar sus ideas se rodea de artistas que tengan una inclinación o ideología propicia a lo popular y si no todos la poseen de antes, la abrazan al unirse a su ministerio y la ejercen más allá de su gestión. Para impregnarse del espíritu de América Latina viaja al sur visitando Brasil y Argentina; en estos países le conmueven la exuberancia de la naturaleza y de las culturas que compara con las antiguas de occidente. En Argentina le sorprende la manera en que los artistas valoran el español de Argentina, pues los declamadores y los actores no dicen sus poemas y diálogos dramáticos con acento español, como se hacía en otras partes de América Latina, incluyendo México, sino que pronunciaban al estilo de su país[5] Un ejemplo es Camila Quiroga, famosa actriz argentina que da preferencia en su repertorio a los autores teatrales coterráneos suyos; Vasconcelos, impresionado por esta argentinidad, se expresa así en *La raza cósmica:*

> Basta recordar los escritos de Rojas sobre la argentinidad y lo que se ve en todas las ramas de la cultura y en el arte, que cada día asimila más los caracteres autóctonos. Por lo mismo que esta argentinidad es el resultado de una actividad cultural y de un aprendizaje europeo, no tiene nada de estrecha y agresiva. Posee amplitud y novedad y se muestra francamente Latinoamericana.[6]

Considera que Camila debe ser paradigma del teatro mexicano y la invita a México. La Quiroga acepta gustosa la invitación y hace dos temporadas en la ciudad capital. enero-marzo de 1922 y diciembre 1922-marzo 1923. La presencia de la actriz argentina en los escenarios mexicanos tuvo un impacto definitivo en el medio teatral. Los autores dramáticos vieron en esta compañía el modelo ideal para sus deseos de forjar un teatro mexicano y hacer lo que la Quiroga hacía en Argentina: valorar la dramaturgia, la lengua y las costumbres nacionales.

En México triunfaba el género de revista mexicana en los escenarios del Principal y el Arbeu y los vodeviles franceses y españoles en el Ideal, pero el teatro de alta comedia padecía la falta de una producción dramática que fuera de interés del público. Un anónimo escritor de la revista *Vida Mexicana* dice en su artículo sobre teatro en 1922:

> ¿Como hacer el teatro así de fuerte? (se refiere a los toros). ¡Caray hombre, pues para principiar haciéndolo mexicano! ¿Quién va a sudar la gota gorda trabajando (...) o robando si es preciso, para ir a ver en tres o cuatro actos, cómo milord fulano de tal (comedia traducida del inglés) se las hace para casarse con lady Ojos Zarcos; o cómo Paco, marqués o conde (comedia de Benavente), engaña a su mujer la marquesa o condesa, a la vez que ella lo engaña a él; o, en fin, como Giovanni Battista (tragedión italiano) viola a una niña a quien tiene por hija suya y esta resulta ser, (aquí un suicidio) su propia madre? ¿No! Ni Milord, ni el marqués o conde, ni Giovanni Battista y su madre pueden interesar al mexicano (...) Lo único que puede interesarle más que los diestros y los cornúpetos es su propia persona.

Se expresa así, de manera humorística, el estado del teatro en estos años. A pesar de este panorama estaban las grandes actrices Virginia Fábregas, María Tereza Montoya y Mercedes Navarro, quienes al frente de sus respectivas compañías dramáticas, ponían en escena obras de autores mexicanos, si no con mucha frecuencia, sí constituían, sin embargo, un puerto para los dramaturgos mexicanos.

Es María Tereza Montoya quien pone en la primera temporada de 1923 tres obras de autores mexicanos entre las que estaba la obra *Lo que ella no pudo prever* de Julio Jiménez Rueda. Jiménez Rueda era uno de los intelectuales que desempeñaban cargos públicos en la etapa de Vasconcelos como ministro de Educación y había colaborado para la venida de Camila Quiroga a México;

además de autor dramático, era secretario del Municipio de la ciudad de México. Como tal y al ser instituido el municipio cooperatista de 1923, junto con otros regidores, entre ellos Ramón Riveroll, ofrece 3 500 pesos de subvención a la compañía que se comprometa poner en escena dos obras mexicanas por mes, entre el repertorio que elijiera la compañía que saliera premiada, para lo que emite una convocatoria a mediados de año. El municipio escritura el teatro Fábregas para ser asiento de lo que se llamaría el Teatro Municipal Cooperativo.[8] La convocatoria programada –con muy poco tiempo, dijeron los críticos– fue atendida por María Tereza Montoya, quien estrena con su compañía el remozado teatro, con una obra de Jiménez Rueda. Este hecho marca un hito en la historia del teatro del siglo XX. Por vez primera los autores mexicanos tienen el apoyo oficial. Estuvieron en escena las obras de Julio Jiménez Rueda, María Luisa Ocampo, Alberto Michel, Federico Sodi y Teresa Farías de Issasi. La temporada tuvo algunos escollos porque los autores, tanto los que estaban en la temporada como los que no fueron elegidos, se lanzaron en una rencilla. A través de la prensa manifestaron sus inconformidades y descontento por la comisión de censura de las obras que estaba formada por amigos del titular del Municipio. No obstante, hubo quienes apreciaron esta primera temporada como el nacimiento del teatro mexicano, como Federico Gamboa, Justo Linares, Guillermo Castillo y Juan Ciprés, quienes escribieron artículos para expresar su opinión y apoyar al teatro nacional. Algunas de estas opiniones son:

> Madera para teatro nacional la hay en nuestra tradición, en nuestra vida presente, en el desarrollo citadino e histórico, en el distintivo autóctono, inconfundible, que será llevado afuera en alas de la dramática de los autores mexicanos. Buenos artesanos para la obra, también los hay y sólo esperan el impulso que ahora se anuncia para empeñarse en esta otra faena, en la definitiva, la de extender el talón ante los ojos de los mexicanos que sentirán esa emoción nueva, la de ver retratado el propio gesto, el aire nativo dignificado con amor por el talento de los que quieren de veras a su patria"
>
> JUSTO LINARES [9]

> Creeemos que estos datos (del teatro Municipal) satisfacen con creces, los propósitos del Ayuntamiento ya que demuestran haberse conseguido por lo menos, el vivo interés del público por obras mexicanas hechas por una compañía mexicana también; y esta labor nacionalista en pro del tan deseado y tan intentado teatro vernáculo, en verdad que merece la aprobación unánime"
>
> JUAN CIPRÉS [10]

> Julio Jiménez Rueda tiene razón. De toda esta labor silenciosa y ardua saldrá el teatro mexicano, que se había detenido en *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa, que era el drama que ponían de compromiso todas las compañías extranjeras. Una cosa oscilante entre el pasado y el presente (...) Los jóvenes son los más directamente favorecidos por la tarea que ha emprendido el Ayuntamiento, sus piezas serán así dadas a conocer. Habrá emulación, creación.
>
> JÚBILO [11]

> ... algunos otros autores más que se hallan en condiciones de hacer teatro, se animarán de lanzarse a la lucha y quizá consigan con su labor que se hable tan sólo de "Teatro Nacional" para olvidar la institución municipal que le dió ánimos en sus principios. Esperemos los acontecimientos y hablaremos.
>
> RAMÍREZ [12]

Había la intención de poner los cimientos para la creación de un teatro nacional. El nacionalismo que los autores invocaban estaba reforzado por las ideas vasconcelianas del mestizaje, ellos mismos eran personas de un medio socioeconómico y cultural mestizo, hijos de familias reconocidas que luchaban por el reconocimiento de sus obras. Antes del Teatro Municipal no había habido un impulso oficial. Ciertamente en el siglo XIX hubo varios intentos pero no tuvieron continuidad, ya en el siglo XX se encuentra una coyuntura con el

nacionalismo revolucionario que proponía al mestizo como actor principal de la historia de México y al Estado como custodio del territorio, como director de la economía y como generador de la modernidad cultural.[13] Ésta ideología, y la de Vasconcelos, coincidía en los términos del mestizaje y de propiciar una cultura "elevada" o "alta" que se identifica con la "alta" comedia que proponían los dramaturgos. Tanto Jiménez Rueda como María Tereza Montoya encuentran en este quiebre la oportunidad que venían buscando y si bien el Teatro Municipal tuvo una vida muy corta, se puso el primer escalón sobre el que se construyó el edificio del teatro mexicano.

En 1924 se reúnen algunos dramaturgos para continuar la difusión del teatro nacional, ya sin el ayuntamiento, impulsados por la necesidad de darse a conocer. En septiembre de 1925 inician una temporada con el nombre de "Compañía de los dramaturgos y comediógrafos mexicanos" la temporada se llamó Pro Arte Nacional. Entre los autores estaban Carlos y Lázaro Lozano García, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, José Joaquín Gamboa, Francisco Monterde (que formarían el siguiente año el Grupo de los Siete), Alberto G. Tinoco, José Luis Velazco, Manuel Bauche Alcalde, Rodolfo Navarrete, Alberto Michel, Julio Jiménez Rueda, Ángel Marín, Rafael Pérez Taylor Tomás Domínguez Illanes, Federico Gamboa, Emilio Abreu Gómez, Jacobo Dalevuelta, Catalina D´Erzell, María Luisa Ocampo y en reconocimiento a los autores del pasado, estaban Manuel Acuña e Ignacio Manuel Altamirano. Como se puede ver, Pro Arte Nacional agrupó a autores de diversas generaciones; la generación mayor que veía de reojo a los jóvenes y para quienes tenía comentarios hirientes y los nuevos dramaturgos como María Luisa Ocampo, Parada León y los hermanos Lozano García. La unión fue exitosa desde el punto de vista del interés de un nutrido número de dramaturgos pertenecientes a la Unión de Autores Dramáticos (UDAD), pero la temporada no dio los resultados económicos esperados. No todos siguieron unidos, a raíz de esta experiencia se forma un pequeño grupo de autores, nombrados más arriba, que ostentan para 1926 el nombre de "Los Siete", emulando al grupo literario de la generación de 1915 llamados los "Siete Sabios" en pro del teatro nacional.

¿Qué querían decir los autores con teatro nacional? La respuesta se encuentra en el manifiesto que este grupo lanza en septiembre de 1926 en el que especifican en uno de los incisos:

> QUE SE SEPA QUE EXISTEN EN TODA LA REPÚBLICA AUTORES cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países, pues no se trata sólo del grupo de los Siete y el grupo UDAD, sino de un gran número de autores mexicano que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas y de muchos actore y actrices que insisten en imaginar que los cerebros de los autores mexicanos no son de la misma calidad que los de lo autores extranjeros.[14]

Los autores son claros para definirse como autores mexicanos cuando dicen: "los autores que han recogido algo del espíritu nacional" No se trataba pues de ser absolutamente nacional, ni adherirse al género de revista que proponía otro tipo de nacionalismo basado en la sátira, ni al grupo de Rafael M. Saavedra y Luis Quintanilla que propiciaba lo folclórico, lo costumbrista de las diversas regiones y culturas de México (Teatro en Teotihuacán y Teatro del Murciélago) sino de reflejar "algo" del espíritu de la nación que bien podían ser personajes, lugares, ambientes, temáticas. Las obras producidas en estos años tienen como protagonistas a hombres y mujeres que viven en la ciudad de México o en alguna de las capitales de la república, con los que podían identificarse los espectadores, pobres y ricos, aristócratas venidos a menos y plebeyos en ascenso, la nueva clase en el poder de políticos salidos de la Revolución, obreros y patrones, intelec-

tuales y diletantes, mezclados en conflictos ubicados en el aquí y ahora de entonces, hablando como hablaba la gente de todos los días sin los "vosotros y los queréis" del teatro a la española, lo que no se había representado antes. Fueron ellos los que suprimieron la concha del apuntador y el pronunciar castizo en el teatro. En eso consistía su nacionalismo; ellos no tocaban los hechos esenciales de la revuelta de 1910, sino sus consecuencias en la clase alta y media con una peculiar circulación entre las clases y los niveles intelectuales, estableciendo relaciones entre ellos. Por otro lado, los autores no se negaban a la influencia del exterior, ellos mismos decían que México estaba limitado a los autores españoles y franceses que ponían las compañías existentes y que ignoraban lo nuevo de Europa. En la introducción del manifiesto lo dicen así:

> ... son escasas las compañías extrajeras que nos visitan. En México sólo se conoce el teatro europeo anterior a la guerra, y aún de éste, son totalmente ignorados muchos autores de fama mundial como Andreieff, Butti, Claudel, Chejov, De Curel, Glasworthy, Hauptmann, Romains, Shaw, Strindberg, y Wedeking. La producción posterior a la guerra (de 1917) se desconoce por completo, con excepción de tres obras de Pirandello, medianamente representadas, a pesar del interés que tienen las obras de Antonelli, J. J. Bernard, Crommelynk, Chiarelli, Lennormand, Molnar, O´Neill, Raynal, Rosso di San Secondo, Sarment, Schnizler, y Tchapel para no citar sino a unos cuantos de los que por sus méritos han salido ya de las fronteras de su patria.

Al iniciarse poco después la disputa entre los "Nacionalistas y los no nacionalistas, estos últimos acusaban a los primeros de encerrarse en los límites de la nación y no mirar hacia afuera, nada más falso como se puede apreciar en el manifiesto. Por otro lado al lanzar su Convocatoria de 1926 para la temporada de Pro Arte Nacional, hacían un llamado a "Todos los autores teatrales mexicanos, españoles e hispanoamericanos, con especialidad a aquellos autores de vanguardia que no hayan logrado hasta ahora estrenar sus obras" para que enviaran sus textos al teatro Fábregas en donde habían empezado la temporada de ese año. En otro orden los autores asimilaban influencias del exterior especialmente de Pirandello, lo que valió a los "Siete" el sobrenombre de "Pirandellos" puesto por Jacobo Dalevuelta, quien en sus arranques de ironía contra ellos, los llamaba "Pirandellitos"

El nacionalismo que los autores dramáticos enarbolaron de 1923 a 1928, era uno que tenía implícito el mestizaje y la asimilación de la cultura europea vertido en problemáticas mexicanas, que proponían una relación y penetración de la cultura en las clases de pocos recursos, como lo proponía la ideología vasconceliana. Los dramaturgos de este grupo no trataron temas regionales o costumbristas, singularmente lo hicieron como es el caso de María Luisa Ocampo.

La idea nacionalista de este grupo, varió en la forma de presentarse, que no en el tratamiento de las obras, al organizar algunos de los dramaturgos que venían desde 1923 el grupo que se llamó La Comedia Mexicana. La Comedia se empezó a gestar con María Luisa Ocampo y Víctor Manuel Díez Barroso. Es Ocampo quien tiene la iniciativa y atrae a este movimiento a algunos de los dramaturgos que habían dado lucha desde el 23. Ya no son los "Pirandellos" pues este grupo se disgrega; están en la Comedia: María Luisa Ocampo, Federico Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Los hermanos Lozano García, Carlos Díaz Dufoo, Ricardo Parada León, Francisco Monterde, y Alfonso Fernández Bustamante quienes se hicieron amadrinar por Amalia González Caballero de Castillo Ledón también autora y quien hace propia La Comedia bajo los auspicios del Departamento de Acción Cívica que ella dirigía. La Comedia se presenta por primera vez el 24 de mayo de 1929 en el teatro Regis. El programa de inauguración anuncia la presencia del presidente de la república Emilio Portes Gil y su gabinete.

La ebullición interna del país se ve afectada por la crisis estadunidense que se desató en 1929 por la caída de la bolsa, era necesario reforzar los lazos internos para paliar los efectos de las insurrecciones y de la crisis. La política gubernamental entonces, es de institucionalización y leyes [15] no solamente para legitimar la Revolución y el PNR (Partido Nacional Revolucionario), acaecida en marzo de 1929, sino para usar esta legitimación en favor de los intereses gubernamentales y de la producción nacional que tendrá su culminación en el decálogo del nacionalista, que exhortaba a la población al consumo de productos mexicanos.

La institucionalización se filtra hasta los ámbitos del teatro. El espíritu nacionalista oficial es adoptado por los dramaturgos mexicanos e institucionalizan su grupo. En la presentación del programa de mano que anuncia la temporada de septiembre se lee:

LA COMEDIA MEXICANA
TEATRO IDEAL
15 DE SEPTIEMBRE
1810-1929

> La Comedia Mexicana no es una simple empresa teatral, es una institución que lucha por la dignificación y enaltecimiento del teatro mexicano. Si es usted consciente y se preocupa por los problemas de su país, no puede atacarla. Las instituciones están por encima de los hombres.[16]

Los dramaturgos se parapetaban detrás de las consignas nacionalistas para repeler cualquier posible ataque en su empeño por impulsar sus obras. El Departamento de Acción Cívica era el marco oficial en el que se amparaban. Así decía Parada León en el programa de mano "La Comedia Mexicana no es sólo la ambición de los autores nacionales, sino el deseo sincero de todo mexicano culto" El autor de más edad y trayectoria, Federico Gamboa, reforzaba el intento al decir· "También la Comedia Mexicana como la Patria de que es hija legítima ha afianzado el mayor de los bienes: ya es independiente"

Los autores suscriben a La Comedia nada menos que como hija de la patria y en atención a los objetivos de Acción Cívica que debía llegar a los círculos de obreros y maestros, se dan funciones para ellos y se registran sus opiniones, algunas aparecen en el mismo programa como las de Silvestre Salgado y Julia Chávez, que reflejan la ideología del departamento a cargo de Amalia de Castillo Ledón fusionada a la del teatro.

> Realizar el Teatro Mexicano es revelar la psicología de un pueblo, la aspiración de una raza y la grandeza de una cultura. Si el futuro de México está nublado por el prejuicio, el temor y la indiferencia de los escépticos, volvamos la mirada hacia la luz del optimismo y levantemos de la Patria el espíritu con el Teatro Mexicano, que es la revelación de la cultura literaria y filosófica de México.
>
> Encomiable el esfuerzo de la señora de Castillo Ledón y de la señorita Ocampo para fundar el Teatro Mexicano, si todas las mujeres abandonando temores, en nuestro medio y ambiente tuviésemos gestos reivindicadores traducidos siempre en acción, no se nos considerara como cosas y ayudaríamos al engradecimiento de México y a la fortaleza espiritual de nuestra raza.

La Comedia Mexicana hizo cinco temporadas en los años 1929, 1932, 1936, 1937 y 1938, algunas con más éxito que otras; en el transcurso se fue perdiendo el acendrado nacionalismo que presentó la primera. Para la temporada de 1938, los programas y reseñas hablan de la quinta temporada en términos más teatrales que patrióticos. El 6 de agosto de 1938 Armando de Maria y Campos [17] escribe un artículo sobre la trayectoria de La Comedia y reseña los esfuerzos del teatro mexicano por darse a conocer desde las temporadas del 23 hasta la última; por eso a veces se confunden los datos y algunos investigadores reseñan el nacimiento de La Comedia en 1923. Nada dice de la afiliación nacionalista de los autores, como tampoco lo

mencionan las demás notas periodísticas de ese mismo mes; se refieren más bien a los comienzos del teatro mexicano. Como vaticinó Teodoro Ramírez en su nota transcrita al mencionar la temporada de 1923, ya sólo se habló de teatro nacional y no de afiliaciones oficiales, sin embargo, la bandera nacionalista de estos años sirvió a los autores dramáticos para sentar las bases de nuestro teatro.

Notas

Híjar, Alberto. Conferencias sobre nacionalismo. Diplomado "Nacionalismos y producción artística en México" INBA. México, 1993-1994.

[2] Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las artes 1910-1970" *Historia general de México 2.* El Colegio de México, 1976. pp. 1406-1416.

Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos.* Fondo de Cultura Económica. México 1977 p. 79.

Vasconcelos, José. *La raza Cósmica.* Asociación Nacional de Libreros. México, 1983. p. 25.

[5] *Ibid.* "Notas de viaje" pp. 51 189.

Ibid. pp. 187-188.

Revistas literarias mexicanas modernas: Vida Mexicana 1922-1923 y *Nuestro México 1932.* Fondo de Cultura Económica. México, 1981 p. 46.

[8] Ciprés, Juan "La creación del Teatro Municipal y Arte Teatral Novel: La temporada en el teatro cooperativo" *El Universal Ilustrado.* Noviembre de 1923.

[9] Linares, Justo. "Ya hay teatro mexicano" *Universal Gráfico.* 15 de diciembre de 1924.

[10] *Ibid.* Ciprés, Juan.

[11] Castillo, Guillermo. "La creación del teatro Mexicano" *Universal Ilustrado.* 9 de agosto de 1923.

[12] Ramírez, Teodoro. "Una obra mexicana se estrenará en el Teatro Municipal" *El Universal Gráfico.* 13 de julio de 1923.

[13] Lomnitz, Claudio. "Nación y Estado en la encrucijada actual" *Universidad de México.* Rev. Julio-agosto 1996, p. 24.

[14] "Manifiesto del Grupo de los Siete" *Boletín de Información e Historia,* núm. 10. Marzo de 1956.

[15] Márquez Fuentes, Manuel y Octavio Rodríguez Araujo. "Callismo y maximato" *Cien años de lucha de clases en México 1876-1976.* Quinto Sol. México, 1985. Págs. 58-61.

[16] Programa que presenta La Comedia Mexicana y la obra *Los hijos de la otra* de Catalina D'Erzell. Fondo documental María Luisa Ocampo. CITRU.

[17] Maria y Campos, Armando de. "El ritmo del teatro" Rev. *Hoy.* 6 de agosto de 1938.

Bibliografía

–BLANCO, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos.* Fondo de Cultura Económica. México, 1977

–JÁUREGUI BERECIARTU, Gurutz. *Contra el Estado-nación: en torno al hecho y la cuestión nacional.* Siglo XXI. México, 1986.

–MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961* INBA. México, 1964.

–NOMLAND, John B. *Teatro mexicano contemporáneo.* INBA. México 1967

–NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto. *Cuarenta años de teatro en México.* Ed. del Autor. Madrid, 1956.

–OCAMPO, María Luisa. Fondo documental recopilado por Socorro Merlín. CITRU/INBA.

–VASCONCELOS, José. *La raza cósmica.* Asociación Nacional de Libreros. México, 1983.

Ulises criollo. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

–VARIOS AUTORES. *Historia general de México 2.* El Colegio de México. México, 1976.

—— *Cien años de lucha de clases en México.* Quinto Sol. México, 1985.

TEATRO REGIS

VIERNES 24 DE MAYO DE 1929

DEBUT DEBUT DEBUT

DE

LA COMEDIA MEXICANA

NOCHE A LAS 8.30 P. M. (20.30)

CON ASISTENCIA DEL SR. LIC. DON EMILIO PORTES GIL, PRESIDENTE DE LA REPUBLICA Y MIEMBROS DE SU GABINETE
PALABRAS POR EL SR. LIC. DON EZEQUIEL PADILLA, SECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA

ESTRENO DE

EL CORRIDO DE JUAN SAAVEDRA

DE MARIA LUISA OCAMPO

FIN DE FIESTA

POR LA ORQUESTA MEXICANA Y CANCIONES MEXICANAS POR LAS HERMANAS RUBIO

LUNETA $1.50. BALCON $1.00.

SABADO 25, ESTRENO

EL DOLOR DE LOS DEMAS

DE RICARDO PARADA LEON

Del "Cafe de nadie" al espacio escénico

(el movimiento estridentista y su práctica teatral)

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

Introducción

Mucho de lo que en la actualidad se discute en torno del rumbo del país y de la naturaleza del arte que corresponde a nuestro tiempo, a este México de fin de milenio, tuvo ya durante los años veinte su espacio de amplia discusión y buena parte de las "innovaciones" escénicas y de las experiencias de teatro de los noventa tuvieron ya también su manifestación en aquellos años. Reflexionar sobre algunos de los aspectos de la vinculación con el teatro de una de las vanguardias artísticas más importante, como fue el caso de el estridentismo, no sólo de México, sino de toda Latinoamérica, puede aportar aspectos interesantes a la valoración del acontecer teatral de nuestros días; lo cual no es sino la función primordial del trabajo de cualquier historiador· ir al pasado para intentar explicar y comprender el presente.

Dentro del auge modernizador de los años veinte que recorrió América Latina, en donde se propugnó por una realineación con los nuevos modelos económicos y culturales que la nueva modernidad venía gestando durante los primeros años del presente siglo, el fenómeno de las vanguardias artísticas no sólo no fue la excepción, sino que además firmó carta de naturalización en buena parte de todo el subcontinente.

Futurismo, surrealismo, constructivismo, unanimismo, se fueron aclimatando y tomando carta de naturalización en nuestros países; en muchos casos en medio de una ruptura con la obstinada y obcecada tendencia nacionalista y xenófoba, pero sobre todo como una "necesidad de agitación cultural, cuya estrategia se dirige a la conmoción de un mercado institucionalizado de lo bello que no ha asimilado el vértigo último de la modernización tecnológica,[2] como lo apunta Sonia Mattalia en su estudio sobre las vanguardias hispanoamericanas. Desde luego todos estos intentos por golpear y sacudir esa institucionalización de lo "bello" tuvieron también su campo de batalla en la creación escénica.

En México esta reagrupación y reconfiguración de las tendencias artísticas en la década de los veinte estuvo marcada por un ingrediente particular· el proceso de institucionalización de la Revolución mexicana.

El investigador Samuel Gordon hace un lúcido comentario al respecto:

> El México postrevolucionario propició una confusión –casi constante– entre vanguardismo estético y vanguardismo político, debido a exigencias histori-

Cortesía: Espasa-Calpe Foto: Guillermo Murray

¡Ya viene Gorgonio Esparza!, 1941 o la crítica a los vicios del mexicano.

cas más acentuadas y urgentes que en otras partes. De allá, muchos de los enconados y frecuentes reproches –ataques frontales, a veces– que la vanguardia de corte político endilgó a la literaria. Frecuente tributaria de los vaivenes políticos, la historia de la cultura de este período refleja buena parte de aquellas refriegas.[3]

Dichas refriegas marcaron de manera definitiva uno de los movimientos de vanguardia de mayor trascendencia en Hispanoamérica, el movimiento estridentista, del cual haremos referencia particularmente a sus experiencias en el campo de la práctica teatral, como se verá más adelante.

La vanguardia estridentista

A los gritos de "muera el cura Hidalgo" "Chopin a la silla eléctrica" y "viva el mole de guajolote" nació en México en los finales de 1922 el movimiento estridentista [4] que, influido por las ideas estéticas de Marinetti, del dadaísmo, del cubismo y otras vertientes de ruptura de la vanguardia europea o hispanoamericana como el ultraísmo, va a establecer una toma de posición frente al arte conservador y anquilosado que venía heredando el país como secuela de la dictadura cultural de los intelectuales del porfiriato y de los últimos estertores del modernismo.

Sus integrantes Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Miguel N. Lira, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, entre otros, renovaron el panorama artístico del país con la búsqueda de nuevas expresiones en la plástica y la literatura. Como lo dice Maples Arce en 1922:

> El estridentismo no es una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estilan; el estridentismo es una razón de estrategia: Un gesto, una irrupción.[5]

El estridentismo fue un movimiento paralelo, y en más de un aspecto antagonista al movimiento denominado Los contemporáneos, del que surgieron Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, José y Celestino Gorostiza y otros importantes y fundamentales escritores mexicanos del presente siglo.[6]

Los ímpetus estridentistas realmente sacudieron los cenáculos literarios, insultaron a los "lame cazuelas literarios" como calificó a sus opositores List Arzubide y abollaron con sus manifiestos y su obra a la mentalidad anquilosada de la época; reunidos en su cuartel general: "El café de nadie" atacaron la sintaxis y la prosopopeya literaria decadente en busca de un nuevo lenguaje poético ligado a los nuevos tiempos que por entonces se vivían.[7]

Búsqueda que, como veremos más adelante, procura expresar a través de la literatura la nueva mentalidad del hombre moderno del naciente siglo xx [8] en donde el radicalismo político de izquierda fue de la mano.

En relación con esto podemos anotar los señalamientos de Eduardo Subirats:

> Las vanguardias socialistas y revolucionarias añadieron a la función militar de avanzadillas el significado metafísico de un destino histórico y civilizador, que se confundía con la razón, la libertad, la igualdad y la justicia, en fin, idéntica con el progreso, entendido en un estricto sentido a la vez tecno-económico y ético y social (...) [9]

Luis Mario Schneider, por su cuenta, en su estudio sobre el estridentismo, hace también las siguientes observaciones:

> El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a las otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado visibles las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo –sólo en el relativismo de la primera época estridentista-, en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa de la vanguardia internacional.[10]

Por otra parte, integrantes del estridentismo como Germán y Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez se dedican a realizar pintura y escultura con los mismos principios con que sus compañeros lo hicieron en la literatura: rompiendo con la academia y proponiendo nuevas formas y técnicas.

Teatro y estridentismo

> ¡Mixcalco 12! –dice don Manuel Maples Arce abriéndole paso a la memoria al evocar uno de los acercamientos de los estridentistas al teatro–, ésta era la dirección de Germán Cueto y Lolita. También eran las señas de Diego Rivera y Lupe Marín. Más adentro, en la privada, vivía el escultor Ignacio Asúnsolo, y pared medianera, Ramón Alva de la Canal, toda gente singular y de capacidad artística. La casa de los Cueto estaba siempre abierta a la amistad.
>
> Eran tantas las inquietudes que se suscitaban en aquel ambiente de trabajo, de conversación o de intercambio de ideas, que un día alguien habló de hacer un teatro de muñecos. El entusiasmo se contagió, y como la pintora Angelina Beloff traía frescas muchas impresiones de los teatros de guiñol en Francia y en Rusia, aportó su experiencia, que recogieron hábilmente Germán Cueto y Lolita, Ramón Alva, Leo-

poldo Méndez, Graciela Amador. Se confeccionaron muñecos muy expresivos, vistosos y de característica personalidad, que se impusieran fácilmente al público infantil.[11]

El teatro para los estridentistas no formó parte en un principio, de sus estrategias de transformación artística. Como se sabe, lo mismo ocurrió con los miembros del grupo de los Contemporáneos que en forma posterior crearon el famoso Teatro de Ulises, con el que hicieron aportaciones a la escena nacional.[12]

Al rastrear la práctica escénica de los estridentistas, no parece haber en ellos al principio interés especial por el teatro.

Sin embargo, en 1924, Luis Quintanilla, uno de los escritores cercanos al estridentismo, funda el Teatro del Murciélago, junto con Francisco Domínguez y el pintor y escenógrafo Carlos González, siguiendo la propuesta escénica del Chauve-souris de Nikita Balieff

Teatro sintético como *Danzas de los viejitos, La pila del toro, Danza de los moros, Aparador Noche de muertos,* etcétera.[13] No obstante, Germán List Arzubide, patriarca estridentista, se refiere a esa experiencia de la siguiente manera:

> Eso del Teatro del Murciélago era una cosa bastante aristocrática. [Luis Quintanilla] trabajaba en el ministerio de Relaciones Exteriores y consigue ayuda para presentar esa cosa que era para los señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista.[14]

Años más tarde en 1926 en el III Congreso Nacional de Estudiantes se redacta el *Manifiesto N°4* de los *estridentistas* en el que se se menciona lo siguiente:

> EN 1926 HAREMOS: FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD ESTRIDENTISTA, CREACIÓN DEL TEATRO ESTRIDENTISTA, PUBLICACIÓN DE NUEVE LIBROS –EVANGELIOS– DE LOS FUNDADORES DEL ESTRIDENTISMO; EDICIÓN DE LOS NUEVOS POETAS ESTRIDENTISTAS... [15]

Nada sabemos hasta el momento en qué consistió con precisión esa propuesta de teatro de esencia estridentista, pero en los distintos números de la revista *Horizonte* encontramos ya el interés por acercarse al teatro por parte de los miembros del grupo, al publicarse ahí la obra *Muerta de hambre (drama de la calle), teatro revolucionario en cinco escenas,* de Elena Álvarez, que muestra ya la posterior inclinación hacia un teatro de denuncia social del movimiento,[16] y la obra de "teatro sintético" *Comedia sin solución* del escultor Germán Cueto; así como también aparecen reseñas sobre el teatro vanguardista español de Luis Arqueles Vela, corresponsal de la revista en Europa.[17]

La obra de "teatro sintetico" *Comedia sin solución* de Germán Cueto,[18] es la que hasta el momento mejor refleja la relación entre las presuntas inquietudes teatrales de los estridentistas y las vanguardias teatrales. Se trata de un texto dramático que propone un juego de teatralidad alejado de las convenciones realistas de la época, en donde la acción transcurre en plena obscuridad, en la cual los personajes se ven envueltos en un proceso de confrontación entre ellos, a causa de las tinieblas en que transitan. La *Comedia sin solución* termina cuando la luz irrumpe en el escenario y el espacio se encuentra totalmente vacío, sin personajes. La obra es, de alguna manera, un experimento de abstraccionismo en el teatro, en donde la conjugación entre luz, sombra y espacio están puestas para generar sensaciones en el espectador, más que para contar una anécdota específica.[19]

Otra obra significativa es *La venus trunca, último drama burgués en dos actos y una rectificación* [20] de Salvador Gallardo, en donde se presenta un guiño pirandelliano al espectador, parodiando el teatro pretendidamente psicologista y naturalista de la época. La obra expone el suicido de un joven artista que asesina a una misteriosa modelo a quien amaba perdidamente hasta el momento en que descubre que se trata de su propia hermana. Al final del drama, el autor nos presenta una "rectificación" en donde reaparecen los personajes que en la escena anterior

habían muerto protestando por el papel psicológico y trágico que les fue impuesto, mientras que los demás personajes discuten sobre tópicos de moralidad y sobre las posibilidades de un nuevo arte teatral.

Hacia una práctica escénica surgida del estridentismo

Para 1932 el movimiento estridentista había ya perdido su efervescencia inicial, pero varios de los miembros del grupo original, Germán List Arzubide, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal (a quienes se sumarían más tarde Lola Cueto, Roberto Lago, Graciela Amador y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros), iniciaron en México un movimiento de teatro de títeres de guiñol que, con el apoyo del Estado mexicano postrevolucionario brindado a través de la Secretaría de Educación Pública, ofrecía al público infantil y popular mensajes de carácter político social, que si bien no atacaba directamente al Estado mexicano, sí manifestaba una toma de posición con respecto de las relaciones sociales y de los modos de producción capitalistas. Para entonces la postura estridentista ante las posibilidades expresivas del teatro se aclaraba, especialmente para Germán List Arzubide, quien afirmó en el prólogo a la edición de sus obras de teatro revolucionario en 1933:

> El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis; propagar una idea. De esto se desprende que para que exista teatro es indispensable que exista antes la idea que él ha de pregonar.[21]

La propuesta teatral surgida del estridentismo desembocó en tratar de retomar y aclimatar a la situación política de México y a las necesidades educativas del país, la técnica del teatro de muñecos de guante, que si bien es probable que desde el siglo pasado ya haya sido utilizado aquí; se puede decir que resultó ser la primera vez que se constituía como un movimiento. Roberto Lago, uno de sus miembros, nos dice al respecto lo siguiente:

> Estaba el teatro guiñol al servicio de la educación, y divertir instruyendo o instruir divirtiendo nos pareció la aspiración más alta a que podía alcanzar la pedagogía moderna. Sin embargo, aún faltaba –y esa sería la tarea del teatro Guignol "El nahual"– encauzar este género de teatro hacia una verdadera y definitiva finalidad, en el terreno del arte y en el de las reivindicaciones populares.[22]

Resulta lógico que los estridentistas, después de los fulgores vanguardistas de los años veinte, hayan reorientado su camino y vinculado más la práctica escénica a la reflexión política y a la educación. ¿Qué tan útil puede ser en un país recién salido de una guerra civil, con un altísimo índice de analfabetismo y con serios problemas de educación, realizar un teatro de tendencia cosmopolita? como en cierta medida lo continuaron realizando grupos como el Teatro de Ulises. ¿Quiénes podían ser los interlocutores de un grupo de jóvenes artistas que en última instancia pretendían con su arte ayudar a la transformación social de su país? Germán List Arzubide menciona esto en una entrevista realizada en 1983:

> La expresión estridentista no era capaz de asumir plenamente la protesta social. Con el estridentismo bombardeábamos la sintaxis y asustábamos a la Academia, pero se necesitaba un medio diferente para entrar en contacto con un círculo más amplio. Y el teatro, en ese sentido, era una tribuna, una forma muy precisa, muy plástica de expresar ideas objetivamente, y de llevar esas ideas a las masas.[23]

De manera que la respuesta que dieron ellos con su arte a las necesidades culturales de su tiempo se orientó, por un lado, a continuar con la renovación del lenguaje tanto en la plástica como en la literatura y por el otro, a aplicar la técnica del teatro de títeres a la educación popular, como más arriba nos

lo señala Roberto Lago; sólo que con sentido de alianza con las reivindicaciones populares, como también lo hizo Diego Rivera al pintar sus extraordinarios murales sobre la historia de México en Palacio Nacional. De hecho, otros artistas como el pintor y escenógrafo Gabriel Fernández Ledesma y el músico Silvestre Revueltas colaboraron con el movimiento de teatro guiñol iniciado por Germán List Arzubide y demás integrantes herederos del estridentismo.

En cuanto a la formación de los grupos que todos ellos impulsaron, Magaña-Esquivel hace una sucinta relación al respecto:

> En 1932 Germán y Lola Cueto forman un grupo con Leopoldo Méndez, Graciela Amador, Elena Huerta, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Angelina Beloff, Enrique Assad y Roberto Lago. Unos escriben las pequeñas obras, otros pintan los decorados, Assad talla los primeros muñecos y todos construyen el pequeño escenario en una bodega de la calle de Mixcalco número 12. Un año después el Departamento de Bellas Artes (...) acoge este teatro guignol, del que surgirían luego en 1934, dos grupos del mismo género: el Rin-Rin que primero dirigió Germán Cueto y poco después Roberto Lago, y el Comino que se encomendó a Leopoldo Méndez (...), al que sucedieron Ramón Alva de la Canal y su hermana Loló. Graciela Amador por su parte formó el grupo denominado Teatro Periquito. En 1939, tras una memorable labor, el Teatro Guignol Rin-Rin cambió su nombre por el de Teatro Guignol El Nahual, también dirigido por Roberto Lago.[24]

Sobre la formación de estos grupos de teatro guiñol cabe mencionar la creación del personaje "Comino" protagonista de un buen número de piezas de teatro guiñol, creadas por Germán List Arzubide como *Comino va a la huelga, Comino vence al diablo, Comino en el país de los holgazanes* y *El gigante,* esta última de Helena Huerta Múzquiz, entre otras.[25]

Pero no solamente estos artistas e intelectuales escribieron obras para guiñol, también se ocuparon de realizar dramas de denuncia social como el ya citado Germán List Arzubide, con obras como *Las sombras, El nuevo diluvio* o *El último juicio,*[26] las cuales, al parecer, fueron representadas en ámbitos populares y con obreros, o con dramatizaciones de cuentos rusos y populares, con un fin educativo.[27] También habría que mencionar a su propio hermano Armando List Arzubide, quien ensayó con el experimento del teatro de masas.[28]

¿Teatro estridentista o teatro de militancia política?

Cabe ahora preguntarse por la innovadora estética, el impulso y la creatividad que durante los años veinte impulsaron los estridentistas. ¿Acaso se diluyó en el caso concreto del teatro, en aras de una estrategia de lucha social o de militancia política? Sabemos, sin embargo, que la toma de posición ideológica formaba parte de la estrategia del movimiento; pero también la estética estridentista en el caso del teatro puede ser rastreada a través de la representación misma. La producción, los muñecos, trastos escenográficos y demás enseres que acompañaron la puesta en escena de las obras que representaron los grupos de teatro guignol organizados por ellos llevan el sello de la plástica estridentista, como se puede observar en los muñecos realizados por Gabriel Fernández Ledesma, Germán y Lola Cueto y sus herederos Mireya y Pablo Cueto, estos últimos son, por cierto, quienes mantienen aún viva esta línea de creación a través del grupo El tinglado de los títeres. Se puede también tomar en consideración la obra *¡Ya viene Gorgonio Esparza! (El matón de Aguascalientes)* (1941)[29] de Antonio Acevedo Escobedo, autor que no perteneció precisamente al estridentismo pero que escribió este texto para ser representado por uno de los grupos de teatro guiñol formados por ellos. La obra se estrenó en el estado de Aguascalientes con diseños escenográficos y de muñecos de Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.[30] En

esta obra de teatro guiñol el mensaje político y el mensaje educativo, característicos de este movimiento de teatro mexicano de muñecos de los años treinta y cuarenta, quedan fuera de las intenciones del autor, al retomar aspectos muy cercanos a la estética estridentista, como el hecho de jugar con elementos del folclor popular para crear con ello una obra de teatro de títeres que parodia ciertos clisés considerados como característicos del mexicano (el típico macho, valentón que no le teme a la muerte). Está estructurada a partir de la forma del corrido popular mexicano; aunque al interior del texto se manifiesta una segunda intención que por el tono humorístico, cercano al surrealismo y por la concepción guiñolesca (elementos de cuentos de hadas, ambiente fantástico, lenguaje poético, etcétera) va más allá de lo que podría ser una adaptación teatral de un corrido. Con lo anterior se puede responder a la pregunta que se planteó líneas arriba, observando que una de las cualidades más ricas del movimiento estridentista fue la de usar al arte como "estrategia, como un gesto, una irrupción..." como definió al movimiento Manuel Maples Arce; ya fuese este gesto un acto de rebeldía ante las formas caducas o como medio de propaganda política. Sobre esta orientación que tuvo el estridentismo como vanguardia artística, Eduardo Subirats nos ayuda a esclarecer el caso:

> Constructivistas, productivistas, dadaístas, letristas, o neoplasticistas, cubistas, surrealistas o futuristas, surgieron a comienzos de siglo a la par que las nuevas estrategias sociales de transformación revolucionaria, y bajo afines signos trascendentes y carismáticos. Vanguardia artística y vanguardia política intercambiaron ampliamente sus signos.[31]

El gesto estridentista en el teatro, aún cuando quizás no haya tenido la claridad y la expresión que se dio en la literatura y en la plástica, tuvo y tiene una fuerza y un vigor que lo mantiene vivo y forma parte sustancial del vasto panorama del teatro mexicano contemporáneo.

De ahí que don Germán List Arzubide, como sobreviviente de las grandes vanguardias de los años veinte y a sus casi cien años, afirme que el estridentismo:

> Vive. Hubo un momento en que lo dimos por muerto (...) Pero aún vive: "Los hombres han puesto la brújula del oriente hacia estridentópolis. Las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes, que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados" [32]

Notas

La investigadora Sonia Mattalia de la Universidad de Valencia nos hace una observación al respecto: "Las primeras décadas del siglo xx significaron un adensamiento del movimiento de transformación que, iniciado alrededor de 1880, cambiaría el perfil –cultural y político– de las naciones latinoamericanas: estabilizado el pacto neocolonial y ante el impulso producido por la economía exportadora de materias primas, las nuevas burguesías latinoamericanas fueron adoptando los signos más ostentosos de la ideología de las burguesías europeas, con quienes las ligaban estrechos lazos de dependencia (...). Los ismos, acogidos en primer lugar en el ambiente de los poetas y escritores (...) tendrán un eco favorable entre las minorías cultas dedicadas a esa tarea de modernización." Sonia Mattalia,"Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del veinte en Latinoamérica y España" en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 500, enero de 1992, pp. 209-220.

[2] *Op. cit.* p. 215.

[3] Samuel Gordon, "Notas sobre la vanguardia en México" en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 524, febrero de 1994. pp. 57-69.

En *Actual, hoja de vanguardia núm. 1* hoja volante esparcida por las calles y cafés en diciembre de 1921 bajo la firma de Manuel Maples Arce se lee lo siguiente: "En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y

rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, me centralizo en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera de su eje, se contempla esféricamente atónito en las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohibe fijar anuncios." *Cit.* por Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos),* México, Fondo de Cultura Económica, (Col. Tierra Firme) 2a. ed., 1990, p. 87 En cuanto al propio manifiesto estridentista fechado el 1 de enero de 1923 se puede leer lo siguiente: "Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no están con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrerazo. FELIZ AÑO NUEVO." En *op. cit.* p. 95.

[5] *Cit.* por Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, (Estudios Literarios 5), 1970.

[6] Guillermo Sheridan comenta algunos de los aspectos de la confrontación que hubo precisamente entre los contemporáneos y estridentistas: "El enfrentamiento entre los dos grupos (...), pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad (...) las paralelas de su trabajo sólo se cruzaron en el plano del resentimiento" en *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 133-134.

Uno de los ejemplos más claros de la propuesta estridentista en el campo de la poesía se encuentra en el poema "Prisma" del libro *Andamios Interiores* de Maples Arce, de donde son estos fragmentos:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.

Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos flota en
los almanaques, y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.
Mis ojos deletrean la ciudad algebraica
entre las subversiones de los escaparates;
detrás de los tranvías se explican las fachadas
y las del viento se rompen en los cables.

En Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo, obra poética 1919-1980,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,(Col. Lecturas Mexicanas, núm. 13)1990, pp. 43-44. Estos fragmentos muestran esa nueva visión poética en la cual las imágenes del tiempo, de la ciudad, del paisaje, son presentadas a través de una perspectiva prismática en donde elementos cotidianos se yuxtaponen con la naturaleza, en busca de una nueva relación del hombre con su entorno.

[8] Entre las obras literarias más importantes de los estridentistas cabe citar la novela *La señorita Etcétera* (1922), *El café de nadie* (1926) de Luis Arqueles Vela, *Andamios Interiores* (1922) de Manuel Maples Arce, *El movimiento estridentista (1926), Práctica de educación irreligiosa (para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros)* (1934) de Germán List Arzubide, entre otros. Sin que dejemos de mencionar las revistas *Irradiador* y *Horizonte,* esta última publicada en la ciudad de Xalapa, a la que bautizaron como *Estridentópolis,* donde el grupo fue acogido y patrocinado por el entonces gobernador Heriberto Jara.

[9] "De las vanguardias al espectáculo" en *La jornada semanal,* núm. 216, 1 de agosto de 1993. pp. 30-34.

[10] Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 206.

[11] Manuel Maples Arce, *Soberana juventud,* Madrid, Plenitud, 1967 pp. 173,179, 180 y 181

[12] Véase Guillermina Fuentes, *Un momento en la cultura Nacional. Historia del Teatro de Ulises* [tesis], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 188 pp.

[13] Véase Antonio Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961),* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, pp.19-20 y también a Luis Quintanilla, *Teatro mexicano del murciélago*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924, s.p.

Guillermo Schmidhuber dice del Teatro Mexicano del Murciélago que "Este grupo culmina los incipientes intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica, con un teatro folklórico le-

jano de la tradición del sainete español (...). Se experimentó escénicamente con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del inalcanzable y desaparecido teatro protomexicano. En *El advenimiento del Teatro Mexicano 1922-1938,* Universidad de Louisville, inédito, p. 59.

[14] Alejandro Ortiz y Tania Barberán *Del café de nadie al espacio teatral, entrevista a Germán List Arzubide,* inédita, 1992.

[15] Luis Mario Schneider, *op. cit.* pp. 143,144. Véase también Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos),* México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme) 2a. ed., 1990, 285 pp., el cual contiene un importante estudio sobre estos movimientos y antologa los manifiestos de cada uno de ellos.

[16] *Muerta de hambre* es una obra que ofrece un esquema de construcción dramática un tanto diferente al del teatro que se escribía por entonces, presenta las reacciones de los personajes de distintos estratos sociales, que deambulan frente al atrio de una iglesia en donde yace una mujer en condiciones deplorables. No hay propiamente una historia qué contar, sino una problemática qué exponer. Véase *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea, núm. 5.*

[17] Luis Mario Schneider, *op. cit.* pp. 162,163,182 y 186.

[18] Germán Cueto, "Teatro sintético, comedia sin solución" en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 9, marzo de 1927 pp. 29-35. Véase también en *Escénica*, revista de teatro de la UNAM, núms. 4-5, septiempre de 1983, pp. 23-25.

[19] Muchas de las inquietudes de los vanguardistas europeos con respecto al teatro, como Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnar o el mismo Kandisnky estaban orientadas en ese mismo sentido, en la búsqueda de una "composición abstracta de color, luz y movimiento que configuraba la realidad humana y su expresión corporal precisamente como 'portador de elementos funcionales orgánicamente adecuados' como lo señala Eduardo Subirats en *La jornada semanal*, núm. 216, 1 de agosto de 1993. p. 30.

[20] Salvador Gallardo, *La venus trunca, último drama burgués en dos actos y una rectificación,* mecanuscrito, *circa* 1930.

[21] Germán List Arzubide,"¿Teatro mexicano? Internacional" (prol. a) *Tres obras del teatro revolucionario,* México, Ediciones Integrales, 1933, pp. VII-XI.

[22] Roberto Lago "El teatro guignol y su implantación en México" en Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!,* sobretiro del Anuario de la Sociedad Folklórica de México, vol. IV México, 1944, pp. 10-11.

[23] Evodio Escalante," Germán List Arzubide, entrevista a..." *en Escénica, Revista de teatro de la UNAM,* época I, núms. 4-5, septiembre de 1983. pp. 18-21

[24] Antonio Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano, (1900/1961),* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. p. 110.

[25] Germán List Arzubide, *El teatro infantil (Comino vence al diablo, El gigante, Comino va a la huelga)*, México, Talleres Gráficos de la Nación, s.f.

[26] *Tres obras del teatro revolucionario,* México, Ed. Integrales, 1933, 130 pp.

[27] *Cinco comedias del laboratorio teatral del Departamento de Bellas Artes*, Secretaría de Educación Pública, México, 1935.

[28] Armando List Arzubide, *Teatro Histórico Escolar* México, Porrúa, 1938.

[29] Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* México, editado por Teatro Guignol "El nahual" 1944, pp. 21-30.

[30] Cf. Roberto Lago (prólogo, ensayos, introducciones y antología de) *Teatro guignol mexicano,* México, Federación Editorial Mexicana 3a. ed. 1987 pp. 45-46.

[31] Eduardo Subirats en *La jornada semanal*, núm. 216, 1 de agosto de 1993. p. 30.

[32] Alejandro Ortiz y Tania Barberán *Del café de nadie al espacio teatral, entrevista a Germán List Arzubide,* inédita, 1992.

Cortesía: Espasa-Calpe Foto: Guillermo Murray

Títere del Teatro Periquito. A través del guiñol se intentó contribuir a la renovación de la cultura nacional.

¿Teatro mexicano? Internacional*

Germán List Arzubide

Para saber algo sobre el teatro mexicano, es bastante con abrir la página intelectual de los diarios donde, invariablemente cada semana, algún señor nos dice con una prosa llorona que no hay teatro mexicano. A la siguiente semana otro señor, amigo y compañero del anterior nos dirá lo mismo. Lo curioso es que quienes tal cosa afirman, son los que escriben teatro en México. Esta honrada declaración de la inutilidad de su obra, prueba que el teatro mexicano como los otros del mundo, no existe, ni existirá, nada más con que haya quien lo escriba.

El teatro no es una forma artística pura que pueda vivir por sí misma. Es una mezcla de arte y de acción, de ficción y trabajo que por exigir penosos laboreos de obreros, preparación metódica, disciplina en el esfuerzo, concluye por ser una representación vital que impone siempre una dignidad humana. la que sólo se haga efectivo con un fin claramente determinado. El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis; propagar una idea. De esto se desprende que para que exista teatro es indispensable que exista antes la idea que él ha de pregonar Y en México, ¿qué idea sobresale?

El mundo conoce un teatro burgués que comienza con Esquilo y conluye con Bataille. Los griegos eran tan burgueses y más que los honrados artesanos que creyeron haber tomado la Bastilla. El teatro shakesperiano, es una lista de las pasiones de los hombres de nuestros días: ambición, orgullo, delirio de grandeza, avaricia, lujuria, hasta ese frenesí del amor, que es la última ventana para poder ver el sol que nos dejan los que todo nos roban. Julieta y Romeo son claramente burgueses a pesar del balcón de Verona. En México conocemos también ese teatro. Pero en el resto del mundo pueden ir acomodando las situaciones del teatro clásico y romántico, a su respectiva situación y hacer su teatro. Bernard Shaw conoce perfectamente a sus personajes porque lleva años, los que tiene de vida, de estar con ellos y oir sus opiniones. En cambio en México, la señora Romero Rubio, puede decir cuando su marido era Ministro del Gobierno de don Sebastián Lerdo de Tejada "ese Porfirio –se refería a Porfirio Díaz– cree que cualquier bandido puede aspirar a ser presidente" y algunos meses depués de lucir del brazo del "bandido" hecho presidente y por añadidura su yerno.

En un pueblo que apenas está construyendo su nacionalidad y ya la tiene en gran parte embargada por el extranjero, donde la colonia se prolonga del encomendero al comerciante y del comerciante al banquero, no puede existir una ideología ni siquiera a medias clarificada. México es un país de aventura y toda aventura es una escena, es un hecho.

* Este artículo corresponde a la introducción al libro *Tres obras del teatro revolucionario*, Ediciones Integrales, México, 1933. En la transcripción se respetaron tanto la ortografía como la sintaxis originales.

México no tiene nada que decir porque como país bárbaro, está apenas en el período de formación que se significa por la fatalidad de los hechos. México no tiene idea que sostener ni tesis que representar porque México es una idea y una tesis: el primitivismo. No tenemos teatro, no lo podemos tener, pero en cambio hemos hecho teatro y eso es mejor A veces hacemos tragedia y gran tragedia, como en la Reforma. Werfel no tiene más que trasladar un momento de nuestra historia al papel y hace "Maximiliano y Juárez" A veces somos un pueblo de comedia, otras, las más, de farsa. Desde afuera, el espectáculo de México llena los programas; lo triste es que alargando la temporada y repitiendo mucho el Gran Guignol, los eternos fusilamientos, los cuartelazos, hemos acabado por cansar al auditorio.

Esta es la razón por que no tenemos teatro en México. Por no tener nada que decir

Tal razón histórica, nos haría esperar a que México adquiera su nacionalidad, organizara su sociedad, tuviera sus clases, para que el teatro mexicano apareciera, como ha aparecido ya en la Argentina por ejemplo, donde el criollismo es tan definido, como que no hizo más que trasladar la geografía política de Europa a los horizontes de América; caso más claro en los Estados Unidos, donde el colonizador cuákero y avaricioso, echó a andar hacia el oeste con la Biblia en una mano y el fusil en la otra, asesinando indios, mientras alzaba sus coros religiosos. Lo que dió para siempre carácter a ese pueblo y le acuñó la hipocresía que es su signo medular. De allí el ambiente de su teatro. Pero en un pueblo de aventura donde el bandido de hoy recibe mañana las costosas alabanzas de los periódicos, país de asaltantes en el camino real y en los puestos públicos, que morirán más tarde en el paredón pronunciando su indispensable y ridículo discurso sainetero; en este país de sangrienta farsa, el hombre que pudiéramos llamar tipo, vaga entre el poder y la muerte, con el ejemplo de Pancho Villa: peón, bandido, caudillo, jefe de cincuenta mil hombres, enterrador de tesoros, dueño de vastas

Cortesía: Espasa-Calpe Foto: Guillermo Murray

Comino, uno de los personajes emblemáticos del teatro guiñol mexicano. Títere diseñado por Angelina Beloff.

regiones, derrotado y en fuga un día, vengador en Columbus del encono de la América indígena, humillado en Canutillo, asesinado a traición por sospechas políticas, él que había vivido del asesinato y de la violencia. ¿Qué es ese hombre? Un panorama. ¿Qué es su existencia? El drama de un pueblo. Este hombre representa su drama que es el de su pueblo y no es posible pretender encerrarlo en el marco convencional de un foro porque no dice nada. No es una idea; es una fuerza natural. El ciclón. El terremoto. La violencia del río desbordado.

¿Tendremos que esperar a que nuestro país cumpla sus ciclos históricos y delimite y organice sus clases? Ya no es tiempo. El mundo ha roto

todas las barreras cíclicas y unido por los progresos mecánicos, ha derrumbado sus fronteras nacionales y raciales. Ya no hay naciones ni nacionalidades, sólo quedan frente a frente dos fuerzas: el dinero acumulado y el trabajo. El imperialismo, etapa final del capitalismo y la internacional de los trabajadores del mundo. El drama humano es el mismo en todas las latitudes. El hombre del Brasil que agoniza en las selvas del Amazonas, extrayendo el caucho en las concesiones de Mr Ford, tiene el mismo problema que el chiclero de nuestras selvas chiapanecas, sufriendo para extraer el chicle que enriquece a M. Wrigleys o a sus herederos. Y este caso se repite con los coolíes chinos, los salitreros de chile, los que cortan la caña de azúcar en Cuba y en Indochina, los que mueren de fatiga en las fábricas de automóviles Citroen de París o en las fábricas de Detroit. Se habla de nacionalismo, entre los nazis y copian e importan los métodos italianos del facismo y mientras pretenden organizar la matanza de los judíos y purificar por el hierro y la raza aria, firman concordatos con el papado representante fiel de la religión católica, unida con la religión judía en su lucha contra el gobierno de los trabajadores de la URSS.

Ya no hay más que un dolor en el mundo y México ha despertado de pronto a la realidad, miran de sus campos de petróleo en poder del capitalismo yanqui e inglés: su industria eléctrica en manos de ingleses y norteamericanos; su riqueza campesina negociada por el National City Bank y el Bank of Montreal. Wall Street o Londres. No hay más allá.

Entonces aparece una idea. Viene de los hombres que padecen en las minas de petróleo o en los campos fruteros. Es vaga, nebulosa, imprecisa como una sombra. Pero la sombra indica que detrás de ella viene el cuerpo. Balbucea, se explica con dificultad, porque no sabe exactamente qué quiere, pero ella indica que el sol está saliendo y que un poco lejos se mueve el ser que llegará después. Por eso "Las Sombras" pasan sin concretar su ansia. Sienten que hay algo, que su dolor viene de alguna causa, pero no saben cual es ella aun cuando ya la odian y la buscan para combatirla. Es el momento de la rebeldía; del hombre que habla en la noche para que el viento lleve sus palabras. Se exaspera de debilidad y grita; se violenta de ignorancia y se lanza a la muerte. Es el rebelde que acaba siempre cayendo el primero sin dejar nada en apariencia, aun cuando su sacrificio descubre al contrario. Esa es la primera idea y sobre ella se elevantará el teatro en México. Pero no será un teatro mexicano, sino un teatro universal. Será el mismo teatro de los trabajadores del Japón y de los obreros norteamericanos. El teatro de John Dos Passos y de Ernest Toller Y también el teatro anónimo, el que encierra toda su maquinaria en una caja para poder viajar de pueblo en pueblo.

Es claro que la pequeña burguesía de México seguirá buscando su teatro de clase, de niñas en celo, de sexo contenido por los prejuicios sociales, de problemas amorosos, derecho de propiedad de la mujer etc., etc., pero serán marchas forzadas que no obtendrán sino la indiferencia del público.

En cambio, las obras sociales universales cuya primera piedra pongo yo con este libro pequeño, pero al que estoy seguro que seguirán por cientos los de los nuevos escritores de México, esas obtendrán cada vez mayor alimento, porque serán la voz de una clase, de una época, de un mundo.

A los nuevos escritores dedico mi libro, instándolos para que lo superen y lo hagan olvidar con un esfuerzo superior y más amplio. Será mi mejor alegría.

Primeros apuntes sobre el Teatro*

Rodolfo Usigl

Me parece que he olvidado algo. ¿Qué era? Después de cerciorarme de que llevo conmigo cigarrillos, pañuelo, corbata y en general, todo cuanto se necesita para salir a la calle sin peligro de ser aclamado como peonero –que dice Villaurrutia– del nudismo, regreso a mi casa. No era una cita; tengo la costumbre antisocial de no olvidarlas nunca o, en amable excepción, casi nunca. ¿Qué era? Veámos esta voluminosa carpeta que dice "Apuntes sobre Teatro." Aparto, no sin impaciencia, Polémicas, Dictaduras, Discursos Subversivos, Gritos Inevitables, Silencios Expresivos... ¡Ah! Tomo por la última sílaba una palabra: ESPECIALIZACIÓN Esto es. La abro con desconfianza, porque estoy acostumbrado ya a encontrar vacías las envolturas de muchas palabras y llenas las de otras de chucherías invendibles, como las "misceláneas" en que todos comprábamos cuando chicos el lápiz, el cuaderno y el tintero portátil para la escuela o el pirulí y los títeres de barro para los placeres de uso externo de aquella edad.

Especialización Está llena, habrá que vaciarla poco a poco. Sale Shakespeare primero. ¿Shakespeare otra vez? ¿Por qué? Recuerdo. Literatura y baconismo aparte, ahora se trata de Guillermo Shakespeare, especialista en teatro. Sobre veinte volúmenes de que consta la edición de sus obras con que estoy más familiarizado, diecinueve contienen comedias y tragedias, y sólo el vigésimo encierra los sonetos matrimoniales dedicados a Mr W H., los sanguinarios infligidos a la Dama Morena. "El Peregrino Apasionado" etc. Esta obra lírica no es en el maravilloso traje literario de Shakespeare más que el penacho. Lo demás es teatro. Y no sólo el escrito porque sí para la posteridad, ni únicamente el creado por necesidad para el público de entonces. También y sobre todo es la vida hecha en un mismo sonido, en un solo color· una vida en teatro, ya escribiendo obras, ya dirigiendo representaciones, ya soñando con la primera piedra de un teatro nacional. En Shakespeare deslumbra lo que, con permiso del antipático señor Stendhal, llamaré el teatro-pasión.

Sale ahora Lope de Rueda. Autor y actor encierra, a dicho de Cervantes, todos sus aparatos en un mísero costal "y constituían su teatro cuatro o cinco bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima con que se levantaba del suelo cuatro palmos;

* Artículo tomado de *El Universal Ilustrado*. Año XV, núm.756. Noviembre 5 de 1931 Se respetó la ortografía y sintaxis del original.

el adorno era una manta vieja y tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos tocando sin guitarra..." ¿Para qué acotar más? Tales eran los milagros de entonces.

Entre otros Lopes sale el de Vega, que escribió mil y tantas comedias o que, para mayor claridad, escribió comedias a todo el largo de su vida. Siglo de los grandes especialistas aquél, cuyo quórum está compuesto por los citados, por Juan Ruiz de Alarcón, por Pedro Calderón de la Barca y por el propio Moliére. Pero es Moliére, sobre todo, quien perfecciona la especialización en el teatro hasta el extremo de iniciar su agonía sobre la escena, y quien ofrece, pese a sus transfusiones de Alarcón, el más acabado modelo de especialista moderno, seguido dede entonces hasta Sacha Guitry y Tristán Bernard por el admirable funcionarismo del teatro francés. Extraigo otro nombre aún de la larga palabra: O'Neill, que no ha escrito más que teatro y para quien los cuatro elementos conocidos carecerían de interés si no fueran material para piezas teatrales.

Resulta supérfluo levantar la muralla de nombres que podría construirse, pero sin ella, siendo honrado, puede comprenderse que no es posible dedicar menos de una vida al teatro. Aun así es preciso disculparse ante él, volverse los bolsillos y decir· –Lo siento, pero no tengo más.

Todo arte, es fruto de una especialización, pero ésta me parece más necesaria en el teatro que en todo lo demás Toda forma de arte supone una lucha más o menos enconada, pero siempre sin tregua, sin embargo, con excepción del teatro, es siempre una lucha entre el artista y las materias primas. En el teatro la lucha se desarrolla entre el artista y su obra. La única creación que no queda acabada en el diálogo con su creador es una pieza teatral. El poeta, el escultor el pintor el músico, viven en armoniosa unión con sus obras, que se conducen siguiendo el manual de la perfecta casada, en proporción. El dramaturgo tiene que separarse de su obra y esperar a que ésta regrese a él, cosa que deja de hacer muy a menudo. Lo que es peor, se expone al caso, también frecuente, de que la infiel no regrese sola. La especialización en el teatro me parece, pues, indispensable, aunque sólo sea para estudiar la patología de su infidelidad.

Rezagadas en el fondo de la Especialización encuentro varias letras que, en un orden tan lógico como cualquier otro, forman la palabra Falta. ¿Qué significa esto? Nos falta en México la especialización. Fuera de Eslava, de quien sólo se conocen los Coloquios, de Ruiz de Alarcón, de Gorostiza, de Fernando Calderón y de Peón Contreras, únicos mencionables como especialistas hasta el siglo diecinueve, los demás autores teatrales de México, pasando un indulgente silencio sobre los reincidentes innombrables, no son otra cosa que turistas; a veces distinguidos pero que, si interesan cuando llegan desilusionan cuando toman el tren de regreso para su país de origen. Sor Juana, dividida entre la poesía lírica y el teatro, pero a mi juicio, más alta y completa en aquélla que en éste, no puede ser condenada a la clasificación. He visto que en todo tiempo personas dueñas de ejidos literarios más o menos extensos han sembrado en ellos una comedia, un drama, una tragedia, como el inadjetivable señor don Juan A. Mateos, una adaptación de algún folletín francés. Y lo que es más grave, he visto también que, después de ello, nuestra pobreza de solemnidad en materia de teatro ha permitido que se les considere como autores teatrales. Los especialistas que he mencionado ofrecen una obra nutrida, digna de estudios profundos y susceptible de cursos especiales. Pero después de ellos falta algo que los relacione entre sí y que recoja su herencia. Falta la literatura teatral, aquello que debe estar entre Juan Ruis de Alarcón y Juan A. Mateos, digamos una clase media literaria, compacta y armónica, de la cual pueda salir nuestro próximo genio en letras, como han salido de la clase media social, de Francia a Rusia y de allí abajo los grandes animadores de la vida nacional.

En general, tenemos literatos y carecemos de literatura.

Y no quiero decir que no se haya escrito teatro en México. Se ha escrito mucho por el contrario; digalo, si no, Francisco Monterde, que tantas obras ha encontrado y que tantas más, por su fortuna, ha dejado de encontrar en su paciente búsqueda. Pero nada servía. Ni los ensayos de un romántico demorado por las malas comunicaciones del difunto siglo diecinueve y –¿para qué hablar de los dos anteriores?– ni el que pretendía retratar costumbres, ni el infatigablemente explotado de la parodia o de la adaptación, que va desde los misioneros de la conquista hasta los actores populares de hoy ¿Por qué? Nuestras costumbres no son peores que las de los demás países; son tan costumbres como aquéllas. Para tratarlas en el teatro han faltado dos cosas: técnica y punto de vista. El que se ha utilizado –exceptuando una vez más a las excepciones de todos los tiempos– ha sido demasiado bajo. Ha sido, para ser exactos, aquél que el primero de los Guillermos de Alemania desterrado en Doorn, o sea Guillermo Segundo, llama el punto de vista de la rana. Esta es la razón de que no tengamos un teatro de costumbres, ya que los autores las han observado de abajo arriba en lugar de hacer lo contrario, como los poetas que, en cambio, han sido áureos en nuestra tierra. Y no sólo la poesía implica cumbre. En el arte todo es altura. Espero que esto cambie ahora que nuestra joven edad se ciñe la última corona existente: la corona de los aires.

Por lo demás, una inmigración saludable está efectuándose con lentitud, pero con seguridad, en tierras del teatro. Que cada quien trate el tema que prefiera o ensaye la doctrina que lo encadene, todo será teatro.

Es cierto que los autores sufren del mal de la falta de intérpretes decoroso, pero a esto puede ponerse remedio también. En 1875 el Presidente Lerdo de Tejada subvencionó un conservatorio, cuyo fracaso se debió a las obras de los autores mexicanos en general. Ahora que los autores tienen una fisonomía más afinada, independiente y completa, es cuando hace falta aquella subvención.

Los rusos utilizaron el teatro, recuérdese esto, como sistema de propaganda para las ideas de transformación social, como los misioneros españoles lo usaron, siguiendo la regla de la Edad Media, con propósitos de evangelización En ambos casos la enseñanza impartida al pueblo fue rápida. Y es curioso, repasando la historia de México, observar que si en 1810 hubiéramos tenido media docena de grandes actores mexicanos, la guerra de independencia no hubiera durado más de dos años.

El teatro del IMSS: sueño y realidad

Héctor Rivera

A don Benito Coquet le encantaba el teatro. Le fascinaba. Y más allá de su gusto personal, el teatro se convirtió en parte fundamental de un proyecto de seguridad social que el político veracruzano impulsó desde la dirección general del Instituto Mexicano del Seguro Social.

De hecho, al cabo de una gestión de seis años, de 1958 a 1964, Coquet dejó funcionando plenamente la más ambiciosa empresa teatral que el Estado mexicano haya realizado en toda su historia, concretada en la construcción de unos 70 espacios escénicos diseminados por todo el país, donde hasta entonces se habían montado alrededor de 60 obras dramáticas, y la integración de cuatro compañías estables con su propio repertorio.

Diseñado y dirigido por el escenógrafo Julio Prieto y el director escénico Ignacio Retes, con el auxilio de José Solé, el proyecto escénico de Coquet se hizo realidad con la participación de actores como José Gálvez, Jorge Martínez de Hoyos, Ignacio López Tarso, Isabela Corona, Aarón Hernán, Narciso Busquets, María Idalia, Socorro Avelar Meche Pascual, José Elías Moreno, Anita Blanch, José Carlos Ruiz, Manola Saavedra y Ofelia Guilmáin, entre muchos otros.

Eran años de esplendor y optimismo. Bajo la conducción del presidente Adolfo López Mateos, el país adquiría una súbita proyección internacional, y la política social, columna vertebral de un gobierno sin preocupaciones económicas, se reflejaba plena, deslumbrante, en la labor de Benito Coquet, que disponía la incorporación de los trabajadores eventuales y temporales al régimen de protección social del IMSS, y más tarde acogía también a los productores de caña de azúcar ponía en marcha un amplio programa de construcción de unidades de asistencia médico-social en todo el país y un complejo programa de Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar se involucraba en la construcción del Centro Médico Nacional, de la Unidad Independencia, del Centro Vacacional de Oaxtepec.

Y cultivado amorosamente por él mismo, el teatro florecía al mismo tiempo en el fértil jardín de la que parecía una utopía destinada a los trabajadores: kilómetros de verdes campos, piscinas, espacios deportivos, atención médica especializada, talleres de artes y oficios, conjuntos habitacionales con todos los servicios al alcance y, además, teatro para todos y a bajo precio.

Y buen teatro: *Marco Polo*, de O'Neill; *Otelo*, de Shakespeare; *Espartaco*, de Juan Miguel de Mora; *Santa Juana*, de Bernard Shaw· *Moby Dick*, de Herman Melville; *La orestiada*, de Esquilo; *Corona de fuego*, de Rodolfo Usigli; *Antígona*, de Jean Anouilh; *Edipo Rey*, de Sófocles; *Medea*, de Eurípides; *Tío Vania*, de Chéjov· *Yocasta o casi*, de Salvador Novo; *Los caballeros de la mesa redonda*, de Jean Cocteau; *Madre valor* de Bertolt Brecht; *Las troyanas*, de Eurípides.

Contaba el propio Coquet sobre esta última puesta en escena:

> Se puso en el Auditorio Nacional; llego y me siento en la quinta o sexta fila; no se me ocurrió voltear; de pronto llega un momento en que Ofelia Guilmáin me habla desde el escenario y me dice que vuelva la cabeza, volteo y estaba totalmente lleno el Auditorio, que tenía entonces cupo para 15 mil personas: lleno desde la primera hasta la última fila.

Construido físicamente por el arquitecto Alejandro Prieto, hermano de Julio Prieto, al frente de un ejército de contratistas, maestros de obra y albañiles, el sueño terminó primero para el soñador Sólido aspirante a la presidencia, Benito Coquet vio cómo el mundo de la política le cerraba las puertas al definirse la sucesión presidencial de Adolfo López Mateos en favor de Gustavo Díaz Ordaz. Entonces, el hombre que había dejado tan

Foto: Alberto Catani

Beckett o el honor de Dios, 1961. Inicios del proyecto del IMSS donde se buscaba ampliar y formar un público.

honda huella en la cultura nacional, que contaba entre los miembros de su equipo a José Gorostiza, Jorge González Durán, Octavio Paz, Andrés Henestrosa, que se desempeñó a lo largo de una fecunda carrera como diputado, embajador de México en Cuba, oficial mayor de la Secretaría de Gobernación, secretario de la Presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, director general de Educación Extraescolar y Estética de la Secretaría de Educación Pública —donde fundó el Teatro Infantil de México y de donde habría de surgir más tarde el Instituto Nacional de Bellas Artes—, dejó todo y se fue a cultivar mangos y liches en su rancho de su natal Veracruz.

Su nueva vida, lejos de los sinsabores de la política, terminó el 25 de julio de 1993, a los 80 años de edad, diez días después de que el IMSS le brindara, en ausencia y con casi 30 años de retraso, un homenaje por su labor

Genaro Borrego Estrada, director general del IMSS, tampoco acudió. Circulaban ya entonces los rumores de que los teatros del IMSS serían vendidos al mejor postor Televisa lo era sin duda. Además, estos espacios escénicos, de acuerdo con el arquitecto, escenógrafo e iluminador Alejandro Luna,[2] ya requerían, casi 30 años después de su construcción, de trabajos de reparación y de adecuación a las nuevas necesidades escénicas.

Para entonces, teatros como el Hidalgo, el Xola y el Tepeyac habían sufrido ya cambios en el diseño original del arquitecto Alejandro Prieto. En ellos, explicaba Luna, "el ciclorama rígido de muralla ha sido demolido para ser remplazado por un telar que sube y baja, la unión de público-espectáculo ha sido modificada, y se han tirado los plafones que impedían tener luz donde se necesitaba"

A los 21 años de edad, recién egresado de la Escuela Nacional de Arquitectura, empleado en el despacho del arquitecto Jorge Creel, uno de los muchos que contrataba el arquitecto Alejandro Prieto desde la jefatura del Departamento de Inmuebles y Construcciones del IMSS, Luna trabajaba como proyectista en algunas de las obras que contribuyeron a edificar la infraestructura del IMSS bajo la conducción de Coquet.

Recuerda:

> Fue una época curiosa para el teatro y para la arquitectura, porque se hicieron tantos teatros iguales, que llegó a pensarse que esa era la forma ideal de hacer un teatro, y luego los arquitectos que llegaron después repitieron el esquema, hasta la fecha.

Y relata:

> Algunos cubiertos y otros al aire libre, los teatros del IMSS eran un diseño unificado, una especie de plantilla que se repetía de un teatro que habían diseñado entre Julio y Alejandro Prieto, y que tenía como antecedente el Teatro Insurgentes.

El modelo era "un teatro muy peculiar, un híbrido de un teatro de escenario abierto y un teatro frontal italiano, que básicamente consistía en sustituir la estratificación del público del teatro a la italiana, que se da en niveles verticales, jerárquicos, por la democrática gradería griega"

Eso en lo que toca a la sala. "En cuanto al escenario, hay un proscenio muy adelantado, de tal manera que la mitad de la obra tiene que ocurrir en el espacio de la sala, y un medio escenario atrás de caja; básicamente, esto lleva a una especie de embudo rígido en la unión de sala y escenario, y un ciclorama en la parte de atrás, que se hacía de material rígido: yeso, concreto o madera"

No obstante, analiza,"esta solución tiene muchas ventajas y muchas desventajas" De hecho, "a través de los años, de 1960 para acá, la arquitectura teatral, después de haber hecho muchos experimentos, como los teatros transformables, los polivalentes, etcétera, ha regresado al antiguo teatro a la italiana por varias razones; primero, porque es un espacio muy flexible; segundo, porque ninguno de los teatros experimentales llegó a institucionalizarse y tercero,

porque los espectáculos viajan y es preferible encontrar un teatro igual a donde quiera que se llegue"

El sueño, las voces

En efecto, relata Prieto,[3] en esa época "empezamos a idear un sistema que permitiera a la compañía de teatro del IMSS, o a otras, poner obras no sólo en la ciudad de México, sino también en diferentes ámbitos de la república, para lo cual era necesario que los escenarios fueran semejantes, de modo que una escenografía que se montara aquí sirviera lo mismo en Guadalajara, en Mazatlán o en Baja California"

Recuerda Ignacio Retes a su vez [4]:

> Teníamos los teatros, el Ballet Folclórico del Seguro Social que recorría el mundo, la Orquesta, y todo lo manejábamos desde una oficinita: a la entrada del Teatro Xola, a mano derecha, hay una puertita que da a una cobachita cuyo techo son las escaleras de la sala, un cuartito de este tamaño; ahí teníamos un escritorio y un teléfono, y luego nos apropiamos de un camerino, abajo del teatro, y lo hicimos oficina, con una secretaria, un jefe de producción, que era Alejandro Camarena, un gerente y escenógrafo: Julio Prieto, y un director artístico, que era yo.

Surgió entonces el Patronato para la Operación de los Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, con Rafael Lebrija como presidente; José Gorostiza, vicepresidente; Francisco J Macín, secretario; Luis Javier López Mendoza, tesorero, y dos vocales: Jorge González Durán y Margarita García Flores, esta última, responsable de Previsión Social en el Seguro.

Y acordaron Retes y Julio Prieto con Benito Coquet:

> Vamos a hacer teatro muy bien presentado, muy bien ensayado, con los mejores actores de México, con producciones muy bien acabadas y con obras reconocidas.

Todo lo que hizo en aquellos días fue muy bueno, recuerda el actor Ignacio López Tarso,[5] y enumera: *Un tigre a las puertas*, de Jean Giraudoux, en traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo (107 funciones en dos temporadas en el Teatro Xola en 1960); *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand (123 funciones en dos temporadas en el Teatro Hidalgo y en el Teatro Tepeyac, en 1962); *Edipo Rey*, de Sófocles (133 funciones en dos temporadas en el Teatro Xola y en el Teatro Popular Tepeyac, en 1961).

En *Edipo* se detiene la memoria del actor. Detalla: música compuesta especialmente para la obra por Blas Galindo, interpretada en vivo con coros, y "vestuario sensacional, apegadísimo a lo clásico, con máscaras, como se hacía el teatro clásico griego: yo me dibujaba la máscara en la cara, como un maquillaje que me tomaba mucho tiempo"

Edipo, dice, "fue el primer gran éxito del teatro de esa altura en México, porque a pesar de que don Benito había propuesto que lo hiciéramos aunque fuera sólo para algunas gentes interesadas, de pronto el público empezó a ir y la obra se volvió un éxito grande que nos sorprendió mucho, porque no lo esperábamos"

Luego actuó López Tarso en la adaptación del propio Retes al *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas (101 funciones en el Teatro Hidalgo en 1964), "muy bien recibida después del éxito de *Edipo*"

De hecho, asegura, todas las obras de aquel entonces "fueron un éxito de público y de crítica también"

La actriz Ofelia Guilmáin recuerda también con emoción aquella aventura escénica: "la tengo presente continuamente porque muchos como yo hicimos nuestra carrera a base de que el Estado, en este caso el IMSS, propiciara este gran teatro"

Tenían ahí todos un trabajo continuo, al amparo del IMSS: "dos, tres, y hasta cuatro compañías, recorríamos todos los estados, todos los teatros del Seguro" recuerda la actriz.

En aquella época también se formó a un público que llenaba los teatros: "la gente ya sabía que si

iba a los teatros del IMSS iba a ver buen teatro, y ese público existe todavía"

La organización del proyecto de Benito Coquet "era perfecta. el Estado nos pagaba hasta los ensayos y bien; nunca vi a un actor reclamando sueldos, siempre se nos pagaba lo que ellos creían y creían bien"

Asimismo, "se presentaban las obras aquí y si tenían éxito se iban a provincia; si no llenaban el teatro, se quitaban y se ponía otra" Por ejemplo, *Juego de reinas*, de Hermann Gressieker en traducción de Luisa Josefina Hernández, "uno de los mejores trabajos de José Solé y de José Gálvez no llegó a las cien representaciones porque no se llenó el teatro, y subió entonces otra obra al escenario"

"Había prácticamente compañías estables con repertorio, y la compañía que tenía éxito recorría los teatros del Seguro, incluido el Auditorio Nacional, a peso y lleno" recuerda Guilmáin. Así, relata, "López Tarso y yo inauguramos muchísimos teatros, con *Las troyanas* y *Edipo*, hasta el teatro de Monclova lo inauguramos con esas dos obras; hacíamos generalmente un par de funciones pero agotados los teatros, según la población"

En aquella época, "el INBA y la UNAM hacían cosas muy interesantes, pero el proyecto importante era el del IMSS, porque era un proyecto continuo: si no estaba uno ensayando, estaba en temporadas, y sobre todo recuerdo el interés de don Benito que, a pesar de sus múltiples ocupaciones, siempre estaba pendiente de nuestras actividades y de nuestros ensayos: opinaba sobre todo y se le reconocía una autoridad; fue una hermosa época que yo recordaré toda mi vida"

En la actualidad, los teatros del IMSS permanecen bajo el control de este instituto que, en combinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, los ofrecerá en comodato mediante una convocatoria a las compañías teatrales cuyos proyectos escénicos resulten más rentables.

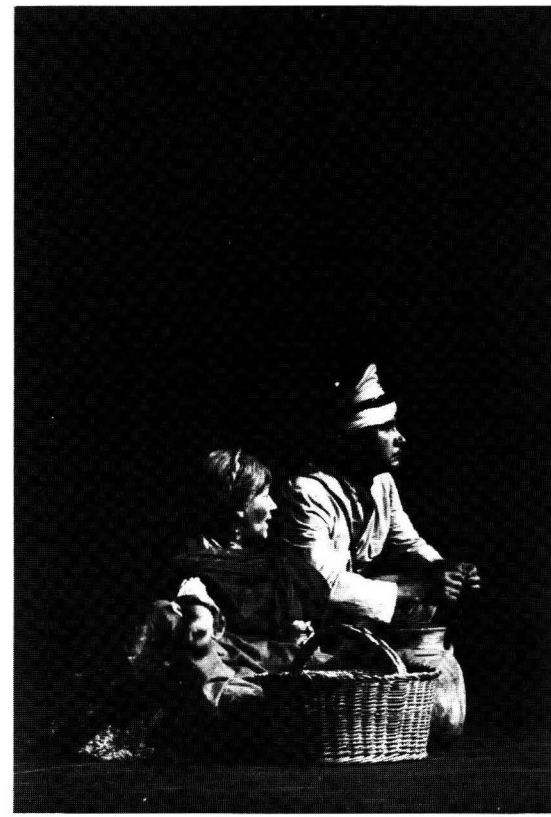


Foto: Alberto Catani

Juan Pérez Jolote, 1964. La realidad de los indios chamulas es recreada en esta puesta en escena dirigida por Ignacio Retes.

Notas

Entrevista con Benito Coquet, diciembre de 1991

[2] Entrevista con Alejandro Luna, octubre de 1993.

Entrevista con Alejandro Prieto, octubre de 1993.

Entrevista con Ignacio Retes, diciembre de 1991

Entrevista con Ignacio López Tarso, diciembre de 1991.

Entrevista con Ofelia Guilmáin, diciembre de 1991

TEATRO Y NACIÓN

Rodolfo Valencia

Rodolfo Valencia ha sido una figura fundamental para el desarrollo del movimiento del teatro popular a partir de los años setenta. primero con Teatro Conasupo de Orientación Campesina y posteriormente con Arte Escénico Popular de los cuales se habla en este artículo. El teatro popular logró aprovechar instancias oficiales para promover un teatro ligado a la problemática particular de las comunidades de diferentes regiones y así apoyar una expresión artística que realmente responda y surja de las mismas comunidades para las que se realiza. De ahí su importancia.

En los comienzos de la década de los setenta, y como posible, aunque siempre parcial, solución a la problemática socioeconómica del campesinado nacional, da principio en México una nueva expresión teatral, aunque no exenta de diversos antecedentes.

La falta de una infraestructura que le permita acceso a los mercados, deja a la mayoría de los campesinos en manos de caciques, intermediarios y especuladores, que acentúan aún más su precaria existencia.

Ante esta situación que, a falta de las soluciones verdaderas, ha mantenido y mantiene al campesino como una amenaza endémica a la "paz social" y frente a la cada vez más apremiante necesidad de aumentar la producción agropecuaria ante una población en constante aumento, el Estado se vio obligado a buscar posibles soluciones. En este caso, se propone establecer un "nuevo pacto" en que se compromete por medio de Conasupo y su subsidiaria, bodegas rurales, a estipular precios de garantía para los granos básicos, dejando al campesino en libertad de vender a un posible mejor precio, de acuerdo con las fluctuaciones de mercado.

El problema se presenta ante la dificultad de restablecer el diálogo con el campesino, que escéptico por una larga experiencia de promesas incumplidas, ya no asiste a asambleas y presta oídos sordos al demagógico discurso oficial, mientras despotrica su inconformidad en la tienda-cantina del pueblo o del ejido.

Es en esta coyuntura donde surge la idea de utilizar el teatro como vehículo de convocación e información del funcionamiento del nuevo programa. Para realizarlo se establece un acuerdo con la escuela de teatro de Bellas Artes, cuyos estudiantes del último grado realizarían esta actividad en cumplimiento de su servicio social durante un año, en forma voluntaria y por medio de un contrato con el sueldo correspondiente, viáticos, transporte y prestaciones. La respuesta del estudiantado fue entusiasta, pero no sin condiciones

1 **No** harían propaganda de ninguna clase al partido oficial.

2. **No** tomarían parte en ninguna campaña política de ningún partido ni candidato.

3. Su compromiso, claramente establecido, respondería a los intereses del campesinado.

Maestros de la escuela de teatro nos encargaríamos de la formación y dirección de los grupos, que recibirían a su vez la preparación adecuada para informar y orientar a los campesinos sobre el funcionamiento del nuevo pacto y las ventajas que podrían tener, de sumarse a él. Además, y esto es muy importante, recabarían todas las quejas e incorformidades acerca de su funcionamiento, las cuales, como resultado, contribuirían a modificaciones profundas en la administración del programa y en las relaciones entre el organismo oficial y el campesinado.

El espectáculo teatral se dividió en dos partes. La primera comprendía la representación de una obra corta del repertorio universal (farsas francesas, medievales, entremeses, algunas obras cortas de Chejov), o nacional, sobre todo del teatro emanado de la Revolución, lo más cercana posible a la realidad cultural del campesinado. La segunda parte (llamada improvisación), representada en teatro guiñol, con personajes tipos del mundo agrario a la manera de la *Commedia dell´Arte,* explicaba en su trama el funcionamiento y los beneficios posibles del programa. A ésta los estu-

Teatro Conasupo de Orientación Campesina, 1971-1976. El teatro para que los pueblos hablen con sus propias voces.

diantes, no sin sorna, apodaban "el comercial de Conasupo" y constituyó la matriz del surgimiento de un teatro popular entendiendo éste como la voz de las clases populares y de los distintos grupos étnicos del país, pues en su desarrollo y como resultado de la fundación del primer taller de formación y creación del teatro de orientación campesina, abandonaría el texto literario preestablecido, distanciándose del "comercial" ya innecesario, para crear espectáculos surgidos de las necesidades e inquietudes de los miembros de los grupos, ya en su mayoría jóvenes campesinos representativos de las regiones a las que pertenecían, con los distintos matices culturales que los caracteriza y que, a través del teatro, compartían un diálogo de mutuo conocimiento.

Pero...

Termina el sexenio y todo desaparece.

El organismo que le dio vida y uso con estupendos resultados para ambas partes, trató de borrar sus vestigios como las huellas del pecado de haber incursionado en terrenos ajenos, al usar el gran poder de convocatoria de la fiesta teatral en un programa de indiscutible beneficio social.

La "nueva administración" prestó oídos sordos a los reclamos de los campesinos para res-

Foto: Rogelio Cuéllar

Con Arte Escénico Popular (1977-1982), la obstinación de los impulsores del Teatro Conasupo amplía sus actividades a zonas urbanas.

catar "su teatro" que casi por primera vez los reflejaba en forma no carente de autocrítica y los inducía a la reflexión de su problemática. Pero, ¿cómo se podían permitir darle continuidad a algo iniciado por "los otros" sus antecesores, aunque todos sabemos, ¡ay!, que siempre son los mismos?

Pero...

Entonces resurge milagrosamente en el sexenio siguiente.

Por decreto se funda la Subsecretaría de Cultura dentro de la SEP, que engloba a la Dirección de Culturas Populares que, a su vez, da cabida a la fundación de Arte Escénico Popular con un plan que incluye al teatro popular urbano, campesino, infantil y un interés especial en un teatro que abriera espacios a la expresión teatral a las diferentes etnias del país.

El programa se arma con base en la experiencia acumulada en los años del teatro de orientación campesina, que había ya alcanzado su metodología, tanto en lo relativo a la formación actoral, como a la creación teatral, resultado de sus características.

Excluye de su espíritu la falsa unificación de su diversidad, bajo el imperio de la cultura dominante, y asume el diálogo de las variaciones y diferencias, sobre todo en lo referente a los bien definidos rasgos culturales de los grupos étnicos.

Libre ya de cualquier intencionalidad pragmática que fuera más allá de la "muy noble" de "llevar cultura al pueblo" pero sí con el deseo de darle a esta parte de nuestra realidad social el teatro como instrumento de reflexión, conocimiento y comunicación que, al seguir estas pautas, se convertía por sí mismo en manifestación de su propia cultura.

El teatro popular fue siempre, desde su comienzo, y lo sigue siendo en su modalidad actual, un teatro trashumante, en un continuo dialogar con los otros que somos nosotros. Que exponen para saber y saberse y que al recorrer el espacio-tiempo que contiene a nuestra nación, espléndidamente multicultural, contribuye en su ir y venir a tejer la red de mutuo conocimiento y la espiritualidad compartida, sin detrimento de las diferencias que nos enriquecen y las semejanzas, siempre más profundas, que nos amalgaman como herederos participantes de nuestra historia.

Diálogo que acerca el norte al sur, el oriente al occidente, que junta cordilleras y abre caminos entre selva y desierto. Mapa abigarrado de lenguas y cosmogonías que alcanza su máxima espiritualidad en mi reconocimiento en el rostro del otro.

Por desgracia, no hemos alcanzado la plena comprensión de este indispensable diálogo como aglutinante de nuestra nacionalidad, ni las posibilidades de enriquecimiento a través de la incorporación de las etnias, raíces profundas de nuestra idiosincrasia, cuya participación no podría más que enriquecernos en el reconocimiento de nuestro ser verdadero.

En la actualidad, y como heredero de todos sus antecedentes históricos, "el teatro comunidad" trabaja y funciona como un esfuerzo de la sociedad civil independiente, sostenido por las comunidades mismas que lo practican, albergan y que dialogan en encuentros regionales y aún a nivel nacional en las pequeñas, medianas y grandes fiestas de teatro popular.

Estas notas han sido redactadas con los recuerdos personales de mi participación en esta experiencia de muchos años, resultaría imposible nombrar a tantos y tantos creadores de este fenómeno teatral. Y debido a que valoro sobre todo el hecho cultural mismo, por encima de la valiosa subjetividad que contribuyó a darle forma y camino, reclamo para mí el mismo anonimato de un teatro que brilló sin estrellas.

¿Construir una nacion teatral?

Mario Espinosa

Muchas veces parecemos coincidir en la necesidad de construir la nación teatral, pero, ¿hablamos todos de lo mismo? ¿Acaso negamos la existencia de una realidad que, aunque maltrecha, ya existe? ¿Pretendemos unificar los criterios estéticos del teatro de nuestro país y negarle el título de nacional a todo aquello que resulte distinto a nuestra definición de lo mexicano? ¿Esperamos que el movimiento teatral cumpla con un destino manifiesto en la delicada situación que vive nuestro país? ¿Queremos simplemente promover la tolerancia y la convivencia pacífica entre los hacedores de teatro de la república? ¿O nos basta con plantear la nación teatral como una fórmula para intentar alcanzar la igualdad de oportunidades para todos y la ampliación de mercados de trabajo?

Arriesgaré algunas respuestas a sabiendas de que serán incompletas. Comenzaré por una aclaración indispensable: la aspiración de construir una nación teatral no es un invento reciente. Rodolfo Usigli empleó ya esta expresión hace algunos años para proponer un nuevo rumbo al teatro mexicano. A pesar de que las circunstancias han cambiado, la necesidad de construir una nación teatral sigue vigente. Aunque implicando objetivos, matices y significados distintos.

La propuesta de sumarnos a la construcción de la nación teatral, sin duda responde a una realidad que surge más allá del ámbito de las artes y que es el resultado de los efectos acumulados de centralismo agotado que se desmorona y un federalismo que se niega a ser.

Sabemos que un país no cambia de la noche a la mañana y en el caudal de cambios que vive México se incluye una cruzada contra el centralismo que, aunque justa y necesaria, en ocasiones deja en su camino angustiosos vacíos que exigen la formulación de un nuevo pacto social. Es bien sabido que la naturaleza no tolera el vacío, por lo que estos espacios despoblados son con frecuencia tomados por fuerzas que tienden a desarticular lo ya existente sin ofrecer nada a cambio, o impulsan regionalismos que en ocasiones reproducen el tan vilipendiado centralismo, pero en pequeña escala.

No es nostalgia prematura del centralismo que tantos problemas y desigualdades nos ha generado. Me limito a señalar la urgencia de transitar hacia un nuevo pacto federal que evite la fragmentación de la nación y proponga nuevos cauces de desarrollo basados en la búsqueda de la equidad y la eficacia.

Lo que es válido para nuestra vida nacional en su conjunto, en mi opinión lo es también para el teatro mexicano. También en el teatro el centralis-

mo ha provocado efectos perniciosos. Aunque es necesario aclarar que no es el único villano de este drama. La concentración y centralización de recursos financieros, materiales y humanos, así como de las posibilidades de capacitación, son una realidad que ha generado y continúa generando consecuencias devastadoras.

Si se intentara dar una visión global del teatro mexicano, habría que describirlo como un organismo vivo con un cuerpo cortado que requiere ser reconstruido, como un rompecabezas sin armar o como un ser cuyas terminales nerviosas se encuentran escasamente conectadas unas con otras.

La comunidad teatral, aunque presente en prácticamente todo el territorio nacional, se distingue por ser una comunidad artística aislada, en desigual estado de desarrollo, que cuenta con pocos referentes de los trabajos de sus colegas, trátese de paisanos y/o extranjeros; salvo excepciones, como el Distrito Federal y algunas otras ciudades de la república, se cuenta con pocas posibilidades de vivir del ejercicio profesional de su arte y de presentarse ante públicos ajenos a sus localidades de origen.

Obligados a enfrentar una profunda desigualdad en las oportunidades de capacitación y financiamiento y poco dispuestos a actuar como una verdadera comunidad con intereses compartidos, los artistas dedicados al quehacer teatral hemos respondido ante las políticas teatrales del pasado con poca generosidad intergremial y sí con mucha autocomplacencia, en ocasiones haciéndonos cómplices de una situación que decimos aborrecer

Acostumbrados a la queja cotidiana y a relacionarnos individualmente ante la sociedad, los artistas dedicados al quehacer teatral no somos interlocutores de nadie. No somos comunidad teatral ante el estado ni ante la sociedad, y más grave aún, ni ante nosotros mismos.

Si bien se vislumbran algunos cambios en el panorama expuesto, éstos representan sólo los primeros pasos de lo que no puede ser más que un largo recorrido.

En el ámbito de la política teatral gubernamental, se ha abierto paso a mecanismos públicos y reglamentados de financiamiento de proyectos que dejan el poder de decisión en manos de comisiones formadas por los propios artistas como respuesta y estímulo a las iniciativas artísticas de la comunidad teatral.

Estos instrumentos de política son muy recientes, son propuestas del FONCA y otras instituciones que datan de hace cuatro o cinco años y que todavía poseen imperfecciones que pueden y deben ser corregidas poco a poco. Sí representan, hay que reconocerlo, un cambio profundo en las formas gubernamentales de relacionarse con la comunidad teatral.

Dentro de estos mecanismos, adquiere especial importancia la convocatoria abierta en fecha reciente por el CNCA y el IMSS para apoyar en el mediano plazo, proyectos artísticos y administrativos en diferentes ciudades del país. Con esto se inaugura una nueva era en las políticas teatrales en un medio en que el corto plazo era el único punto de vista posible.

De la eficacia artística y administrativa lograda en convocatorias como éstas depende la suerte y el futuro de la política teatral. Tanto la comunidad artística como las instituciones tienen la palabra en esta prueba histórica en la que se dirimirá la pertinencia o no de destinar nacionalmente recursos públicos para proyectos teatrales autónomos.

Otra política de alcance nacional es la que ha impulsado el Programa Nacional de Teatro Escolar. Este programa implica la coproducción entre los estados soberanos y la federación, la apertura de espacios para el intercambio de experiencias, la socialización del conocimiento y la capacitación de los teatristas de todo el país, y el énfasis en el papel del teatro en la educación y la creación de nuevos públicos.

Ahora que ha emprendido sus primeros pasos, enfrenta dificultades a causa de su inusual propósito de enlazar lo que habitualmente ha estado

desunido. Es una prueba difícil para instituciones federales y estatales, para los artistas que participan en el programa e incluso para quienes están al margen de él, pues exige una ruptura de inercias tradicionales.

El Programa Nacional de Teatro Escolar, de ser llevado a cabo en la dimensión proyectada, cumplirá una función relevante en la construcción de la nación teatral, en la medida en que logre un alcance nacional, una presencia constante en el mediano y largo plazo, y puestas en escena de alto nivel artístico.

No olvidemos, sin embargo, que las políticas mencionadas líneas arriba no configuran toda la política teatral. Para hacer realidad su capacidad transformadora, éstas deberan completar el panorama, todavía inacabado y contradictorio, de las acciones gubernamentales, así como vencer los obstáculos y las inercias que se oponen a todo cambio profundo.

Tampoco olvidemos que la política teatral dista de ser el factor determinante en la conformación de una nación teatral. Los elementos indispensables para completar el rito teatral son la comunidad teatral, con sus propuestas artísticas y organizativas, y el público. No son producto de ella y aunque se relacionen con la política, le anteceden y obedecen a impulsos y planteamientos propios. La comunidad teatral y el público constituyen la esencia del movimiento teatral.

Aspirar a crear un movimiento nacional no significa, en mi opinión, querer definir un sólo rostro del teatro mexicano. Como si la identidad nacional fuera algo asible y constante. Por el contrario, sólo se puede concebir una nación teatral en la medida en que no nos limitemos a aceptar o reconocer lo diverso, sino que impulsemos la pluralidad como un factor indispensable para el diálogo entre artistas que pertenecen a una misma nación.

En este sentido, cobra especial importancia propiciar la multiplicación de referentes, incluso con el extranjero. Se trata de la única forma creativa de afirmar los rumbos propios. En vez de censurar o cerrarse a lo que es diferente a nosotros, considero vital desarrollar la capacidad para poder compararnos y nutrirnos de ello a nuestro criterio, gusto y conveniencia, por eso se hace necesaria una definición de teatro nacional que se fundamente en la diversidad cultural, estética e ideológica, y en la necesaria confrontación de los productos artísticos entre ellos mismos y, sobre todo, ante sus públicos.

De lo planteado en el párrafo anterior se desprende la respuesta a otra de nuestras preguntas. Es importante que el teatro juegue un papel activo en el devenir nacional. Sobre todo en momentos de transición tan delicados, apasionantes y resolutivos para nuestro país. Especialmente en tiempos de redefinición del papel del teatro en nuestra sociedad.

Pero ese activismo político deber ser libre para elegir sus trincheras, para optar por alguna de las posibles posiciones y/o distancias asumidas ante la realidad circundante. Rechacemos toda obligatoriedad dictada por las "buenas conciencias" así como toda censura.

El artista tiene que demostrar su vigencia poniendo en juego su capacidad para captar poéticamente el espíritud de su tiempo. Si lo logra o no, difícilmente podremos decirlo por anticipado. A quien corresponde dictar el veredicto es al público y al tiempo. Al artista toca simplemente decidir su posición y asumirla estéticamente.

Sumarnos a la resposabilidad de construir una nación teatral tampoco implica promover el amor obligado de los unos a los otros, ni el ser tolerante en el sentido de ser complacientes y hasta autocomplacientes. Ejemplos de esto último abundan en nuestro paisaje. De lo que se trata es de desarrollar esa avidez por estar mejor preparados, mejor informados. Ser exigentes con nosotros mismos y con los demás. Cuidarse de promover y festejar la mediocridad ajena a fin de justificar la propia. Esforzarse por acabar con el "si no soy yo, que no sea nadie"

Jacques y su amo, 1988. El juego del poder como reflexión universal.

Esto implica un profundo cambio de actitud que no destierra la competencia, sino que se limita a ubicarla en terrenos menos mezquinos, en los que el debate artístico y organizativo ocupe un primer término.

Por otra parte, considero relevantes para el teatro mexicano los intentos por lograr una mayor igualdad de oportunidades. Se trata de esfuerzos íntimamente ligados a los cambios democráticos que requiere el país. Sin embargo, me parece indispensable aclarar que avanzar hacia la igualdad de oportunidades no significa distribuir proporcionalmente los recursos y las opciones disponibles entre el universo de aspirantes. Esto conduce sólo hacia la descapitalización y la dispersión de los recursos existentes y representa un muy flaco favor para las artes teatrales.

La igualdad de oportunidades tiene que complementarse con el otorgamiento de recursos a los artistas y proyectos que lo ameriten. Es obligatorio apoyar el desarrollo de quienes han probado repetidamente su eficacia y de quienes inician su trayectoria con proyectos interesantes y seductores. A pesar de que las decisiones sobre estos asuntos serán siempre una tarea comprometedora y constantemente cuestionada.

Perfeccionemos los métodos de selección. Debatamos ampliamente la corrección de las deci-

siones tomadas por comisiones de artistas o responsables de proyectos. Evaluemos resultados. Modifiquemos todo lo que consideremos necesario, pero no pulvericemos los recursos destinados al teatro, pues ocasionaríamos su agonía.

La tarea de construir una nación teatral se inspira en el espíritu republicano que hace posible y alimenta a esa paradoja que enriquece la vida de una nación: la convivencia del todo con sus partes.

Entiendo el propósito de construir una nación teatral como el deseo colectivo de compartir objetivos que van más allá de una política teatral y modifican el cómo una comunidad artística se imagina a sí misma y al marco y las formas en que desarrollará su arte.

Considero que la creación de una nación teatral aquí y ahora, en plena era de transición de la sociedad mexicana, exige de la comunidad teatral una revisión profunda en dos áreas fundamentales:

–En el campo de la producción teatral, en el que se vislumbra la formación de equipos de trabajo alrededor de proyectos artísticos de mediano y largo plazo como alternativa ante la proliferación actual de proyectos individuales de corto plazo.

Sólo así se podrán desarrollar las tendencias hacia la autonomía artística y administrativa de los proyectos teatrales, sólo así se podrá aspirar a la continuidad en el trabajo creativo, a la formación de un público fiel y a tener una presencia creciente en la sociedad.

–En el terreno de la organización, donde se requiere de una comunidad teatral con personalidad propia, capaz de convertirse en interlocutora ante la sociedad y el estado, y capaz de dialogar en su interior. Desde luego no bajo un esquema corporativo, ni con la finalidad de uniformarlo, todo en el ejercicio del asambleísmo.

En mi opinión, habría que propiciar el intercambio de información, conocimientos y experiencias bajo formas organizativas ágiles y novedosas que aspiren a la formación de una especie de red de organizaciones y/o individuos dedicados al teatro.

Ambas empresas, de cierta manera fundacionales, son arduas y nadie más que la gente de teatro misma puede llevarlas a cabo.

Por otra parte, la construcción de la nación teatral exige al estado:

–Completar el esquema de apoyos gubernamentales al teatro mexicano, mediante la creación de un sistema coherente, reglamentado y público; que fortalezca principalmente a los proyectos de mediano y largo plazo, y que permitan la maduración de nuestros artistas, así como la renovación generacional de los hacedores de teatro.

–Enfrentar los problemas existentes entre los estados y la federación que han sido generados por el centralismo, bajo la forma de un nuevo pacto social.

–Propiciar la multiplicación de referentes, la socialización de conocimientos, el intercambio de experiencias y la ampliación del mercado de trabajo de la comunidad teatral de la república.

–Hacer posible la creación de nuevos públicos en todo el país y convencer a la sociedad del papel del teatro y la cultura en el bienestar social de la nación.

–Reforzar y profundizar las tendencias hacia la autonomía artística y administrativa, que no financiera, de los proyectos de la comunidad teatral.

Avanzar hacia los objetivos arriba ennumerados es responsabilidad de artistas e instituciones, con lo complejo y conflictivo que esto puede ser En el camino seguramente se afinarán propósitos, se modificarán decisiones y se propondrán nuevos objetivos. Pero dar inicio a la ruta significa dar un paso firme en la impostergable transformación del teatro mexicano.

Sólo con dramaturgia mexicana se puede hacer teatro mexicano

Vicente Leñero

La polémica sobre la dramaturgia nacional, como esencia de un verdadero teatro mexicano, siempre ha existido. En la segunda mitad de este siglo se recrudeció a principios de la década de los setenta y ya muy entrada la de los ochenta. Era el momento cumbre de los directores de escena: cuando ellos mismos se postulaban como responsables, como auténticos creadores del fenómeno teatral. Habían descubierto el teatro del espectáculo, habían mostrado la posibilidad de usar el texto como simple pretexto, y habían logrado desplazar a los dramaturgos de los puestos rectores desde donde se dictaban las políticas teatrales de nuestra comunidad.

Para estos directores, convertidos momentáneamente en dioses, lo que daba carácter nacional a una obra, a un espectáculo, a una tendencia, no era el origen mexicano de un texto sino la condición mexicana de los actores, directores, escenógrafos y adaptadores o dramaturgistas —indispensables para tal tipo de proyecto— que participaban en la expresión de todo fenómeno escénico.

En obediencia a este concepto, cualquier montaje significaba hacer teatro mexicano. Montar *Edipo* con actores mexicanos era hacer teatro mexicano, o poner aquí a Shakespeare, o a Brecht, o a Ibsen, o a Pirandello, o a Artur Miller... Con la particularidad de que era posible, además, dejar de lado la fidelidad a los textos originales y emprender versiones —dizque muy nacionales, porque las hacía un director nacional— que resignificaran sus contenidos y dieran todo crédito autoral al único creador del espectáculo: el señor director. Jamás se pensaba en adaptar la acción de una obra de Strindberg, pongamos por caso, al entorno mexicano. Eso habría sido un desbarrón execrable, desde luego —sólo acostumbrado en el teatro comercial—, además un error de concepto: Strindberg —y así Sófocles, y así Shakespeare, y así Goldoni y así el que se quiera— resultaba ya irrepresentable tal cual. Era necesario reinventarlo al antojo del director-creador con todo y su imaginativo escenógrafo, bajo el postulado impune de que "no hay mejor autor que el autor muerto"· que no protesta, que no se queja, que no se siente traicionado.

Montar entonces obras de dramaturgos mexicanos vivos era —en aquellos tristes años de los directores-autores— punto menos que aberrante: por innecesario, por simple "sentido común" Para qué, si los clásicos o los extranjeros ya probados eran siempre mejores. Para qué, si los autores locales acostumbraban enfurecerse después de los montajes "por la libre" Para qué, si eran terriblemente anticuados: realistas, costumbristas... casi siempre mediocres.

En la lucha contra tales criterios que regían en los años setenta y ochenta las temporadas del teatro oficial y del universitario y hasta de los grupos

El gesticulador 1979. Los proyectos de nación convertidos en una colección de gesticulaciones.

independientes y experimentales, los defensores de una dramaturgia local eran tachados de chauvinistas. Quienes imploraban por un teatro nacional se veían acallados con la frase aquella, repetida como una taralata: "lo nacional está en los actores y los directores" Y quienes insistían de mal modo, cercos, en que las salas se abrieran a los textos mexicanos, eran repelidos con criterios que aducían "la calidad" y con argumentos comparativos ramposos, nacidos de un prejuicio y de una mirada falsa —no sabían leer en nuestro idioma— que los años venideros pondrían en evidencia, para su descrédito histórico.

Sometida a tan feroz ninguneo, la dramaturgia mexicana terminó por estancarse. Continuó estancada, más bien. Imposible pensar en un desarrollo cuando los responsables de la política teatral la declaraban inexistente. Difícil, sumamente difícil para los dramaturgos nacionales, descubrir una voz propia, desarrollar un estilo, encontrar un lenguaje teatral actualísimo, si sus obras no eran probadas en escena: aparecían de cuando en cuando en publicaciones periódicas, o se amontonaban en antologías de "teatro mexicano reciente" Su destino se anclaba ahí, en la palabra escrita, no en el foro; y los ilusos dramaturgos se quedaban soñando, conformes, en que algún día, algún día, tal vez, un director generoso llegaría para desenterrarlas y para gritar· ¡eureka, descubrimos al fin a un dramaturgo mexicano! La verdad es que tal des-

cubrimiento, si se llegaba a producir, exhibía quizás a un autor de talento, pero ya para entonces sus obras resultaban anacrónicas. Más que anacrónicas: eran piezas literarias, ejercicios de literatura dramática y no de teatro propiamente dicho.

Con excepciones estimables, el gran parón que sufrió la dramaturgia mexicana después del *boom* de la generación de los años cincuenta, fue debido a este fenómeno, nacido de una declaración de inexistencia. Se escribía y se cultivaba febrilmente la literatura dramática, sí, pero los autores no eran gente de teatro. Podían manejar el texto, dominar la tensión dramática, resolver las historias de acuerdo con los principios de la preceptiva novelística o de las teorías del cuento y de la narrativa en general, pero ignoraban el peso que estas fórmulas producían en un foro. No tenían armas para medir la tensión provocada por un parlamento de tal tamaño, ni para adivinar las dificultades de emisión que podía tener un actor para proferir tales frases. Ignoraban la importancia dramática de una acotación, de una entrada o salida de personajes, de un silencio expectante, de un ruido, de una música, de un efecto sonoro. No sabían vivencialmente lo que era una luz, una penumbra, un oscuro repentino. Desaprovechaban, ignaros, la hipotética magia de un espacio escénico y

Entre Villa y una mujer desnuda, 1993. Lo masculino, política sexual, orden psíquico y organización social que las revoluciones difícilmente transforman.

las posibilidades escenográficas de los nuevos arquitectos del foro —que entraron al relevo de los decoradores de antaño—, capaces de diversificar, multiplicar o reducir al mínimo la superficie para la acción. No eran gente de teatro, en una palabra, y el desconocimiento absoluto de las técnicas actorales y de la cocina teatral los convertía en gente extraña a la secta de iniciados. Su lugar estaba allá, lejos, en la torre de marfil de un escritorio y una máquina, y su experiencia se reducía a la lectura de obras dramáticas o a su participación, como simples espectadores, en los espectáculos de otros.

Las obras resultantes eran, por tanto, trabajos para leerse más que para verse, y su adecuación exigía la mano de un director que resolviera fallas teatrales. Tal adecuación modificaba tanto el texto, en ocasiones, que el trabajo resultante era más para satisfacer las necesidades expresivas de ese director que para comunicar el mundo del dramaturgo. Se hacía uso del dramaturgo, en síntesis. Se aprovechaban sus ideas, sus palabras. Se manipulaba su ignorancia de lo específicamente teatral y —como en los montajes libres de Sófocles o de Ibsen— se capitalizaba para beneficio del director el aspecto creativo de una puesta en escena.

Sea como sea, por inexistencia o por deficiencia, los dramaturgos quedaban al margen. La conclusión era terminante: la dramaturgia mexicana no sirve.

Seguramente peca de exagerada la apreciación de este fenómeno que enfermó el teatro de nuestro país en la época considerada, pero el bache sufrido por la dramaturgia nacional es registrable, como también puede verificarse el desdén que muchos directores de primera línea, e incluso muchos grupos independientes de teatreros jóvenes, tenían y siguen teniendo para las obras de autores nacionales. Son sospechosas, de antemano. Se duda en considerarlas para un proyecto, y se prefirieron los clásicos —¡oh, los clásicos!— junto con las obras extranjeras que ya han sido probadas en sus lugares de origen.

A nadie escapa el grave problema que esto significa para el desarrollo teatral de un país. Lo puntualizó Rodolfo Usigli cuantas veces propugnó por la creación de un teatro nacional, como lo hacía, en la segunda mitad del siglo XIX, Ignacio Manuel Altamirano. El gran crítico literario registraba entonces la dolorosa profusión de obras españolas en los coliseos del país y asentaba lo que en ese tiempo parecía obvio: la dramaturgia mexicana es la clave del teatro mexicano. Altamirano encomiaba así a los autores locales, frente al elogio que un tal Nicolás Azcárate hacía del actor español Enrique Guasp calificado como "iniciador del teatro nacional" por montar en el Principal unas cuantas obras mexicanas: "No —repelaba Altamirano—. Es evidente que los iniciadores del teatro nacional son los primeros dramaturgos del país, aquéllos que dieron a sus asuntos un carácter especial y local, aunque adaptándolos algunas veces a las formas de la escuela literaria de pueblos antiguos... Son de admirar verdaderamente la constancia inquebrantable, la paciencia, el amor a la literatura dramática de que han dado prueba las generaciones de autores que se han sucedido por espacio de cincuenta años y que los han hecho mantener viva, por expresarme así, la llama del amor al arte, a pesar de tantas vicisitudes, de tanto desdén público, de tanto olvido como han tenido que sufrir"

Cien años después, las palabras de Altamirano parecen seguir vigentes. Las han empezado a calibrar, en la última década, los directores escénicos y los dirigentes de las diversas instancias desde las que se dicta la política teatral del país. Han advertido la necesidad urgente de plantear más de cerca, las entretelas de nuestra realidad, la imagen de nuestra gente, la fuerza singular de nuestro idioma, el hilo de nuestras problemáticas, la contundencia de un ser nacional que ilustra —desde la óptica rabiosamente local— al ser universal que tanto preocupa al arte. Ya no se cree, o se cree cada vez menos, que las parábolas extraídas de obras clásicas o simplemente extranjeras, actuales, sirven para ilustrar y aludir a las crisis propias. El pretexto se ha desgastado y la trampa aquella "dice más de nuestra realidad una buena obra extranjera que una mediana obra mexicana" empieza a descomponerse. Ya caen muy pocos en ella. Ya no se cree. Ya no convence.

El reto, el difícil reto, se enfoca directamente a la dramaturgia nacional. Al volver sus ojos a nuestros autores, al convencerse de que ellos tienen que decir lo que es necesario decir, los directores mexicanos ponen a prueba el talento y la eficacia de los dramaturgos mexicanos. Es su momento de prueba y la respuesta no puede aplazarse. Desgastando el espíritu de marginación —mellado al menos— los autores no tienen por qué flagelarse ni por qué continuar sintiéndose víctimas. Deben aprovechar los resquicios de esta evidente cuarteadura y colarse por ella para ofrecer propuestas viables, verdaderamente significativas. No lo conseguirán de la noche a la mañana, pero las nuevas generaciones de dramaturgos están demostrando ya que el punto de partida para ingresar de veras al movimiento escénico mexicano, es dejar de lado la literatura dramática y transformarla, en sus trabajos, en literatura teatral.

Ese es el reto, el propósito, la tercera llamada: convertirse en hombres de teatro, que es el más apreciable sentido de la palabra dramaturgos.

Novedad de la patria, 1982. La (suave) patria es distinta.

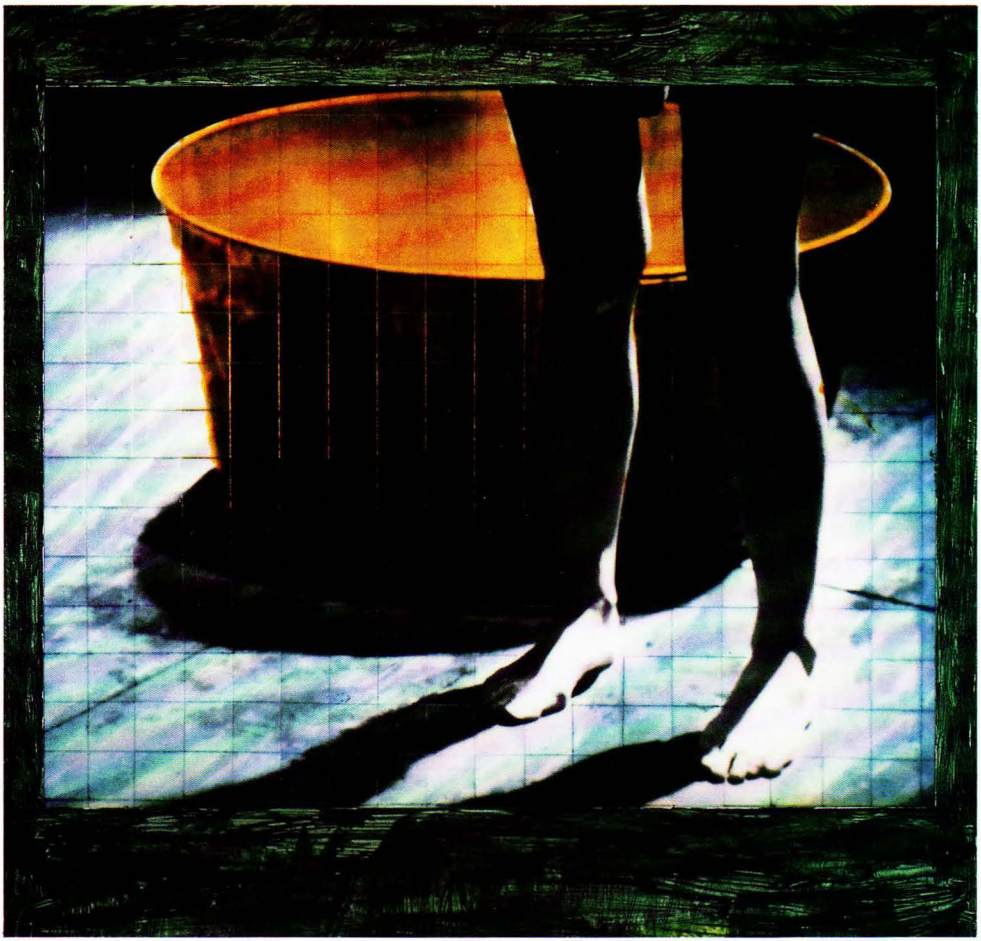
Agenda del CITRU

Jorge Izquierdo
Leslie Zelaya/Imelda Lobato
Guillermina Fuentes
Giovanna Recchia
Jean-Marie Pradier

Imagen Latente
Polaroid

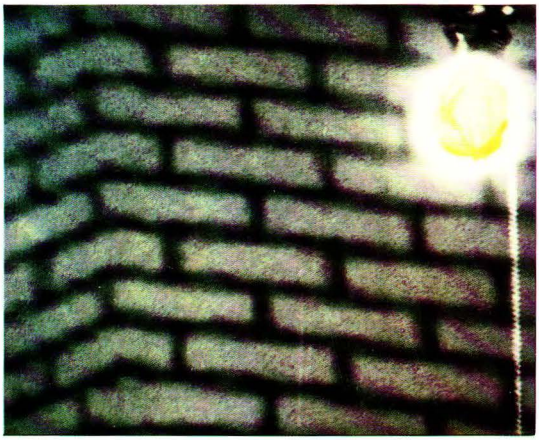
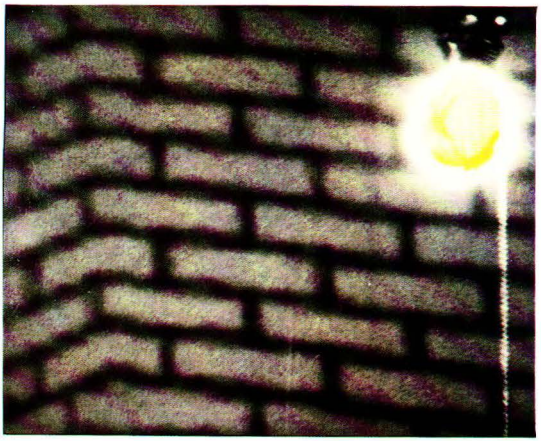
Jorge Izquierdo

Dolores o la felicidad, 1995.



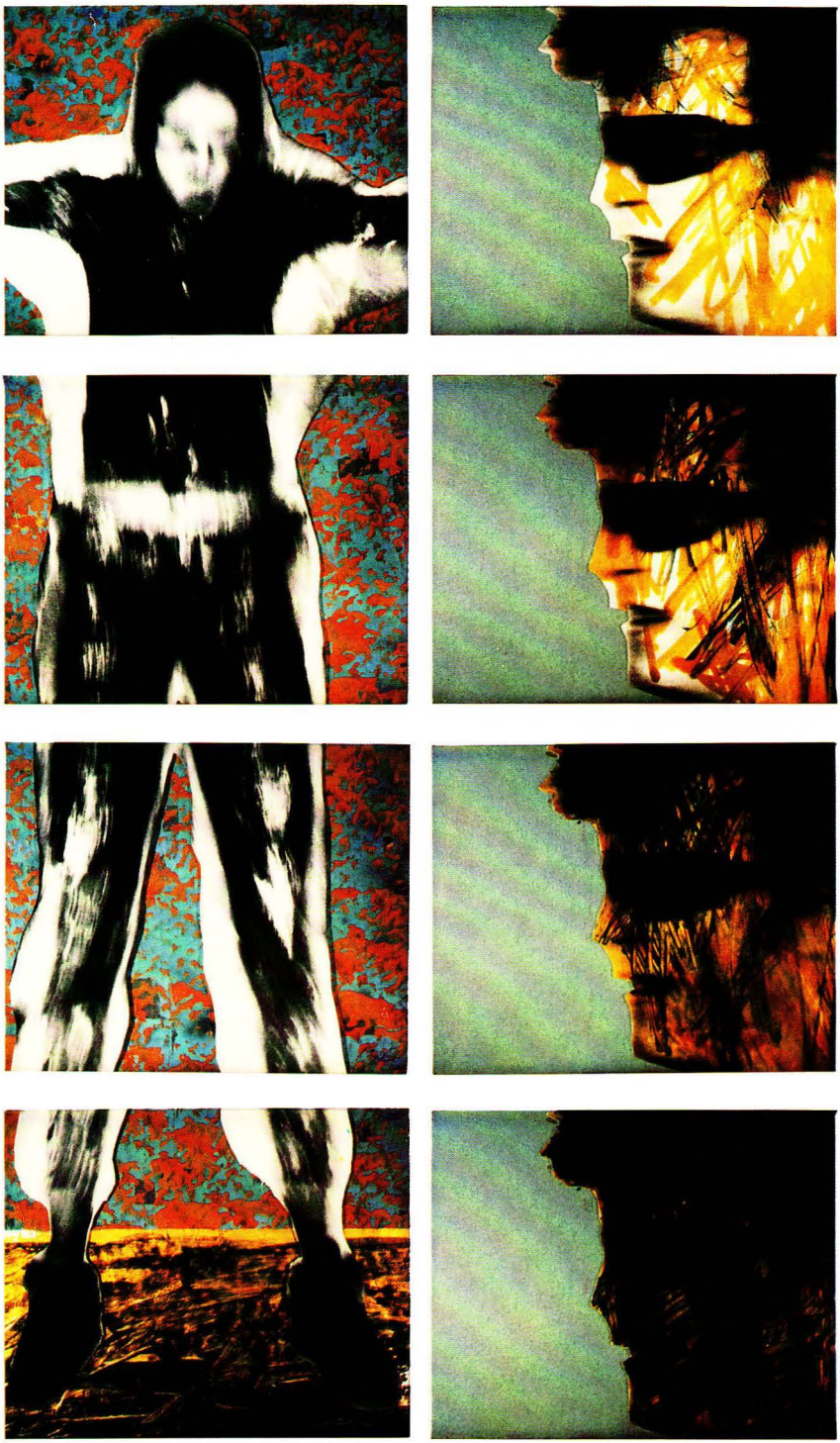
La manta que nos cobija, 1995.

Roberto Zucco, 1995.

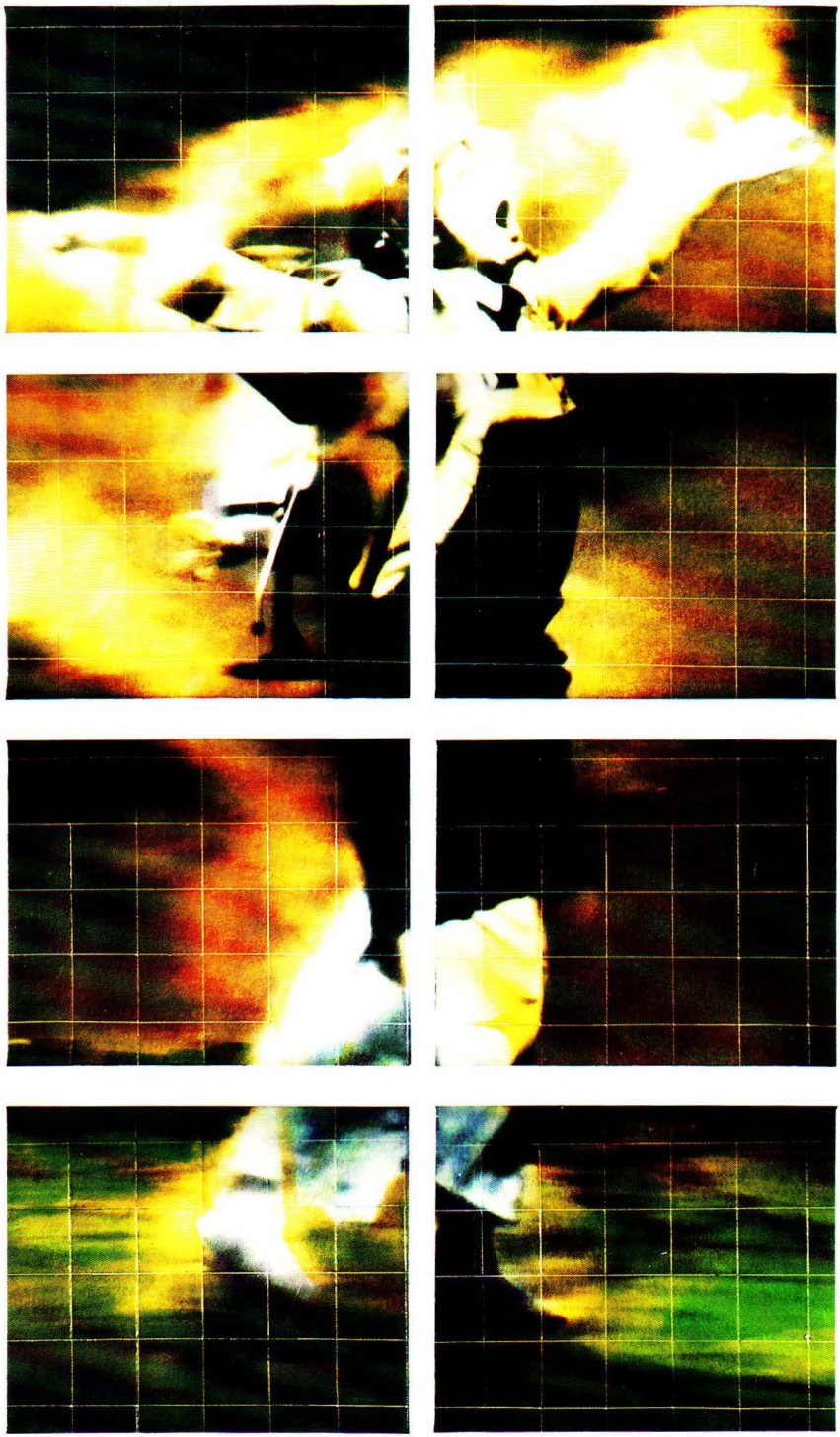


Jesusa Rodríguez, 1995.



Dolores o la felicidad, 1995.

Juan José Gurrola, 1996.



Philippe Genty, 1994.

Habitación en blanco, 1994.

Teatro mexicano: historia y dramaturgia

Leslie Zelaya/Imelda Lobato*

En la línea de los más ambiciosos proyectos de investigación y de edición, comprometidos con el estudio del teatro mexicano, resulta particularmente significativa la aparición de la colección *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coordinada por Héctor Azar y con la asesoría de Armando Partida.

Proyectada en veinte tomos, la obra revisa nuestra historia escénica, desde los festejos y rituales prehispánicos hasta las corrientes, estilos, autores y obras del teatro mexicano del siglo XX. El plan general de la colección contempla, por una parte, ensayos de interpretación sobre los periodos, circuitos de producción y autores estudiados, y por otra, recupera textos dramáticos que, en su conjunto, conforman un fondo documental de primera mano de más de cinco siglos de nuestra dramaturgia. Estos textos, ejemplares del tema estudiado, son, en muchos casos, hallazgos de los investigadores a cargo de cada uno de los volúmenes; y en su mayoría, son documentos inéditos, escasos o agotados.

En continuidad con la mejor tradición de los estudios clásicos de nuestra historia teatral, los trabajos, en la mayoría de los casos, conforman una visión interdisciplinaria en la que se condensa el teatro en su funcionamiento social, con un panorama espectacular que se inserta en los circuitos de producción teatral de la época, así como una revisión de la dramaturgia, y notas biográficas y de obra de los autores seleccionados en la sección antológica del volumen.

Al congratularnos por la aparición de esta sistemática, global y moderna historia que proporciona la más reciente lectura del teatro mexicano, y como producto del proyecto de investigación documental *Abstracts de teatro* a nuestro cargo, ofrecemos referencias bibliográficas y resúmenes de los diecisiete volúmenes de la colección publicados hasta la fecha. Con ellos, va la invitación a los estudiosos y creadores del campo teatral mexicano a que se sumerjan en los mundos, visiones, interpretaciones y manuscritos que, generosamente, esta colección pone a nuestro alcance.

Véase Lobato, Imelda y Zelaya, Leslie, *Abstracts de teatro: resúmenes y bibliografía especializada.* México: INBA, CITRU Escenología, 1995. 657 p. (Col. Escenología).

Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos. Estudio introd., selec. y notas Patrick Johansson. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 191 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 1). [CNA-BNA]

El análisis de las formas, los elementos y los eventos representacionales que definen la teatralidad en el mundo prehispánico se sustenta, para Patrick Johansson, en una propuesta: "Los espacios sagrados del México antiguo son esencialmente los espacios naturales, donde la epifanía formal del relieve o de la vegetación revela los lugares predilectos del culto; y los recintos sagrados que, por una parte, traen la naturaleza a la urbe, y, por otra, marcan los límites que separan el espacio sacro de su homólogo profano" El estudio considera entonces los escenarios naturales –montes, cuevas, quebradas, bosques, ríos, lagunas y cenotes– y los escenarios creados –momoztli, templos cueva, ayauhcalli, patios, la cancha del juego de pelota, templos y pirámides– que se ejercen como espacios rituales; examina los diversos tipos de rituales: mágicos, socio-religiosos y religiosos; el lenguaje del rito; los accesorios y máscaras; las comidas ofrecidas en los banquetes y ofrendas; la función de las bebidas embriagantes y los alucinógenos; y en fin, aspectos relacionados con la organización y la representación ritual. Se incluye una antología de textos recopilados o escritos por cronistas españoles del siglo XVI.

Teatro de evangelización en náhuatl. Estudio introd., selec. y notas Armando Partida. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 161 p. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 2). [CNA-BNA]

Con base en una revisión de fuentes primarias y de estudios especializados sobre el tema, Armando Partida ofrece una caracterización de las representaciones en lengua náhuatl que, por ser utilizadas con fines catequizantes por los frailes que arribaron a la Nueva España apenas consumada la Conquista, se denominaron Teatro evangelizador. El contenido temático proviene del rito cristiano y de las referencias bíblicas; de origen prehispánico fue "el aspecto formal: los actantes, la escenografía, el vestuario, la maquinaria teatral" El sincretismo representacional resultante se interpreta en el estudio, "no como el de la asimilación o de la sustitución de una religión por la otra con todas sus consecuencias, sino como la interrelación de dos culturas representacionales que se complementaron una a la otra"

Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI. Estudio introd. Carlos Solórzano. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 124 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 3). [CNA-BNA]

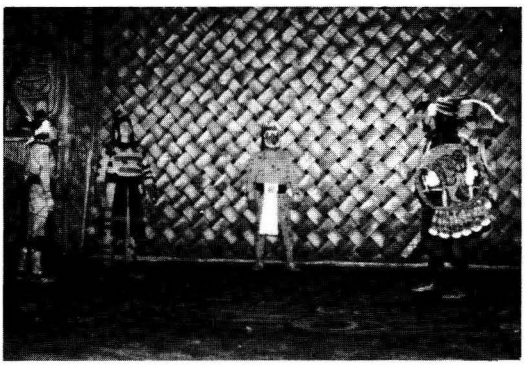
De acuerdo con el diseño general de la colección, el volumen ofrece una antología de textos que en este caso ejemplifican las "diferentes tonalidades" y vertientes por las que transitó la dramaturgia novohispana del siglo XVI, producida por los monjes franciscanos y dominicos en función de su tarea evangelizadora: los autos sacramentales, "dedicados a la exaltación del misterio de la eucaristía"· los coloquios y loas, con un contenido doctrinario, pero también, "en el espíritu de las fiestas populares, con algunas licencias que no siempre culminan en un hecho de exaltación religiosa"· y los entremeses, definidos como divertimentos en los que predomina la gratuidad del teatro cómico. Se ofrece un apunte biográfico de los autores y se analiza la estructura, la temática, los caracteres y el probable efecto que causó en su público cada uno de los textos seleccionados: el *Auto de la destrucción de Jerusalén*; el *Desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia mexicana*, del presbítero Juan Pérez Ramírez; y una selección de coloquios y entremeses de Fernán González de Eslava. Incluye bibliografía de referencia.

Teatro escolar jesuita del siglo XVI. Estudio introd., tr. y notas José Quiñones Melgoza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 137 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 4). [CNA-BNA]

La llegada de las primeras misiones de la Compañía de Jesús, a partir de 1572, obedeció a un propósito bien definido: "fundar colegios de enseñanza para la juventud española, criolla y mestiza de la Nueva España" En estos colegios los jesuitas asimilaron la tradición de representar el teatro humanístico que practicaban en los colegios europeos de la Compañía. El volumen incluye una antología de textos representativos, en este caso "los únicos del teatro jesuítico mexicano del siglo XVI que hasta hoy se encuentran y que pueden leerse y estudiarse"· y un estudio introductorio que informa sobre aspectos históricos, sociales y culturales de la época; sobre las características escénico-dramatúrgicas y las particularidades del género y el estilo en que se inscriben las textos antologados; una "espectografía" de las obras; un apunte biográfico de sus autores –Pedro de Morales, Bernardino de Llanos y Juan de Cigorondo; y una explicación del "lugar que estas obras ocupan en el teatro mexicano y las modalidades con que ahora se editan"

Teatro profesional jesuita del siglo XVII. Estudio introd. y notas Elsa Cecilia Frost. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 124 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 5). [CNA-BNA]

La Compañía de Jesús, cuya primera misión llegó a la ciudad de México en 1602, jugó un papel protagónico en la conformación de las mentalidades novohispanas a través de sus acciones en los campos de la educación y el arte. En el lapso de cinco años, explica Elsa Cecilia Frost, la Compañía había edificado ya cuatro establecimientos escolares: los colegios de San Pedro y San Pablo, San Gregorio, San Bernardo y San Miguel. Dentro de sus funciones pedagógicas la Compañía incluyó las "tareas de



Moctezuma II, 1968. Entre la dimensión histórica y la dimensión dramática un protagonista "elevado" a la categoría de héroe trágico.

modificar las diversiones, estimular las aficiones literarias y servir de modelo en la preparación de fiestas y solemnidades religiosas" Se estudian las modalidades de la teatralidad –ejercicios escolares y espectáculos públicos– que los jesuitas practicaron en la cruzada de la contrarreforma en España, en el siglo XVI; y las desarrolladas en la Nueva España en el siglo XVII donde, a las representaciones escolares y a los espectáculos públicos, sumaron las representaciones misionales.

Juan Ruiz de Alarcón. antología. Estudio introd. y notas José Amezcua. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 156 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 6). [CNA-BNA]

El teatro de Juan Ruiz de Alarcón, entregado en lo esencial al paradigma cultural peninsular, elige en consecuencia ámbitos y ciudades de España para recrearlos en la escena, explica José Amezcua en el ensayo crítico que precede a la edición de los textos *El semejante a sí mismo*, *La cueva de Salamanca* y *La verdad sospechosa.* El investigador ofrece un apunte biográfico de Ruiz de Alarcón y un estudio en el que se describe la sociedad y la vida teatral de Es-

Foto: Iraí de la Peña

El retablo de El dorado, 1990. Viaje hacia la utopía americana.

paña y la Nueva España. Se analiza particularmente la "comedia nueva" considerado el género representativo de la dramaturgia del Siglo de Oro; y la comedia de capa y espada, su subgénero más popular al que puede afiliarse la obra de Ruiz de Alarcón. Se ofrece una propuesta de interpretación que considera las tendencias generales, la fecha y clasificación de las obras, los caracteres y los personajes del teatro alarconiano.

Sor Juana Inés de la Cruz. antología. Estudio introd. y notas Dolores Bravo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 148 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 7). [CNA-BNA]

El apunte biográfico y el análisis de la obra literaria y dramática de sor Juana Inés de la Cruz se contextualiza en un estudio introductorio sobre la vida económica, política y cultural de la Nueva España en el siglo XVII. Se expone una caracterización de los distintos tipos de eventos representacionales y dramáticos de la época: el teatro palaciego, el teatro de la universidad, las compañías teatrales, la censura, las representaciones, los géneros dramáticos. En relación con *Los empeños de una casa* y *El Divino Narciso*, considerados textos ejemplares de los géneros de la comedia de capa y espada y del auto sacramental novohispanos, se consideran las especificidades que en su traslado a la Nueva España adquieren estos géneros, como "herederos de la tradición literaria de la metrópoli"

La Teatralidad criolla del siglo XVII. Estudio introd. y notas Humberto Maldonado Macías. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 186 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 8). [CNA-BNA]

Se estudia las diversas manifestaciones de la teatralidad y "algunos de los momentos más significativos de la evolución que sufre el género dramático en la Nueva España" Se analiza particularmente la dramaturgia de Francisco Bramón, Agustín de Salazar y Torres, Francisco de Acevedo y Alonso Ramírez de Vargas, autores que la crítica especializada ha considerado supeditados a los dos grandes dramaturgos mexicanos del siglo XVII: Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz; mientras que el estudio de Humberto Maldonado expone las razones por las que sus nombres merecen "colocarse junto a los de esas dos figuras cimeras del barroco hispanoamericano"

Dramaturgia novohispana del siglo XVIII. Estudio introd. y notas Germán Viveros Maldonado. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 231 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 9). [CNA-BNA]

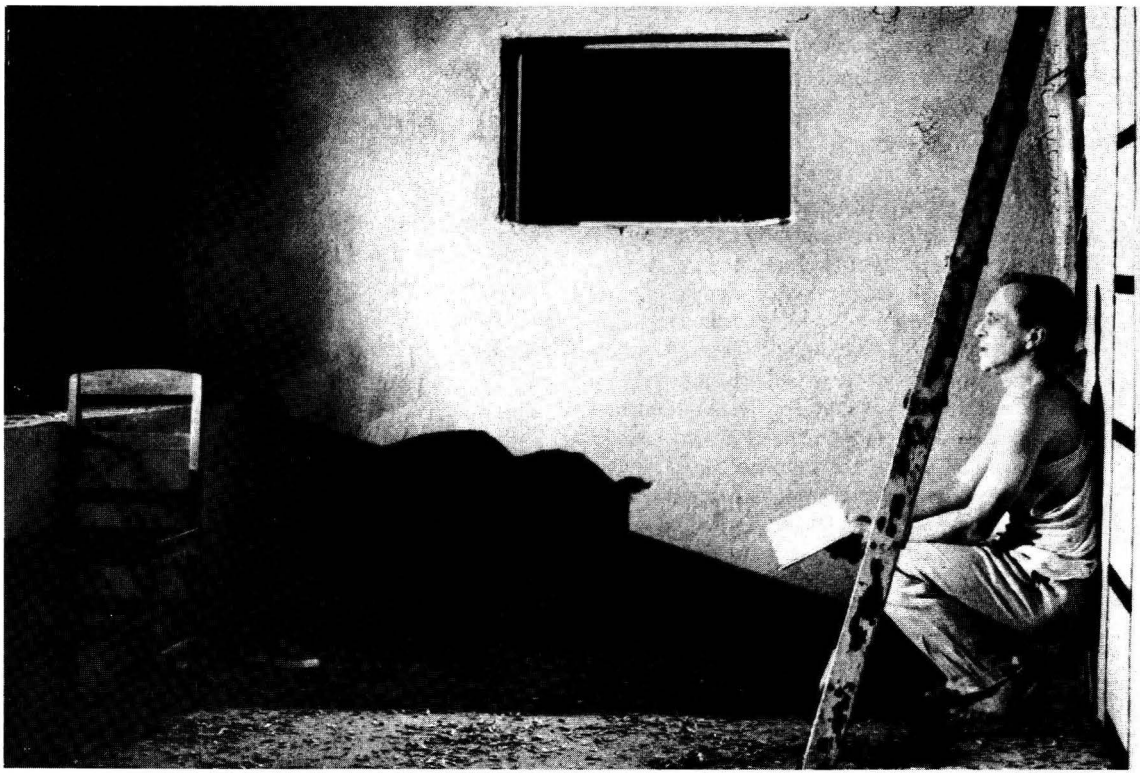
El teatro dieciochesco representado en México era, en su mayor parte, de origen español; hasta el grado de que, considera Germán Viveros, "todavía hoy no ha sido delimitada la frontera entre los ingredientes dramáticos que pueden tipificar un teatro de raigambre o esencia americana frente al estricta y puramente español" El estudio distingue una doble perspectiva del teatro de la época: la representada por la dramaturgia de corte neoclásico –ya fuera nacional, francés o español– "con sus temas individualistas o intimistas, sugerentes, monitorios y con algo de historicidad o de mito"· y la dramaturgia de raigambre popular, "significada por sainetes, entremeses, tonadillas y zarzuelas, en los que se concedía especial esmero a temas de ocasión o a circunstancias propias de gente sencilla" De acuerdo con el diseño general de los volúmenes que integran la colección, se ofrece un apunte bio-bibliográfico y una antología de textos de dramaturgos que incidieron de una manera relevante en la vida teatral novohispana del XVIII: Eusebio Vela, Francisco de Soria y Cayetano de Cabrera y Quintero.

Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825). Estudio introd. y notas Sergio López Mena. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 133 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramatrugia; 10). [CNA-BNA]

Bajo la vigilancia y censura establecidas por las reglamentaciones y prohibiciones dictadas por el Santo Tribunal de la Inquisición, apunta Sergio López Mena, la vida teatral en la ciudad de México en las últimas décadas del siglo XIX se manifestó, privilegiadamente, en el teatro del Coliseo Nuevo, con repertorios que mayoritariamente se componían con obras de autores del barroco y del neoclásico español: Calderón de la Barca, Ramón de la Cruz, Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, José Cadalso. Durante los intermedios se solían presentar entremeses, sainetes o tonadillas, con personajes populares y situaciones más cercanas a las preocupaciones y vida cotidiana de los espectadores. De acuerdo con el plan general que rige la colección de la cual forma parte este volumen, se ofrece una antología de textos dramáticos que ejemplifican "los dos caminos seguidos por el teatro mexicano entre finales del siglo XVIII y principios del XIX"· el del teatro "culto" "aleccionador" y "erudito" representado por Fernando Gavila y José Joaquín Fernández de Lizardi; y el del teatro popular, representado por José Macedonio Espinosa, Manuel Borla y José Agustín de Castro.

Autos, pastorelas y dramas religiosos (1817 1862). Estudio introd. y notas Luis de Tavira. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 125 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 11). [CNA-BNA]

Foto: Obdulia Calderón



La guía de turistas, 1995. Un pretexto para profundizar en la naturaleza humana.

En el ensayo introductorio que precede a los textos dramáticos seleccionados para este volumen, Luis de Tavira traza líneas teóricas rectoras que inciden en la comprensión de la dinámica histórica, política y cultural en la que interactúan los autores y las obras que representaron el teatro religioso mexicano de la primera mitad del siglo XIX. El autor considera que estos textos son ejemplos valiosos de algunas de las grandes vertientes del teatro religioso novohispano que sobrevivieron en las primeras décadas del México independiente: El Auto mariano "se inscribe en una de las tradiciones más profundas del espiritu religioso nacionalista, el teatro guadalupano" La Pastorela en dos actos, muestra de "las manifestaciones teatrales religiosas populares que emanaron de la asimilación sincrética del teatro evangelizador" con estricto apego al canon del género, se propone reafirmar en el pueblo la fe en el triunfo del bien sobre el mal, para celebrar con humilde alegría de pastores el nacimiento de Jesús, entre villancicos" Ambas obras fueron escritas por José Joaquín Fernández de Lizardi, probablemente antes de 1820. Mientras que *San Felipe de Jesús, protomártir mexicano*, de Mariano Osorno, escrita y representada seguramente en 1862, año de la canonización del único santo mexicano, es un ejemplar de las llamadas "comedias hagiográficas" destinadas a la exaltación de la vida de los santos.

El vigor y la trascendencia que estas manifestaciones teatrales jugaron en la vida cultural mexicana probablemente reside, considera Tavira, en "la raíz profunda de su impulso afirmador de identidades

espirituales que contribuyó poderosamente a la construcción del discurso nacionalista que obsesionó a la cultura mexicana del XIX; o porque muestran elocuentemente el desgarramiento que supuso el conflicto ideológico que expulsó a las manifestaciones religiosas de la armonía de la vida cultural en el divorcio de una expresión social que por siglos fue única e idéntica; o porque su vigencia en la costumbre popular, sostenida hasta la fecha, deja ver la eficacia con la que el sincretismo profundo y ancestral es capaz de afirmar el 'ánima y estilo' de los mexicanos"

Escenificaciones de la Independencia (1810-1827). Selec., estudio introd. y notas Jaime Chabaud Magnus. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. 164 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 12). [CNA-BNA]

Entre las épocas menos atendidas por los estudiosos de la literatura y el arte dramático mexicanos, se cuenta –nos dice Jaime Chabaud, autor del estudio introductorio y de la selección de textos dramáticos que forman el volumen– el "periodo comprendido entre la guerra de Independencia y su consumación y la primera década en que la naciente república se debatía por consolidar su soberanía" Si bien se observa que la actividad teatral en el Coliseo Nuevo, único teatro formal de la ciudad de México, se torna irregular y escasa, el movimiento insurgente propició el desarrollo de una dramaturgia, en muchos casos inmediatista y circunstancial, que reflejó y participó en el debate político e ideológico y en la formación de una memoria histórica de los sucesos recientes. Aunque entre 1910 y 1930 existieron otras manifestaciones dramáticas –como el sainete popular, el teatro religioso y las primeras obras de estilo romántico– el estudio y la antología se circunscriben a aquellos textos cuya temática aborda la guerra de Independencia. Se explican algunas de las circunstancias políticas, económicas e ideológica que propiciaron el movimiento separatista; se revisa el lugar del teatro como parte de las diversiones públicas de la ciudad de México; el creciente predominio de obras con temática antihispánica; y las diversas modalidades que adoptó la literatura dramática: el diálogo, el "melodrama heroico" el monólogo o "unipersonal" y los textos dramáticos, privilegiadamente los de Fernández de Lizardi, que con intenciones didáctico-sociales, dan cuenta de los acontecimientos, debates ideológicos e ideales caros a los insurgentes; modalidades que se ejemplifican en la sección destinada a la antología de textos. Se incluye bibliografía de referencia.

Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886). Estudio introd. y notas María Sten. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 190 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 13). [CNA-BNA]

Con el propósito de "definir el tono, la actitud y el conocimiento de la vida prehispánica" de los dramaturgos del siglo XIX, María Sten analiza los seis textos dramáticos que conforman la antología publicada en el volumen. "En el mar de obras extranjeras representadas en el país durante el siglo pasado, ante todo de autores franceses" los textos seleccionados de José Peón Contreras, Ignacio Ramírez, Andrés Portillo, Alfredo Chavero y Nicolás García "giran alrededor de algún incidente de la Conquista" y se estructuran a partir de un conflicto amoroso entre los protagonistas, conquistadores e indígenas, que sirve para expresar los sentimientos de dramaturgos liberales que, "con un impulso nacionalista, vuelven los ojos hacia la historia antigua de México" para buscar en los reyes y príncipes aztecas la inspiración para expresar su patriotismo y romanticismo" en un período en el que el país se desgarraba por las invasiones extranjeras y por la lucha interna entre conservadores y liberales.

Dramas románticos (1830-1886). Estudio introd. y notas José Francisco Conde Ortega. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 228 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 14). [CNA-BNA]

En el siglo XIX mexicano –signado por acontecimientos históricos como la guerra de Independencia, la invasión estadunidense, la intervención francesa, la Reforma y el porfiriato– la toma de partido se acompaña, generalmente, de la adhesión a una filiación literaria; así, los liberales se identifican con el romanticismo, mientras los conservadores con el neoclasicismo, movimientos culturales europeos que, tardíamente, se prolongan en el continente americano. En el estudio introductorio a una antología de textos dramáticos del romanticismo mexicano que ofrece el volumen, se expone un panorama del ambiente social, cultural y literario de la época; se revisan los modelos y los autores que influyen en la expresión literaria del romanticismo en México; y, en relación con el teatro, se revisan las fuentes que dan cuenta de la aparición del "gran público" en las salas teatrales, los géneros, las convenciones teatrales, las temáticas, los actores, las obras y los dramaturgos: Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Juan Valle, Juan A. Mateos, Vicente Riva Palacio, Manuel M. Romero, Ramón Rodríguez Rivera y Manuel José Othón. Incluye bibliografía de referencia.

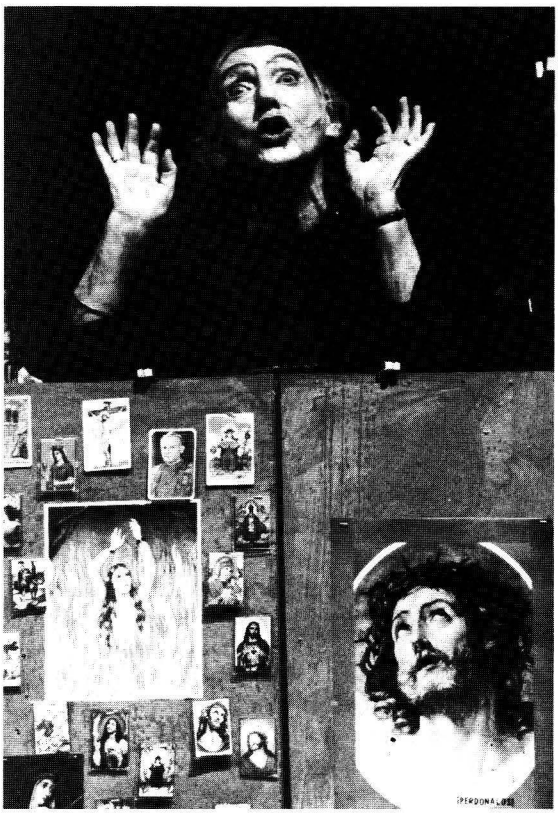


Foto: Lorena Alcaraz

Jubileo, 1993. Un auto sacramental y un esperpento sobre nuestro tiempo.

Dramaturgia de las guerras civiles e intervenciones 810-1867). Estudio introd. y notas Vicente Quirarte; paleografía Mariana Pineda. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 172 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 15) [CNA-BNA]

Aunque en México, a lo largo del siglo XIX, existe una intensa actividad teatral, considera Vicente Quirarte, resulta difícil afirmar la existencia de un teatro nacional decimonónico. Por más de la mitad del siglo las constantes del país fueron los pronunciamientos, las guerras civiles entre las facciones disputantes del poder –insurgentes y realistas, federalistas y centralistas, liberales y conservadores– y la resistencia contra invasiones extranjeras; de tal manera que el espectáculo teatral permitía, a un público que se inclinaba por los dramas extranjeros, una evasión a los conflictos cotidianos. Por otra parte, son escasas las obras cuyo texto ha llegado íntegramente hasta nosotros; las que integran este volumen, de diversa calidad literaria y todas ellas inéditas, ostentan como denominador comun el haber sido escritas y representadas como respuestas inmediatas al suceso histórico que tenía lugar. Como "literatura de urgencia" nacida al calor de la guerra fratricida o como respuesta popular a la amenaza de las intervenciones extranjeras, su valor reside en ser un "reflejo de la sensibilidad colectiva del momento y de la capacidad de adecuación del teatro y de la sociedad a los vientos políticos" El ordenamiento de las piezas atiende al tiempo histórico en el que están situadas, desde la Independencia (*El cura Hidalgo*, anónima); pasando por la invasión norteamericana de 1947

(*Los yanquis de Monterrey*, de Niceto de Zamacois); la guerra de Reforma (*Los mártires de Tacubaya*, de Aurelio L. Gallardo y *La politicomanía*, de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos); hasta la derrota militar de la intervención francesa (*El 5 de mayo en Puebla*, de José A. Cabrera y Rodríguez) y finalmente, el ocaso y fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía, en Querétaro (*El Cerro de las Campanas*, de Antonio Guillén Sánchez).

Comedias de costumbres (1843-1871). Estudio introd. y notas José Ramón Enríquez. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 195 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 16). [CNA-BNA].

En el estudio introductorio que, de acuerdo al formato de la colección a la que pertenece este volumen, precede a la antología de textos seleccionados del período y género dramático considerado, José Ramón Enríquez revisa el ambiente político, social y literario en el que se inscribe la dramaturgia mexicana costumbrista del siglo XIX. Se ofrecen apuntes biográficos y analíticos sobre los autores y textos que integran la antología: Manuel Gutiérrez (*Una para todos o cada cual a su negocio*), Ireneo Paz (*Los héroes del día siguiente*), Ignacio Ramírez (*El argumento de un drama*), José María Rivera (*Capeluche y doña Urraca*), Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio (*Borrascas de un sobretodo*) y, por último, Genovevo Palasuya (*La sobrina del tío Bigornia*). Se incluye bibliografía de referencia.

Dramas sociales y de costumbres (1862-1876). Estudio introd. y notas Vicente Leñero. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 235 p.. il. (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia; 17). [CNA-BNA]

El volumen está destinado a la dramaturgia que nutre el teatro mexicano durante el periodo del siglo XIX que va de la invasión francesa (1862-1863); pasando por el imperio de Maximiliano (1864-1867), la restauración de la república (1867), los gobiernos liberales de Juárez y Lerdo de Tejada; hasta el inicio del porfiriato (1876). Vicente Leñero –autor del estudio introductorio que presenta los textos dramáticos, correspondientes al periodo, que se antologan– destaca que, si bien las convulsiones políticas y sociales afectan las temáticas y las formas del quehacer teatral, "las principales guerras del teatro mexicano se libran en la guerra de los dramaturgos y críticos nacionales por crear un auténtico teatro mexicano frente al imperio del teatro español, que impuso repertorios y gusto y créditos públicos hasta 1870, y que cedió terreno ante la ola de afrancesamiento que surgió a partir de ese año cuando ya Francia parecía muy lejos del panorama político del país" Se ofrecen apuntes biográficos y analíticos sobre autores y textos que integran la antología, mismos que ejemplifican las convenciones escénicas y las temáticas de los dramas sociales y de costumbres de la época: Justo Sierra (*Piedad*), Ireneo Paz (*¡La bolsa o la vida!*), José María Vigil (*Víctimas y verdugos*), Rafael Zayas Enríquez (*Paula*), Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio (*La hija del cantero*), Manuel Acuña (*El pasado*), y por último, Alberto G. Bianchi (*Los martirios del pueblo*). Se incluye bibliografía de referencia.

Dos grupos teatrales y la ciudad de México en 1940*

Guillermina Fuentes

El país, la ciudad

A partir de los años cuarenta, los gobiernos de la revolución modifican su visión sobre México. En lugar de un país eminentemente agrícola deciden por la industrialización. Esto llevó al crecimiento del proletariado, la burguesía, la clase media y con ello, a la expansión de las ciudades. Industrializar el país, también condujo a reconsiderar el papel del Estado y su intervención en el proceso productivo; con el tiempo la práctica estatal y las deficiencias empresariales privadas modelaron lo que dio en llamarse "sistema de economía mixta" El crecimiento económico capitalista, montado en una virtual inmovilidad del sistema político, con fuertes rasgos autoritarios, produjo una estructura social lejana de un régimen comprometido con la justicia social.

De acuerdo con el censo de 1940, la población total del país era de 19 654 000; las llamadas clases altas seguían siendo sólo 1%, en tanto que los estratos medios se habían más que duplicado: constituían 16 % del total de la población.

Algunos de los acontecimientos más importantes del año 1940 política y socialmente, fueron: la postulación y campaña presidencial del general Manuel Ávila Camacho contendiendo con su adversario Juan Andreu Almazán, el conato de rebelión del general Saturnino Cedillo en San Luis Potosí, la agitación que produjo entre los padres de familia el cambio a la reglamentación, vía las Cámaras, del artículo 3° constitucional y la incorporación de los transterrados españoles a la sociedad mexicana.

Por los cambios antes mencionados, la ciudad de México había comenzado su proceso de *modernización* y expansión hacia todos los puntos cardinales. No obstante, el centro citadino continuaba siendo el punto de concurrencia comercial, cultural y de diversión. En pleno corazón de la ciudad, el palacio de Bellas Artes fue entonces punto de reunión de las más diversas manifestaciones teatrales, lo mismo acogió a directores, actores y dramaturgos consagrados, unánimemente reconocidos entre los teatristas, que a los grupos

* Avance del proyecto de investigación *Grupos renovadores de los años cuarenta y primeros cincuenta en la ciudad de México del siglo XX*, a cargo de la investigadora.

Foto: Ireri de la Peña

Enemigo de clase, 1991. Los inadaptados de aquí, de allá y de todas partes.

entonces llamados "experimentales" o de aficionados, como el Pan American Theatre. La calle de Dolores alojaba al teatro Ideal donde se mostraban comedias "rosas" y pícaras. El Arbeu en la calle de Felipe Neri, hoy El Salvador recibía con frecuencia a la colonia española que disfrutaba de las temporadas de zarzuela; y al público en general que gozaba de la ópera. El cine Rex durante la tarde proyectaba películas del cine norteamericano o mexicano y ya entrada la noche recibía al grupo de Media Noche.

Los cambios sociales que se venían gestando estaban haciendo de la ciudad de México una ciudad "internacional" o como se decía entonces "cosmopolita" sus cafés hospedaban a los republicanos españoles, años más tarde con la llegada de Jules Romains y Louis Jouvet, se tenía la cultura francesa *in vivo*, y con la llegada de los que huían de la Segunda gran guerra, México, volvía a ser mestizo (judio, árabe, libanés). Sería entonces, como dice José Emilio Pacheco, "el primer triunfo del *American way of life. Ladies' bar cocktail parties*, cabarets, secciones sociales, *drives-ins*, Colgate, Palmolive, Coca Cola, Pepsicola, Seven Up; el *lunch* que al implantarse las "horas corridas" modifica y destierra las viejas, ya anacrónicas, tradiciones... industriales y banqueros... almuerzan y beben *high-balls* en sus clubes." [2]

Las colonias Roma, Juárez y San Rafael empezaron a transformarse, en aquel tiempo albergaron a los nativos de la ciudad, a los migrantes de otros estados de la república, o bien los venidos de la lejana Europa. Fue el tiempo, citando a José Emilio Pacheco, de "los primeros rascacielos, el triunfo de Sanborn's, el *poker* la sensación de que al terminar la guerra mundial, la ciudad (no el país, no la república) ya es aerodinámica y ultramoderna... Es en síntesis la ilusión de la modernidad." [3]

En el ámbito teatral esos cambios también se van a dejar sentir, como muestra de ese "cosmopolitismo" fueron las diferentes temporadas de teatro, presentadas en otras lenguas, que acogió el Palacio de Bellas Artes.

Pan American Theatre

Uno de los primeros grupos que favoreció Bellas Artes fue el Pan American Theatre de Fernando Wagner quien por entonces era un joven actor y director de teatro. Wagner había regresado de Alemania en 1930 donde estudió con Max Reinhardt. Durante 1939 fundó con Lilian Shoen el Pan American Theatre, la característica primordial de este grupo fue la de mostrar sus espectáculos en inglés. Las autoridades del Palacio de Bellas Artes dieron cabida a su iniciativa y durante ese año presentó un temporada.[4]

Esa situación cambió y a mediados del año siguiente los diarios anunciaban: bajo la dirección de Fernando Wagner se prepara teatro Panamericano para montar obras en español en el teatro Hidalgo.[5]

Sin embargo, la prensa de agosto registra que en el Palacio de Bellas Artes el grupo presentó *Dangerous corner* de J.B. Priestley en inglés.[6]

Meses después, en noviembre de ese mismo año, una nota periodística apareció diciendo:

> Fernando Wagner pospuso una vez más la inauguración de su nueva temporada de teatro Panamericano y con ello la del teatro pequeño de Bellas Artes, destinado exclusivamente a compañías experimentales, conciertos, etcétera.

Así, durante la última quincena de noviembre y la primera de diciembre la prensa estuvo divulgando el estreno de los siguientes montajes que Wagner llevaría a escena, ahora en español, una nota de entonces dice:

> Por primera vez Wagner director y productor, montará obras en español, piensa llevar a escena, también *La Hiedra* de Xavier Villaurrutia, *Cándida* de Bernard Shaw, *Un muchacho conoce una muchacha, Si mi querida hija, Adios de nuevo, El hombre que vino a cenar, Anna Christie*; actores: Arturo de Córdova, Isabela Corona, Annelies Morgan, Stella Inda, Carlos López Moctezuma, Miguel Montemayor, Lucille Bowlin, José Neri Ornelas, Arturo del Campo. Teatro Panamericano, Salón Verde del Palacio de Bellas Artes.[8]

Días después apareció otro comentario, apreciando el entusiasmo de Wagner para montar obras en inglés y después cambiar de derrotero y presentar una temporada en español en el salón Verde del palacio de Bellas Artes, asimismo, se reseña una función de *Anna Christie*; el cronista señala:

> [Se ha presentado] el vigoroso drama de O'Neill, *Ana Christie*, que fue de éxito. La obra está interpretada muy bien en términos generales. Isabela Corona realizó una labor meritísima como protagonista; gracias a su temperamento y al buen estudio que hizo de su papel. Su cometido artístico brilló a gran altura con Arturo de Córdova, apuesto y buen actor que fue una revelación en la escena teatral. Completó el triángulo principal de los personajes, la estimable aportación de Jorge de la Cueva que ya va en camino de ser un profesional.[9]

Si bien este texto no da idea completa de cómo fue el montaje, en la memoria de quienes presenciaron la puesta en escena ha quedado como una de las

más destacadas e interesantes que dirigió Fernando Wagner Esto revela el hecho de cómo ese ambiente "cosmopolita" que se venía gestando en el entorno artístico cultural de la ciudad de México, se manifestó en el ámbito teatral desde los primeros años de la década de los cuarenta.

Teatro de Media Noche

Como antecedente inmediato de Teatro de Media Noche fue el Grupo Repertorio (1939), experiencia hecha por Rodolfo Usigli, el entonces ya conocido y controvertido dramaturgo, director escritor y ensayista.

En marzo de 1940, Usigli sorprendió al público con el anuncio de la temporada del grupo. En el programa inicial quedaron acentados algunos de los propósitos que se planteó el grupo, como "fomentar la creación de un nuevo público de teatro legítimo, aprovechar la experiencia de los teatros experimentales de México que fracasaron por falta de continuidad a que sus actividades se vieron sujetas" por su dependencia a una institución. Además pretendía ser "el primer paso hacia una escuela teatral" y buscaba que sus programas se ajustaran a un nivel de calidad, al presentar las mejores obras mexicanas y del teatro universal. El repertorio se integró con doce textos de autores extranjeros (Anton Chejov George Bernard Shaw, Jules Romains, Arthur Schnitzler, Eugene O'Neill, Eliot, Jean Cocteau, Coward y George Kelly) y ocho mexicanos (Carlos Díaz Dufoo, Víctor Manuel Díez Barroso, Aurelio Galindo, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli).[10]

La temporada se planeó para ser presentadas veinticuatro obras en un acto; dos cada semana durante tres meses. Así, al iniciarse marzo, el cine Rex, una vez terminadas sus funciones cinematográficas, abrió sus puertas a las 23:30 horas al grupo de Media Noche, de ahí su nombre.

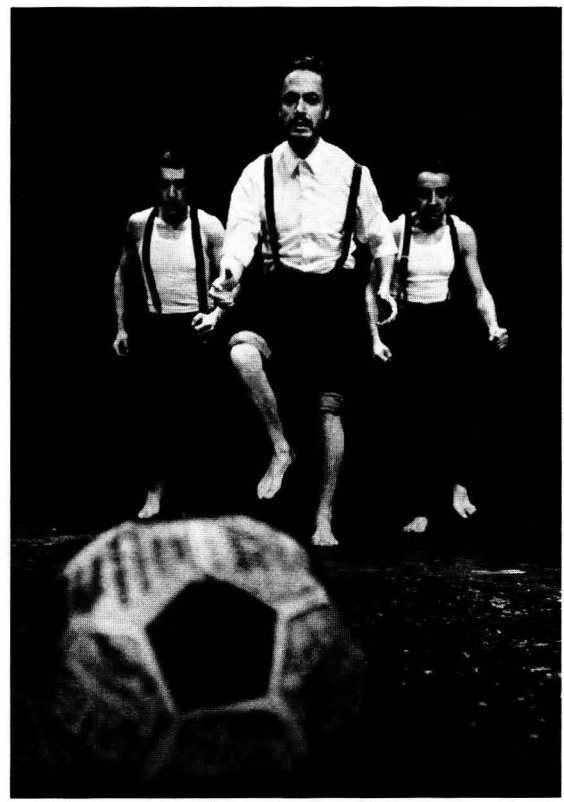


Foto: Ireri de la Peña

El otro exilio, 1992. Una reflexión existencialista de la realidad.

El comentarista Icaza del periódico *El Redondel* anotó lo siguiente sobre la noche del estreno:

> Todo distinto, todo nuevo, todo original. ¿Qué los espectáculos nocturnos de México comienzan a hora más o menos temprano, para terminar a la media noche? Pues este se inicia precisamente cuando los otros acaban.
>
> ¿Qué los programas siempre se han hecho en tinta oscura y en papel blanco? Pues aquí se hacen al revés. ¿Qué el diccionario de la lengua a "la que representa en el teatro" el nombre de actriz? Pues aquí se llama a Clementina Otero "actor huésped"... Todo distinto, todo nuevo, todo original. Hasta el público

Foto: Pablo Méndez

Arde Pinocho, 1979. Otra propuesta para el teatro popular en México.

en medio de la confusión del momento confundíase todo, las clases sociales, los temperamentos, los sexos inclusive...

[En las obras presentadas *La pregunta del destino* de Arturo Schnitzler y *Ha llegado el momento* de Xavier Villaurrutia, se destaca el desempeño de] José Crespo quien matiza, aunque exagerando la naturalidad; Rodolfo Landa actúa discretamente a la par que Clementina Otero y Josette Simo en su deseo de "pronunciar" prodiga las "ces" y las "zetas" con una generosidad extraordinaria.

Impecable la escena, plausible el esmero con que han sido ensayadas las obras. Muy loable la suspensión de la molesta "concha"... Anoche las opiniones fueron muy diversas. Mientras algunos celebran en México la implantación del Teatro de Media Noche otros decían: No vale la pena la desvelada.[11]

Una semana después, el 9 de marzo, fueron presentadas al público *A las siete en punto* de Neftalí Beltrán[12] y *Episodio* de Schnitzler.[13] El 23 del mismo mes se presentaron *Vacaciones,* del propio Usigli[14] y *Encienda la luz* de Marco Aurelio Galindo.[15] El día 30 se exhibió *Los diálogos de Suzette* de Luis G Basurto.[16] Al siguiente mes, el día 13 de abril, fueron las últimas presentaciones de teatro de Media Noche con *Si encuentras*, de George Kelly[17] y *Vencidos* de George Bernard Shaw [18]

Entre la gente que colaboró con Usigli cabe mencionar como asistentes de dirección a Ignacio Retes y Lucille Bowling; como escenógrafos Dorothy Bell y Henry Altner y como vestuarista Charly Vázquez. En varios de los montajes aparecieron en escena pinturas de Diego Rivera, Francisco Mus, Silvia Vandeira y fotografías de Lola Álvarez Bravo. La publicidad corrió a cargo de Neftalí Beltrán, también tuvo difusión en la XEQ. A pesar de ello y como si la fatalidad persiguiera a este tipo de grupos, se había mencionado en los primeros programas, aprovechar la experiencia de los fracasos de otros grupos; este nuevo experimento usigliano no sobrevivió más allá de mes y medio, a pesar de no depender

de institución alguna. En este sentido habría que destacar el hecho, Usigli pensó que la dependencia de alguna institución oficial era lo que no permitía el desarrollo de los grupos. Teatro de Media Noche fue independiente y tampoco pudo subsistir sin los medios requeridos. En una posterior entrevista se queja de la impaciencia del público y por no estar tan familiarizado con obras en un acto. Sea lo que fuere, el fracaso se hizo sentir

Sin embargo, habría que destacar otras cuestiones en esta propuesta usigliana: una, el repertorio, según Usigli, fue integrado principalmente con comedias y fue de tal variedad que favorecía el ejercicio de habituar con este tipo de obras tanto a actores como a espectadores; otro punto es el hecho de que los actores trabajaron disciplinadamente y sin pago durante los ensayos, además, varios de esos actores fueron fruto del trabajo realizado con Usigli tanto en Teatro de Media Noche como previamente, tal el caso de Carlos Riquelme.[19]

De igual manera que otros grupos, anteriores a Teatro de Media Noche, hizo desaparecer la concha del escenario, según el director, "para fomentar la memoria de los actores y despertar su curiosidad hacia la cultura dramática" [20] También hay que resaltar que para llevar a cabo las representaciones se desecharon los grandes espacios escénicos. Por el contrario, se utilizó un espacio pequeño y un horario novedoso. Quizá en ese tiempo este atrevimiento estuvo acorde con los tiempos que corrían, dentro de ese espejismo modernizador, la ciudad al internacionalizarse también se convertía en una metrópoli, ¿por qué no tener entonces espectáculos teatrales en la trasnoche?

Notas

Salvador Novo recuerda al respecto: "En el solárium de la YMCA, grupos inusitados de españoles exhiben sus peludos cuerpos, ignoran a gritos los letreros que recomiendan SILENCIO a los alagartados nativos a que se han sumado sin mezclarse con ellos; llenan los cafés del centro, vagan en grupos pintorescos por el Paseo de la Reforma, alegan en voz alta, persiben resignados la irreconciabilidad de su carácter con el callado, mustio, discreto carácter de los coterráneos de un Ruiz de Alarcón que no toleraba el caudaloso Lope –y viceversa." S. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas,* pp. 479-480.

[2] José E. Pacheco, "Prólogo" a *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho,* pp. 14-15.

[3] *Ibid.*

Entre otras obras el grupo presentó *Good bye again* de Allan Scott, George Haight (3 agosto 1939) bajo la dirección de Fernando Wagner con Annelies Morgan, Edward Binns, Jack Morahan, George Emerson, Vicky Ellis, Waldeen Falkenstein, Ellis Williams, Tomme Jackson, Clifford Carr, Atton Summers G., Edward Erard, Billy Frier.

[5] "Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior* 6 jun. 1940, p. 8.

[6] Estrenada el 5 de agosto de 1940, dirigida por Fernando Wagner con Marta de Vallarta, Jeanne Washburne, Annelies Morgan, Jocelyn Burke, Rickey Austin, Eduardo Noriega, Paul R. Brenke, como escenógrafo Harry Altner.

"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior* 21 nov. 1940, p. 8.

[8] Veáse: "Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior* 14 nov 1940, p. 32. Temporada en Bellas Artes. Isabela Corona va hacer el papel de Anna Christie en teatro Panamericano.

"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior* 28 nov 1940, p. 24. Por estrenarse el próximo 30 de nov Anna Christie, en Bellas Artes, dirección Fernando Wagner, actores; Isabela Corona, Arturo de Córdova y Stella Inda.

"Teatro de cámara en Bellas Artes" en *Jueves de Excélsior,* 5 dic. 1940, p. 24.

[9] "Teatros" en *El Ilustrado,* núm. 2, 19 dic. 1940, p. 10.

[10] "El Teatro de Medianoche" en *Letras de México*, núm. 18, vol. II, 15 jun. 1940, p. 9.

[11] Cfr. Pablo Prida Santacilia, *...Y se levanta el telón, mi vida dentro del teatro,* México, Botas, 1960, pp. 287-289.
[12] Los actores fueron: Mario Ancona, Teresa Balmaceda, Juan José Arreola, Celia Carmona, Luis Felipe, Emma Fink y Cristian Rivas.
[13] Con los actores: Víctor Velázquez, Carlos Riquelme y Josette Simo.
[14] Con José Elías Moreno, Urruchúa, Josette Simo, Ignacio Retes, Federico Ochoa y Emma Fink.
[15] Víctor Urruchúa, Luis Felipe, Ernesto Ramírez, José Elías Moreno y Eduardo Noriega fueron los actores.
[16] El elenco se compuso por: Emma Fink, Mary Barquín, Teresa Balmaceda, Juan José Arreola, Carmen Peré, Ernesto Ramírez, Josette Simo, Rafael Beltrán, Mario Ancona y Mario Treviño.
[17] Conformaron el elenco: César Garza (actor huésped), Carmen Peré y Carmina del Llano.
[18] Con Josette Simo, Neri Ornelas, Carmén Peré y Cesar Garza (actor huésped).
[19] Al respecto un cronista dice: "alentado por Rodolfo Usigli, [Teatro de Media Noche] va mostrando nuevos valores escénicos y ensayos de comedias mexicanas" en el teatro Rex. En, "Reflectores y lentejuelas" en *Jueves de Excélsior* 14 mar. 1940, p. 12.
[20] "El teatro de Medianoche" en *Letras de México.* núm. 18, vol. II, 15 jun. 1940, p. 9.
[21] Fernando Mota, "Proscenio" en *México al día*, núm. 278, 1 ago. 1940, pp. 7-6.

Fuentes consultadas

–FUENTES IBARRA, Guillermina y Sonia León, *Contexto histórico y espectacular 1930-1952*, inédito, 1993, 98 pp.
–MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Medio siglo de teatro en México, (1900-1961)*, México, INBA, 1964, 173 pp.
–MEYER, Lorenzo, "La encrucijada" en *Historia general de México* t. 2, 3a. ed., México, El Colegio de México, 1981 pp. 1273-1355.
——y Héctor Aguilar C., *A la sombra de la Revolución mexicana*, 4a. ed., México, Cal y Arena, 1990, 313 pp.
–NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, compilación y nota preliminar José Emilio Pacheco, México, Empresas Editoriales, 1964, 741 pp.
——, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, compilación y nota preliminar José Emilio Pacheco, México INAH-CNCA, 1994, 677 pp. (Col. Memorias mexicanas).

Hemerografía

–"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior*, 6 jun. 1940, p. 8.
–"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior,* 21 nov. 1940, p. 8.
–"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior,* 14 nov. 1940, p. 32.
–"Lumière dice..." en *Jueves de Excélsior* 28 nov 1940, p. 24.
–MOTA, Fernando, "Proscenio" en *México al día*, núm. 278, 1 ago. 1940, pp. 7-6.
"El teatro de Media Noche" en *Letras de México*, núm. 18, vol. II, 15 jun. 1940, pp. 9-10.
–"Teatro de cámara en Bellas Artes" en *Jueves de Excélsior,* 5 dic. 1940, p. 24.
–"Teatros" en *El Ilustrado,* núm.2, 19 dic. 1940, p. 10.

Archivo programas de mano, CITRU (secc. Bellas Artes)

Núms. 114, 115, 116, 117 2705 y otros sin numeración.

Inventario de la infraestructura teatral de México*

Giovanna Recchia

Para el investigador que quiera adentrarse en la historia del teatro de México, ésta se presenta como un amplísimo, complejo e inagotable abanico de temas y sugerencias. Sin embargo, los estudios realizados hasta la fecha sobre la multifacética expresión teatral del país, raras veces se han detenido en el análisis y la reflexión sobre la historia y la evolución de los inmuebles en cuyo interior el hecho teatral se produce, o sea, de los espacios teatrales.

Al finalizar la investigación sobre el espacio teatral de la ciudad de México en los siglos XVI XVIII y al seguir localizando y recibiendo información sobre los teatros y escenarios de épocas posteriores, ubicados en diferentes ciudades y municipios de la república, crecieron entonces el interés y la curiosidad de conocer más al detalle los diferentes espacios escénicos existentes en el país, así como su historia y su destino. El acervo documental del CITRU, en materia de espacios teatrales, se iba incrementando día con día sin un criterio establecido y sin una metodología precisa. Se empezó, entonces, a tratar de ordenar el material tan disímbolo con el que contaba dicho acervo. Inmediatamente surgieron una serie de preguntas.

¿Cuántos espacios teatrales existen en México? ¿cuántos han sido abandonados o han desaparecido? ¿de qué manera se encuentran distribuidos en el territorio? ¿a qué instituciones pertenecen? ¿cuál es su historia?, ¿cuáles son sus dimensiones, su equipamiento y su estado físico de conservación?

Todas estas y más preguntas se ordenaron en un cuestionario que se envió por correo a los administradores culturales de los diferentes estados de la república. La respuesta obtenida fue bastante decepcionante, lenta, descuidada e incompleta en la mayoría de los casos. A un año de distancia de haber iniciado la encuesta se contaba con la información correspondiente a 180 teatros, aproximadamente.

Surgió entonces la idea de promover con otras instancias culturales los apoyos estratégicos y económicos necesarios para poder concluir exhaustivamente dicho proyecto. Mientras tanto el CITRU había recibido por parte de empresarios, estudiantes, técnicos, grupos teatrales, etcétera, una cantidad considerable de solicitudes de información acerca de las características de diferentes espacios teatrales del país a las que, en la mayoría de los casos, no se había podido proporcionar la respuesta adecuada. Era evidente que este tipo de información, una vez concluido el proyecto, podría ser de gran utilidad tanto para

* Este artículo forma parte de la investigación *Inventario de teatros de la república mexicana*, a cargo de la misma autora.

Foto: Irari de la Peña

Bailando una pieza sin música, 1987
Un planteamiento teatral de México para el mundo relegado al silencio.

particulares, empresarios, actores, escenógrafos, técnicos, etcétera, como para los administradores culturales de los diferentes estados.

Gracias al interés y al apoyo de la Dirección de Descentralización del CNCA y a su titular de entonces, licenciado Saúl Juárez, quien promovió la realización de un convenio de colaboración con el CITRU-INBA, el proyecto pudo empezarse y llevarse adelante. Los cambios administrativos ocurridos en la Dirección de Descentralización, al tomar el mando de esta dependencia el licenciado Eduardo Langagne, no afectaron la prosecución del proyecto que se encuentra actualmente, de hecho, en la etapa final.

El nuevo proyecto, promovido por la Dirección de Descentralización, no se limitó al levantamiento de encuestas en auditorios, teatros y demás foros, se incluyeron también museos y galerías de arte para poder obtener información exhaustiva de toda la infraestructura cultural del país. Se diseñaron nuevas cédulas para el registro de información con más detalles y especificaciones y se conformó un equipo de cinco investigadores para recorrer entero el territorio de la república. En los tres años transcurridos desde el inicio del proyecto el equipo ha levantado las encuestas de todos los espacios que conforman la infraestructura cultural del país. El último viaje ha sido realizado en la primera quincena del mes de junio. Una vez procesada la documentación recopilada en este último recorrido podremos tener la información completa sobre la totalidad de espacios culturales de la república.

Si hace tres años la información hasta entonces recopilada arrojaba una cantidad aproximada de 180 espacios escénicos para todo el país, sin contar con los existentes en la ciudad de México que fueron objeto de otro levantamiento hace tiempo concluido, ahora, a pesar de no haberse terminado el recuento final, podemos afirmar que la infraestructura teatral de México cuenta con más de 700 espacios escénicos (entre teatros,

auditorios, pequeños foros, teatros al aire libre, etcétera) distribuidos a lo largo del territorio.

Toda la información recopilada en el transcurso del desarrollo de este proyecto ha generado un fondo documental de dimensiones considerables que se encuentra abierto a cualquier tipo de consulta para otros tipos de investigaciones sobre temas relacionados con los espacios teatrales, su historia, su equipamiento, su arquitectura, etcétera. De hecho, por cada espacio escénico encuestado se ha abierto un expediente, ordenado por estado y por municipio e integrado por· 1) Una ficha técnica en la que se han consignado datos sobre la fecha de construcción o inauguración del espacio, nombre del proyectista, antecedentes históricos, datos administrativos, características y dimensiones tanto del foro como de los locales anexos como camerinos, talleres, bodegas, salas de ensayo, etcétera. Así mismo las fichas proporcionan información acerca de los equipos de iluminación, de sonido y de mecánica teatral de los que cada espacio dispone; 2) Antecedentes históricos más detallados que incluyen publicaciones, artículos, testimonios orales y otros datos recopilados en el transcurso del trabajo de campo en cada municipio; 3) Estudio fotográfico de los espacios encuestados (en hojas de contacto); 4) Planos arquitectónicos o de iluminación en los casos en los que ha sido posible conseguirlos (por lo general la administración de los teatros no conserva este tipo de documentación y en los casos en los que se dispone de algún plano del inmueble se trata casi siempre de planos de proyecto que no registran las modificaciones ocurridas en el transcurso de la construcción o de transformaciones o mejoras posteriores). Realizar el levantamiento físico de cada espacio hubiera necesitado de un equipo y de unos recursos actualmente imposible de conseguir

Este proyecto ha permitido ampliar considerablemente el acervo de planos arquitectónicos de teatros y se cuenta ahora con una planoteca integrada por más de 400 planos de espacios escénicos, tanto de la ciudad de México, como de los estados.

Algunos de los datos más interesantes contenidos en los expedientes correspondientes a dichos teatros, como: nombre del espacio, ubicación, nombre del proyectista, fecha de construcción, cupo y número del expediente correspondiente, han sido capturados en un programa que facilita la búsqueda y consulta de la información correspondiente a cada inmueble y próximamente se contará con un directorio de los espacios teatrales del país.

De la misma forma ha sido realizado un registro de los planos que integran la planoteca.

Ambos registros han sido elaborados por el asistente de investigación. José Santos Valdés Martínez.

Todos los materiales que conforman estos dos fondos documentales se encuentran a disposición del público usuario para consulta controlada por parte de los responsables del proyecto, hasta que el mismo esté terminado y se encuentren debidamente registrados cada uno de los documentos por los que están integrados.

Hay que aclarar que, en el caso de la información correspondiente a los estados del interior de la república, por cualquier uso que se haga de la documentación contenida en estos fondos documentales, habrá que citar, *obligatoriamente*, a los mismos. Dirección de Descentralización del CNCA, CITRU y Fomento Cultural Banamex, según el caso.

Lo vivo y lo virtual*

Jean-Marie Pradier

Los vocabularios francés y angloamericano de la informática cuentan con no menos de treinta locuciones compuestas con el adjetivo "virtual" Este epíteto interviene en todo lo que realiza una calculadora: la instrucción, los circuitos y las unidades, el espacio, la comunicación, la memoria, la entrada y las salidas y otros tantos elementos. En los años sesenta, Ivan Sutherland, inventor norteamericano de imaginación caprichosa, le añadió la palabra "realidad" Acababa de construir un dispositivo visual que permitía ver imágenes en tres dimensiones. La ilusión era menos que perfecta. Sin embargo el factótum inventivo se dijo convencido que tenía en sus lentes especiales el espectáculo del futuro. Desde entonces, la expresión "realidad virtual" ha hecho fortuna debido a la extrema modernidad aparente que le ha valido su adopción por los ingenieros especializados en la concepción de autómatas electrónicos y los artistas infografistas o multimedia. Extraño destino para un término que en los tiempos latinos significaba la virtud y la fuerza, que nació con la filosofía, y que en nuestras ciencias tiene otro sentido. Los teólogos y los filósofos escolásticos se regocijaron con respecto a la "presencia" virtual o real de Cristo en la eucaristía, inspirando sin duda a André Guide, atento ante "la obra de arte que vive sólo virtualmente en el libro, que vive sólo completamente en el escenario" [*Nouveaux prétextes*]. Luego vinieron los mecanicistas del siglo XVIII y el principio fundamental de las velocidades virtuales, los ópticos del siglo XIX y por último, su imagen virtual, en tiempos de los quanta, los físicos interesados por el proceso virtual de la emisión de una partícula. Acepciones sabias que no deben hacernos olvidar nuestro virtual cotidiano: los dioses y los demonios, los ángeles y los querubines concebidos hace miles de años, los fantasmas que nos habitan, las alucinaciones que nos ocupan, las quimeras en las que erramos, nuestros héroes y nuestros mitos, los relatos y los dramas. No sólo somos criaturas que nos desplazamos en las aguas de la ficción y los arrecifes de lo que algunos llaman la realidad, con un cerebro de familia que se diferencia del de las demás especies por una aptitud notable para producir lo virtual desde hace 2,5 millones de años.

* Título original: "Le vivante et le virtuel" publicado en *Théâtre/Public*, 126, 1995. Traducción de Antonio Escobar Delgado (julio, 1996).

¿Joël Dragutin, actor y director es un adepto de Francis Bacon? Este filósofo inglés contemporáneo de Shakespeare fue un político titubeante pero perspicaz. Consideraba que sólo se podía llegar a alcanzar el nuevo conocimiento científico, la *new philosophy*, a condición de prevenirse contra los ídolos. De este modo designaba las categorías de errores más comunes: los *idola tribus* o ídolos de la tribu que consisten en ver el mundo más simple de lo que es, los *idola specus* o ídolos del espejo que vienen de las flaquezas del individuo, los *idola fori* o ídolos del foro inherentes a los límites del lenguaje, y los *idola theatri* o ídolos del teatro nacidos de la tendencia a deleitarse con las palabras y las quimeras. La "Trilogie des tables" que Joël Dragutin enriquece continuamente luego del agrio encantamiento de *La baie de Naples*, gira alrededor de una sola pregunta: "¿Qué hacer con nuestros ídolos?" En el Teatro 95 de Cergy-Pontoise, los espectáculos mordaces de Dragutin fustigan la exuberante producción de las frivolidades en voga, los estereotipos del lenguaje y costumbres que nuestra época ha creado en las tribus y clanes más diversos. Después de calmar la agobiante necedad de las muletillas del pensamiento taciturno que giran en los bordes, en el otro extremo, en los lechos, las empresas y los anfiteatros, se dio el tiempo de invitar a su público, en diciembre último, al examen de algunos de los *idola theatri* que apoyan los debates en torno a una pareja que proclama continuamente la virtud o la indecencia: "lo vivo" y "lo virtual"

Las discusiones no se reducen a un efecto de moda. Animan los medios del teatro desde hace un siglo, cuando el genio mecánico de los Lumière inspirado por la física y la química inventó con el cinematógrafo el arte de satisfacer, como nunca antes, la iconomanía característica de la especie humana. La época de la productividad mecanicista de las imágenes llegó, asociando la ciencia y el arte, la industria, la economía y la política. La fermentación de la inteligencia, de lo imaginario y de lo útil

Foto: Ireri de la Peña

El pozo de los mil demonios, 1992.
Leyenda mexicana para la imaginación infantil.

produjo beneficios de toda clase a lo largo de un crecimiento continuo para estallar cuando el dominio del electrón y el trabajo de los informáticos engendró maquinarias en los performances a tal grado de que nuestros abuelos fueron sorprendidos por completo. O aterrados. De hecho, el teatro se encontró muy desprovisto de la *mimesis* cuando llegó el cine. El hombre ha preferido siempre la imagen a cualquier otro signo, escribió Serge Moscovici. "Materia de ilusión, encierra la energía necesaria para la magia y el deseo de inmortalidad [ ] el tiempo de mostrar es más fuerte y más breve que el tiempo de demostrar " Para los más inventivos, la provocación de la pantalla estimuló la búsqueda hacia otras formas a partir de la especi-

Bestiario de brujas, 1992, o la obsesión por sumergirse en el oscurantismo.

ficidad de su arte: la vida, el cuerpo vivo del actor. Ese fue el caso de Nicolás Evreinov (1879-1953), el dramaturgo, historiador de arte, compositor y teórico, que se le conoce sobre todo como "el apóstol ruso de la teatralización de la vida" De hecho, un espíritu visionario y ansioso, que Stanilawa Wysocka, "la Sarah Bernhardt polaca" describe en sus memorias con estas palabras: "Sensible a cada manifestación artística de la época, era el más contemporáneo de los contemporáneos."

Naturalmente que Evreinov se apasionó por el cine, al representar el papel que debía en la cultura del porvenir Una estancia en Polonia en los primeros meses de 1925 le dio la oportunidad de afinar sus intuiciones, de precisar su pensamiento y con ello de aspirar al nacimiento de un nuevo teatro. En febrero de 1925, inmediatamente después de su llegada a Varsovia, se entrevistó con el "grupo de los evreinistas" declarando particularmente "que el teatro de hoy muere en su forma actual. Su porvenir, dijo, es el *kinetófono* [cine hablado]. El nuevo teatro nacerá en el momento en que el cinematógrafo aprenda a hablar " En su estudio sobre las relaciones de Evreinov con Polonia, Wiktoria y René Sliwowski mencionan la importancia que en esa época tuvo la conferencia que pronunció el 27 de abril de 1925 a petición de la revista *Les Nouvelles du cinéma*, en la sala de la Sociedad

de Higiene de la capital polaca. Titulada "El cine como teatro del futuro" la ponencia continuó con una discusión general que agrupó a los críticos y artistas más conocidos. Según la reseña que hizo la prensa, la sala estaba repleta y el público fue más numeroso que en la conferencia dedicada a la teatralización de la vida, que condujo Jacek Frühling, al extenderse sobre el tema de la atractividad del cine:

> *La principales tesis de Evreinov, enunciadas, como siempre, de manera seductora y un poco paradójica, enfrentaban algunas oposiciones. Evreinov intentó persuadir a su auditorio de que el futuro sería el kinetófono y que las bibliotecas de los tiempos futuros serían enormes almacenes de películas** que los kinetófonos privados llevarían a la eclosión de un cine de élite al pretender un espectador refinado. Siguieron discusiones apasionadas en la sala, luego en la prensa. Nos parece admirable el sentido profético de Evreinov en la época en la que el cine era mudo. Como nos parece irrisorio hoy el desdén del periódico* Journal de Poznan *al burlarse del "radiokinetófono de color" que vagaba en la cabeza de Evreinov.*

En el momento de las ideas generales sobre "los límites del arte vivo" y la "revolución de lo virtual" un poco de historia y un poco de ciencia incitan a temperar los juicios perentorios y las opiniones definitivas. Desde luego, hay varias maneras de hablar al respecto. La exploración de posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías introducidas como elemento escenográfico continuó un antiguo proyecto con una gran diversidad de formas y prejuicios estéticos. Así, el 25 de marzo último [1995], la Asociación Internacional de Críticos de Teatro y la Academia Experimental de Teatros, tuvieron un seminario en el Teatro del Rond Point: "Teatro y video, ¿una alianza contra natura?" Renovando los procedimientos arcaicos que permitían la aparición en escena de monstruos y espectros, los coreógrafos y los directores mezclan cuerpos vivos y realidad virtual con medios designados, cada vez más, como grandes sutilezas. De formación ingeniero, el coreógrafo Jean-Marc Matos, creador de *Ville invisible*, no busca

> *producir efectos gratuitos, para crear imágenes o poner en escena dispositivos impresionantes [...] en el centro de mi trabajo hay una búsqueda en el sentido más amplio posible, que es el responder a la cuestión que es el centro de toda mi problemática: nuestra relación en tanto que cuerpos frente a un universo tecnológico que nosotros, humanos, hemos creado.*

El autor y director californiano Georges Coates intentó, en el invierno de 1991 1992, crear una obra multimedia en 3D en la iglesia neogótica secularizada que le sirvió de teatro en el 110 de McAllister Street en San Francisco. Provistos de anteojos de plástico bicolores los espectadores podían percibir la silueta de Ray Chung en el papel del Dalai Lama, transportada en paisajes creados por las computadoras. Un paso más arriba, la coreógrafa y bailarina Kitsou Dubois, fue la primera de la profesión en haber ejecutado en septiembre de 1991, un vuelo parabólico sin fuerza de gravedad. Desde entonces, continúa sus investigaciones en el Centro Nacional de Estudios Espaciales, llevando consigo en el aire a bailarines y a aficionados. Su creación *Gravité zéro* da vida a cuerpos modificados por la experiencia del espacio astronáutico. Otros han elegido no el desdén sino la evasión, al dedicarse al "único elemento que el cine y la televisión no pueden robarle al teatro: la proximidad del organismo vivo" Al decir esto en 1964, Jerzy Grotowski no podía imaginar aún la eficacia de los dispositivos electrónicos interactivos. Había precisado, sin embargo, las condiciones de realización

** N.T En este sentido, hubo una vaga idea de los "intelectuales" del porfiriato, que le daban posibilidades al cinematógrafo como sustituto del libro y como medio científico para la enseñanza. (V Aurelio de los Reyes *Los orígenes del cine mexicano 1896-1900*, ed. Lecturas Mexicanas del FCE, 1984, p. 133.).

de un acontecimiento que sería también un acontecimiento biológico infinitamente más complejo que lo que puede ofrecer el andamiaje de los *ciberespacios*·

> *Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras.*
> *Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador para que esté al alcance del actor para que pueda sentir su respiración y oler su sudor De aquí se infiere la necesidad de un teatro de cámara.*[8]

Es verdad que el actor, según Grotowski, es menos fácil de manejar que un logicial, el trabajo físico y mental previo es largo, austero, exigente, mientras que los escenarios creados por el fotón y las máquinas permiten enmascarar la negligencia y adornar la insuficiencia de un cuerpo vacío. En cuanto a los hábitos institucionales, favorecen todavía las enormes naves, incluso desiertas, y no fomentan el "teatro de cámara"

Virtualidad de la imagen, realidad de la industria

Desde la época mecánica de los Lumière, el desarrollo de las ciencias y las tecnologías aceleró considerablemente la ascensión simbólica y social de lo útil. La invención de los inmateriales eficaces procedentes del campo de la energía eléctrica impulsó en su promoción una aceleración prodigiosa. En el relato que al respecto escribe, Bruno Jacomy dice que el hombre, con el telecomando, reinventó la manija –primer instrumento nacido de la inteligencia del *homo habilis*.[9] La multiplicación de las herramientas electrónicas alimentó los mitos soberanos del progreso y los mesianismos históricos y revolucionarios. El hecho mismo de que la evocación de las "nuevas tecnologías" se acompaña siempre del llamado de su imperfección presente y de sus asombrosas cualidades futuras, refuerza la idea de un futuro radicalmente diferente. No se vence el tiempo con la simple certeza del regreso y de la repetición, advierte Gilbert Durand a propósito de la dimensión simbólica de las técnicas no primitivas,

> *sino porque de la combinación de los contrarios brota un "producto" definitivo, un "progreso" que justifica el devenir mismo, porque la irreversabilidad misma está dominada y se vuelve promesa.*[10]

Señalemos: el énfasis que revela las ingenuidades, condujo al uso inmoderado del término "revolución" para evocar "la evolución" en esos ámbitos. Las revistas y las obras de vulgariza-ción, lo enfatizaron en sus portadas: "La révolution des images" [*La Recherche*, No. 144, mayo 1983]; "The next revolution in computers" [*Scientific American*, octubre 1987] "La révolution du virtuel" [*La Recherche* No. 265, mayo 1994]. ¿Procedimiento para atrapar al lector o exaltación de afiliación?

La repulsión con respecto a esos autómatas inquietantes engendra un énfasis similar para denunciar el fin del sentimiento, la pérdida de la naturaleza y de la cultura, la negación del cuerpo, como si más tarde las niñas que juegan con muñecas fueran condenadas a convertirse en malas madres. Segundo señalamiento: las voces mesiánicas que anuncian la revolución futura se dejan oír en tierras fértiles y cristianas. La ideología de la ruptura se arraiga en un contexto lucrativo particular sobreentendido por la globalización de la economía y el poder de las empresas interesadas en los nuevos mercados informáticos –véanse los problemas de Microsoft con la administración americana. Por otra parte, la idea particular de "progreso" que está aquí en juego, se desarrolla dentro de una cultura puritana ampliamente dualista que se esfuerza en considerar la complejidad creciente de las socie-

Foto: Ireri de la Peña

La repugnante historia de Clotario Demaniax, 1994.
Un nuevo concepto en la tradición guiñolesca mexicana.

dades en términos de complementaridad. De hecho, los campeones –personas y nociones–, parecen enfrentarse en un campo cerrado de donde sólo debe salir un vencedor Por último, la ausencia de una *biofilia* –o amor a lo vivo–, garantía de una *biosofia* –una sabiduría del cuerpo– obstaculiza la comprensión de "el hombre total" apreciado por Marcel Mauss que consideraba la articulación de lo orgánico, lo simbólico y lo social. Es significativo comprobar con qué reticencias coincidentes se efectuó la lenta ruptura de la reflexión sobre los fundamentos biológicos de las artes de la vida –las *performing arts* en el sentido en que lo entiende Jerzy Grotowski. En cuanto a la dimensión erótica del espectáculo vivo, por mucho tiempo sofocó con su aliento los discursos sobre la expresividad y la teatralidad del cuerpo.

Los accesorios tradicionales del teatro parecen haber tomado progresivamente su independencia. El fotón que anteriormente estaba destinado a valorar a los actores ocupa hoy día por completo el escenario. El eterno dolor de cabeza de los directores, causado por la preocupación de lograr la participación del público, se reaviva por la interacción electrónica dotada de poderes llamados soberanos: "El teatro electrónico de juegos interactivos y de mundos virtuales –señala Sally Jane Norman– permite a sus participantes elegir su papel, su morfología, su dinámica corporal." [12] Comentando el auge prodigioso de los efectos especiales nacidos

de la informática, el redactor especializado de un diario vespertino subtitulaba: "Los actores de carne y hueso tienen de qué preocuparse" [13] Entonces surgieron coloquios: "Los mejores especialistas de las nuevas tecnologías que intentarán mostrar lo que será el arte vivo del mañana" [14]

¿Lo vivo?

Tratándose de espectáculos, la tendencia es reducir el suceso a un conjunto de rasgos dominados por lo visual y lo auditivo. Heredada de la etimología y de la historia, esta concepción binaria no toma en cuenta la organización sistemática del cuerpo/espíritu humano. Lo espectacular no se reduce a lo visible, lo mismo que el teatro no sólo es el lugar en el que se le ve (*Théâtre/Public*, 120, 1994). El día en que la teoría y la práctica del teatro sepan enrolar la sexualidad humana, el asombro de los enredos sensorial, cognoscitivo, motor simbólico, afectivo que la sobreentiende, sus arcaísmos y la inteligencia que fundan el erotismo, la plasticidad de las formas y las enseñanzas a las que conducen, en ese momento nacerá una idea poética del cuerpo, irreductible en cualquier representación sin prejuicios. La carne viva es húmeda, olorosa, elástica, ensordecedora de sonidos y de sentidos, de sombras cambiantes, de colores y de impulsos. La carne*** tiene sus lógicas, razona, inventa, ruega a dios y se conmueve. Las imágenes zoomorfas y antropomorfas más sofisticadas, obtenidas después de horas de cálculo en la computadora, los diálogos visuales, motores, tactiles, auditivos con los autómatas o mediatizados pertenecen todavía al mundo de Jacques Vaucanson (1709-1782), ingeniero emparentado entonces con la era industrial, apasionado por la mecánica y la medicina. Su pasión lo condujo luego de admirables éxitos, al proyecto de fabricación de un androide parlante, que habría beneficiado los últimos descubrimientos científicos. En *El hombre máquina* [1748], La Mettrie se mofaba del parloteo de los santurrones, por el dibujo que reducía el misterio de la encarnación al nivel de una mera cuestión mecánica. Medio siglo más tarde, el libro de Heinrich von Kleist sobre el teatro de marionetas –*Über das Marionnettentheater* [1810]– introdujo en el arte de los espectáculos la perfección de las mecánicas antropomorfas. Los títeres –dirán hoy los "actores virtuales"– tienen ventajas como las de "escapar a las leyes de la gravedad. No saben nada de la inercia de la materia, de esa cualidad de los contrarios para la danza, porque la fuerza que los impulsa hacia lo alto es más grande que la que los atrae hacia la tierra."

¿Contribuyó Darwin a fracasar el sueño de precisión de un espectáculo fabulosamente impulsado hacia lo alto? En la historia de los reformadores del teatro y de la danza se encuentra un artista reanimalizado. No zoomorfo, ni románticamente "natural" sino escrupulosamente vivo. De Isadora Duncan a Copeau, de Ted Shawn a Martha Graham, de Decroux a Grotowski, no es hacia un animal-máquina hacia donde son llevados los aprendices para obtener un modelo. Menos aun hacia un salvajismo brutal e incontrolado. El animal es para ellos lo contrario de la marioneta de Kleist: libre, totalmente involucrado en la acción, radicalmente unido al entorno, sin pretensiones, dado al esfuerzo de un cuerpo que también es pensado. Animalidad que para nuestra especie debe ser de continua reconquista. Animalidad mal vestida y a menudo llevada con vergüenza. A raíz del escándalo que acompañó a la primera representación del *Preludio en la plenitud de un fauno*, el 29 de mayo de 1912 en el teatro del Chatelet, Calmette, el director del *Figaro* juzgó inconveniente "esas realidades animales" en la actuación de Nijinski. Rodin le respondió a la mañana siguiente:

*** N.T El autor juega con las palabras *chair* y *viande* que significan carne. La primera es cuando habla de *La carne viva es húmeda...* y se refiere a la carne del cuerpo humano. Y la segunda, *La carne tiene sus lógicas...* se refiere a la carne animal, para no olvidar nuestra naturaleza.

> *No amamos tanto a Loïe Fuller, Isadora Duncan y Nijinski sino porque han recuperado la libertad del instinto y recuperado el sentido de una tradición fundada en el respeto a la naturaleza.*[15]

Es fácil ironizar· el nombre de Darwin, la noción de instinto evocan hoy día menos la revolución de las mentalidades que fomentaron que las exageraciones a las que han dado lugar. Separarlas de cualquier reflexión sobre las artes de la vida, es ignorar los trabajos actuales cuya complejidad permite evitar las grandes afirmaciones nacidas de la ignorancia que se ignora. ¿Cómo hablar hoy día del mañana, cuando el embrollo del presente escapa al análisis? ¿Cómo describir los "límites del arte vivo" cuando los límites de la vida todavía no están trazados? Claude Bernard creía que era ilusorio y quimérico, contrario al espíritu mismo de la ciencia, buscar una definición absoluta de la vida. Hasta hoy al parecer los biológos se han conformado con su recomendación:

> *La biología moderna ignora pues, la noción de vida y se contenta con el análisis de objetos que el sentido común designa como vivos, analiza mostrando que poseen cierto número de caracteres psicoquímicos idénticos. La definición de la vida –si en ocasiones es descrita– es llevada al infinito como objetivo y fin últimos de la biología.*[16]

Sin embargo, un movimiento opera en el seno mismo de la búsqueda a favor de la invención de un epistemo propio al acercamiento de lo vivo, tomado hasta aquí de manera unívoca, en la mejor hipótesis analógica, sobre el modelo de los objetos propios de las ciencias de la materia. Sin duda las tecnologías de las artes del mañana serán sorprendentes. Es menos cierto que su poder de virtualización creará una formidable necesidad de carne. Los sociólogos señalan que la hambruna de circo, de danza, de teatro hablado, cantado o mudo, de ritos y de reencuentros nunca ha sido tan fuerte en las sociedades industriales. ¡Mientras más máquinas hay más se reclama la vida! Sólo queda inventar las formas que corresponden a ese deseo fundamental que asocia la conquista de la animalidad a la de la trascendencia.

Notas

De Joël Dragutin se han publicado hasta hoy *La baie de Naples*, en la edición de Amandier, 1995. *Tant d'espace entre nos baisers*, misma editorial, 1995.

[2] Serge Moscovici: "La révolution iconnique" *La Recherche*, Vol.14, 144, mayo 1983, p. 569.

[3] Stanilawa Wysocka: *Teatr przyzlosci*. Varsovia, 1973, p. 186.

Nasz Przeglad, 15 febrero 1925.

[5] *Echo Warszawskie*, 29 abril 1925.

[6] Wiktoria y René Sliwowski: "Evreinov et la Pologne" *Revue des Etudes Slaves*. "Evreinov l'apotre russe de la théâtralité" T 53, fase I Paris, 1981 pp. 89-90.

Entrevista con Séverine Delbosq, 1994.

[8] Entrevista con Eugenio Barba aparecida con el título "El nuevo testamento del teatro" incluida en *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, 1983, p. 36.

[9] Bruno Jacomy: *Une histoire de techniques*. Seuil. 1990.

[10] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, [1960], 10a. edición, 1984, p. 390.

[11] Véase el ensayo de Jerzy Grotowski "De la compagnie théâtrale à l art comme véhicule" pp. 175-201 en *Thomas Richards: Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Col. "Le temps du théâtre" Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres" 1995.

[12] Sally Jane Norman: "Enjeux-Pour une histoire vivante de l'art vivant" *Culture & Recherche* No. 44, octubre 1993, p. 7

[13] Michel Braudeau: "Esos efectos no existían hace ocho años, hoy día son apreciados, mañana serán perfectos y tendrán buen mercado, Los actores de carne y hueso tienen de qué inquietarse." *Le Monde*, sábado 5 agosto 1995, p. 8.

[14] Cf. la presentación del coloquio "Les nouvelles technoligies de la scène" [30 y 31 de marzo 1995], en el marco de Visas 95, festival organizado por el Théâtre du Manège, escena nacional [Maubeuge] y el Marathon de la Danse de Charleroi.

[15] Francoise Reiss: *La vie de Nijinski*, Plon, 1957

[16] André Pichot: *Histoire de la notion de vie*, Tel, Gallimard, 1993, p. 936.

Foto: Obdulia Calderón

Las cenizas del poder 1996. ¿Córdoba y Salinas?

DEL ARCHIVERO

Carlos Azar Manzur
Rocío Galicia/Amaya Clunes
Oliver Piot
Gabriel S. Rovirosa


FESTIVAL DE LOS TEATROS CHICANOS
CIUDAD DE MEXICO 1979
presentan
"Espectáculos Didácticos"
FESTIVAL DE TEATRO CHICANO
Ciudad de México 1979
DEL 3 AL 7 DE OCTUBRE
TEATRO LA LIBERTAD
DEL 8 AL 14 DE OCTUBRE
TEATRO PRIMAVERA
DEL 15 AL 21 DE OCTUBRE
TEATRO DE LA ESPERANZA
DEL 22 AL 28 DE OCTUBRE
TEATRO DE LA GENTE
DEL 29 DE OCTUBRE AL 4 DE NOV.
TEATRO URBANO
TEATRO DE LA CIUDAD
Lunes 20:30 horas
Boletos de $10.00 a $20.00
Teatro Ricardo Flores Magón
Unidad Nacional Tlatelolco
Ciudad de la Estación del Metro
de martes a sábado a las 19:30 horas
domingos a las 17:00 y 19:00 hrs.
Entrada Libre.
Con la colaboración del Congreso del Trabajo y Esperanza
Una vez iniciada la función no se permitirá la entrada a la sala.

La experiencia de la libertad
Los veintiún años de CADAC

Carlos Azar Manzur

El Centro de Arte Dramático, A.C. CADAC es el taller teatral de Héctor Azar iniciado en 1975 y producto de la búsqueda que todo artista debe procurarse cuando se aproxima a la madurez, la de la libertad. CADAC es pues, la realización de la ruptura del cordón umbilical con el papá gobierno y con mamá Universidad. Esa independencia fue fraguada desde los inicios de una carrera pretérita, que alcanzó su proyección en una esquina del centro de Coyoacán, corazón cultural de la capital, para desde ahí lanzar su proyecto, tanto artístico como académico, tanto teórico como práctico, tanto formativo como profesional.

CADAC se basa en varias señales teóricas que sirven como infraestructura para la formación de los niños, adolescentes y adultos, profesionales y no, que pasan por las aulas de CADAC. De esas señales hay dos que son fundamentales y que funcionan como tronco, como médula espinal del centro: EL TEATRO AL SERVICIO DE LA PERSONA y LA PERSONA AL SERVICIO DEL TEATRO. La primera se emplea en los cursos para niños y adolescentes, dado que utiliza los valores terapéuticos del teatro, con el fin de ayudar a la persona en formación a consolidar su desarrollo individual entendiendo que el escenario es muy útil para fortalecer los lazos de relación y de comunicación, ya que LA COMUNICACIÓN INTEGRA AL CONJUNTO (señal CADAC). Lo que esto quiere decir es que, para los niños y los adolescentes, la preparación no es técnica, no se les prepara para que en tres meses se suban a un escenario o aparezcan en un bello comercial televisivo. No, el entrenamiento es más bien lúdico, que el alumno a través del juego, del gran juego que es el teatro, descubra los elementos que le serán de ayuda para su persona. La segunda se utiliza para los adultos, para aquellos que han tomado la decisión de dedicarse al teatro, por lo tanto, la preparación es mayormente técnica, integral, estructurando el entrenamiento en el desarrollo particular de los tres conjuntos fundamentales del actor· el rostro, la voz y el cuerpo. Todo empieza en el rompimiento de las resistencias, en el aprendizaje teórico-práctico de la propuesta CADAC, sigue con la aplicación de esto a los géneros teatrales y culmina con una puesta en escena, al año del inicio del entrenamiento, con la intención de que la inmediata más no precipitada presencia en el escenario aporte los elementos, los puntos de vista y los conocimientos que sólo la práctica puede dar Cabe hacer la aclaración que para los adultos, las dos señales son válidas, ya que, no sólo queremos formar actores, sino también formar público, personas que estén dispuestas a enriquecer su opinión teatral con bases sólidas: AL PÚBLICO NO HAY QUE DARLE LO QUE PIDA, HAY QUE ENSEÑARLE A PEDIR (señal CADAC). Es importante resaltar un aspecto fundamental de nuestra propuesta, tan necesario es para nosotros, darle importancia a la preparación de los niños y de los adolescentes como a la de los adultos y creemos que somos la única escuela que lo hace. Tan importante es formar actores como proporcionar a la persona en formación el aspecto teatral para que lo acompañe por el resto de su vida.

Como ACTUAR ES SEMBRAR (señal CADAC), en CADAC pensamos que la verdadera razón de nuestra lucha es la creación de una Escuela Mexicana de Teatro, asimilando toda la tradición popular teatral, las búsquedas de otras personas y la tradición teórica que nos heredaron varios personajes como Fernando Wagner André Moreau, Seki Sano, Charles Rooner y Salvador Novo como

Laboratorio del teatro campesino de Tabasco. Lucha entre la identidad y el espectáculo para el turismo.

agentes del cambio; fueron ellos los maestros directos e indirectos de los que hacen y deshacen el teatro de México; con ellos aprendimos nuevas formas; de ellos conocimos la dimensión universal y apabullante que tiene el monstruo amadísimo del teatro. Así que, con base en ellos, intentamos la creación de una estructurada Escuela Mexicana de Teatro, donde todos estaremos dispuestos a aprender de todos algo más que las lecciones del pleito vecindero en lugar de la lucha escénica; la amarga y oscura lección del resentimiento de no saberse reconocido, admitido, aceptado por su circunstancia.

Sin embargo, estemos o no en esta lucha, llevamos 21 años de intentar defender esta propuesta, y ahora, desde la placidez del jardín Rosario Castellanos, oímos cómo silba el viento a través de las hojas de los árboles alimentado por la presencia de los alumnos alrededor de una higuera nunca como ahora tan floreciente y lista para ofrecernos sus frutos.

Seminario de experimentación escenográfica

Rocío Galicia/Amaya Clunes

Introducción

En noviembre de 1995, después de la nutrida respuesta que estudiantes de artes visuales, diseño gráfico, arquitectura, comunicación gráfica, artes plásticas y escenografía dieron a las mesas redondas *Escenografía y producción teatral*, Giovanna Recchia, investigadora del CITRU responsable de los proyectos *Museo de las artes escénicas y Arquitectura y escenografía teatral*, tomó la iniciativa de organizar una serie de actividades que incluían un curso de escenografía, una exposición y un ciclo de conferencias sobre escenografía canadiense, con el fin de mostrar en México las propuestas innovadoras que se están trabajando en esa parte del mundo. Entre las razones para realizar estas actividades sobresalía el hecho de que la enseñanza teatral en México está encaminada principalmente a la formación de actores, directores y dramaturgos y con un peso menor a los creadores plásticos del teatro (únicamente la Escuela de Arte Teatral tiene a la escenografía como licenciatura). Así también la participación de los asistentes a estas mesas redondas mostró el interés existente por parte de los estudiantes de carreras afines a la escenografía por incursionar en el discurso visual del teatro.

Por otro lado, los estudiantes de la EAT manifestaron la necesidad de actualizarse y confrontar su trabajo escenográfico con el realizado por creadores de otros países. Retomando estas inquietudes, a principios de año se comenzó la estructuración de lo que habría de ser el *Seminario de experimentación escenográfica*, ya que las otras actividades por cuestión presupuestal tuvieron que ser postergadas.

Después de proponer este proyecto a varias instituciones, fueron el Centro Nacional de las Artes a través de su Dirección de Extensión Académica, la Escuela de Arte Teatral y el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli quienes brindaron su apoyo para que el seminario pudiera realizarse.

En principio, para impartir el curso se pensó en Amaya Clunes, escenógrafa chileno-canadiense, porque ella había despertado muchas inquietudes favorables en cuanto a su participación en las mesas antes mencionadas y también por su labor desempeñada en la docencia, aunada a su conocimiento del medio teatral canadiense y chileno. Sin embargo, para hablar sobre la particular situación del trabajo plástico-escénico en nuestro país se consideró que Alejandro Luna, pilar indiscutible de la escenografía mexicana, era el creador y maestro ideal para brindar al seminario un nivel de análisis y reflexión.

Las sesiones de trabajo fueron originalmente planteadas para llevarse a cabo cuatro horas diarias, cinco veces a la semana durante un mes. A la convocatoria lanzada acudieron alrededor de cincuenta personas, aún cuando el cupo estaba marcado para quince, mismo que por la naturaleza propia del trabajo no podía ser mayor

Finalmente y luego de una rigurosa selección realizada por el maestro Luna, el grupo quedó conformado por tres pintores, una investigadora plástica, un comunicólogo y museógrafo, seis estudiantes de la carrera de escenografía, un arquitecto, una escenógrafa y actriz, el jefe de foro de los teatros de la EAT y una maestra de escenografía de la misma escuela.

Hay mucho que decir sobre el propio proceso de trabajo que compartieron maestros y alumnos,

* Mesas redondas organizadas por el CITRU y llevadas a cabo los días 13 y 14 de noviembre de 1995 en el salón de iluminación de la EAT Participaron: Félida Medina, Arturo Nava, Marcela Zorrilla y Amaya Clunes, entre otros.

sin embargo, para tal efecto, una de las voces más autorizadas es precisamente la de Amaya Clunes, quien eligió el género epistolar para hacer un recuento y análisis de esta experiencia y cuya carta reproducimos a continuación:

Rocío Galicia y Giovanna Recchia

Estimadas colegas de la investigación y la difusión:

Les escribo estas líneas para agradecerles la acogida y la coordinación del curso que tuve la suerte y honor de impartir conjuntamente con vuestro destacado escenógrafo e iluminador Alejandro Luna. Yo hubiera debido, en rigor contestar a un cuestionario que Rocío Galicia me entregó poco antes de abandonar México, pero que desafortunadamente por esos extraños misterios de la vida quedó atrapado en algún rincón del aeropuerto de la ciudad de México. Por lo tanto recurro a un antiguo género, el epistolar para hacer un recuento y análisis de una experiencia que sirvió de punto de partida para otras que necesariamente deberán superar esta primera.

Durante cinco semanas, de diez a tres de la tarde, se mantuvo encendida una antorcha de atención por parte de alumnos y de profesores por una cuestión que interesaba a ambos: la escenografía, la iluminación y el vestuario teatral. Casi cero por ciento de deserción. Hubo, al contrario, aplicación para llegar hasta el final, a la concreción a pesar de los periodos difíciles propios de ésta, ¿por qué? No se trataba ni de mejores alumnos ni de mejores profesores pero sí de un conjunto de personas con una misma meta: diseñar visual y dramáticamente en el espacio escénico.

Esta experiencia pudo haber sido un gran fracaso puesto que los dos profesores, procedentes de diferentes países, antes de iniciar el curso tuvimos escaso tiempo para ponernos de acuerdo en los detalles, y sólo acordamos sobre las grandes líneas de trabajo. Porque, parte de mi proyecto pedagógico contenía un tipo de experiencias colectiva de apariencia dudosa. Sin embargo, se produjo una convergencia en las direcciones fundamentales, en puntos de vista e intereses comunes que concluyó felizmente bien con una presentación pública, donde los escenógrafos, que de costumbre están detrás de los bastidores, hicieron frente a los espectadores en la escena. Y ¿como? con dos pequeñas obras escritas, dirigidas, diseñadas y actuadas por ellos.

Para analizar este trabajo valga una sucinta introducción:

Cuando pasé en octubre de 1995 por la ciudad de México, Giovanna Recchia, a quien tuve la suerte de conocer en la Quadrienal de Praga (efectos secundarios que se transforman en primordiales), organizó una mesa redonda sobre la escenografía. De esta reunión, que me pareció muy interesante, y de varias conversaciones, surgió la idea de un curso inspirado en algunas de las experiencias que allí expuse.

La idea fue realizar un taller de experimentación escenográfica con tres profesores distintos, uno para cada materia o disciplina pero ligados por un proyecto común de creación. El curso sería parte de una serie de actividades que contemplaba una exposición de escenografía de Quebec y una serie de conferencias. Luego de muchos afanes de Giovanna Recchia y Rocío Galicia, llamadas por teléfono y faxes de ida y vuelta, por causa de las llamadas razones presupuestarias y organizativas, quedamos sólo el profesor Alejandro Luna y yo para enfrentar el curso.

Desde el primer día de nuestro encuentro inicial al calor de un magnífico desayuno ofrecido por el maestro Luna para acogerme, acordamos debido a nuestras especializaciones, que el maestro Luna impartiría iluminación, y yo por mi parte, vestuario, y que ambos compartiéramos la materia de escenografía. Para ellos daríamos clases teóricas y luego talleres de trabajo donde conjuntaríamos nuestras experiencias.

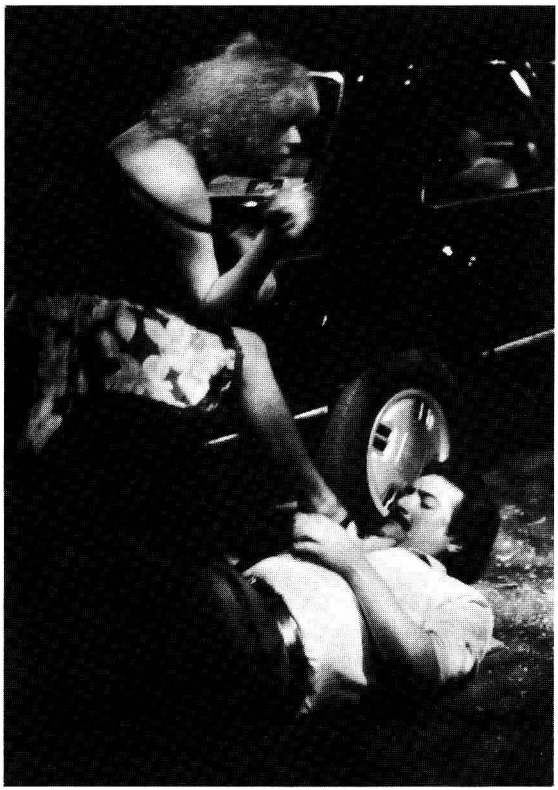


Foto: Renato Ibarra

El talón del diablo, 1994. Una obra que habla de nuestra realidad mexicana.

Yo traía algunos materiales didácticos escritos, muchos de ellos desgraciadamente en francés, algunos en español, material visual, y varias sugerencias de ejercicios y trabajos. En primer lugar y como eje central, yo proponía crear un proyecto de creación colectiva alrededor del mito del Minotauro y el laberinto, tema que a mi parecer era un buen motivo para tratarlo en el espacio escénico. Luego, además de los cursos magistrales o teóricos, yo sugería realizar ejercicios de vestuario, escenografía e iluminación a escala real, eliminando así el sistema de trabajo con maquetas, bocetos y planos en pequeñas escalas a mi parecer poco conveniente para un curso de esta duración y naturaleza.

El maestro Luna estuvo de acuerdo con mis proposiciones, aunque en algunos momentos creo que el desarrollo de ellas las vio con temor y reticencia. Efectivamente, un plan de creación colectiva tiene un alto riesgo de fracaso si las condiciones de grupo no son favorables y si el liderazgo no es suficientemente fuerte para suplir la falta de cohesión de un equipo. Para estas experiencias, la información, la transmisión del saber incluso los aspectos formativos no son suficientes, se requiere una buena parte de animación y de conducción claras y determinadas para cumplir los objetivos de la empresa.

Mis objetivos y propósitos eran impartir ciertos conocimientos básicos, fundamentales, y realizar un tipo de práctica que implicara la reflexión sobre la creación visual escénica en el espacio escénico mismo. Deseaba evitar los dibujos y maquetas que aunque en realidad son los medios de comunicación que tenemos los escenógrafos para expresarnos frente a un director u otro participante de una puesta teatral no deben constituir el objetivo fundamental. El proceso de establecer los conceptos que emanan de un texto y su transformación en signos escénicos es la *poiesis* del escenógrafo, es el tema que me interesa preponderantemente desde hace muchos años y particularmente en el campo pedagógico. Mi trabajo de memoria para la maestría en arte dramático de la Université du Québec à Montréal se tituló: "Ilustración en un video del proceso de creación de elementos visuales dramáticos."

Entre las buenas sorpresas y regalos de esta experiencia fue que en gran medida coincidimos con el maestro Luna en la visión sobre la metodología del trabajo de diseño escenográfico, afortunadamente con las necesarias diferencias y divergencias que son necesarias para que la naturaleza humana sea interesante. Los elementos exactamente iguales y en serie pertenecen a los productos industriales destinados al consumismo.

CONSIDERACIONES SOBRE MI PARTICIPACIÓN EN EL TALLER DE EXPERIMENTACIÓN ESCENOGRÁFICA

Sofía Rosales*

En este artículo la autora expone sus impresiones acerca de lo que significó, en el Taller de Experimentación Escenográfica, el trabajo de creación colectiva y la puesta en escena que se realizó como resultado final del mismo.

Una parte muy interesante del taller fueron los ejercicios grupales que llevamos a cabo desde el principio. Los grupos siempre fueron conformados por la maestra Clunes, quien también señaló las condiciones bajo las cuales debíamos elaborar cada trabajo. Esto nos enfrentó, más que cualquier consideración teórica, con la realidad de la creación colectiva del fenómeno escénico y sus problemas, realidad prácticamente desconocida para nosotros.

Tomando en cuenta la heterogeneidad de la formación de los participantes, el proceso de integración al propósito común planteado por la maestra Clunes fue un paso un tanto difícil en algunas ocasiones, pero muy necesario.

Se nos mencionó que habría un trabajo final (una puesta en escena) que realizaríamos también en forma colectiva, y a mitad del curso iniciamos la labor de investigación. El tema era El Minotauro y el laberinto, y comenzamos a reunir datos sobre todo lo que se relaciona con ese personaje mitológico; conseguimos bastante material y aprendimos que esta etapa es básica para reunir la información que debe fundamentar cualquier trabajo creativo.

Una de las ideas de Amaya fue que usáramos material reciclable y económico para obtener elementos escenográficos. Fabricamos varios *periaktoes* (prismas triangulares) de cartón y con ellos descubrimos la bondad y versatilidad de estos sencillos objetos que permiten, sin embargo, notables efectos en el foro.

Igualmente, para el diseño de vestuario buscamos las maneras más primitivas de elaborar un atavío, enfrentando la necesidad de desarrollar la creatividad con elementos mínimos. Fue satisfactorio ver que en forma inversamente proporcional, a mayor carencia de recursos materiales, conseguimos mayor fantasía y libertad.

Como dos semanas antes de finalizar el curso, los quince alumnos fuimos separados en dos grupos; a uno se le asignó el tema "El Minotauro visto desde afuera" y al otro "El mundo visto por el Minotauro" Me correspondió trabajar en el segundo, con tres compañeras y tres compañeros más.

Los primeros problemas fueron de orden conceptual pues no teníamos una idea clara sobre lo que realizaríamos. Tuvimos largas pláticas donde hubieron lluvia de ideas, sugerencias, discusiones, planteamientos, reconsideraciones, etcétera, etcétera. Después de muchas horas de esto, llegamos a sentir que el poco tiempo con que contábamos se acababa sin que llegáramos a concretar nada tangible.

Llegó el momento en que comenzamos a combinar la discusión conceptual con ejercicios prácticos, pruebas con los elementos escenográficos y ensayos para definir a los personajes. Esto ayudó mucho a acelerar el proceso de ver nuestras ideas convertidas en algo visible sobre lo que podíamos trabajar. Las decisiones fueron tomándose en forma colectiva y de alguna manera mediante el procedimiento de prueba y error Conseguimos armar un guión y elaboramos textos largos que fueron acortándose hasta ser concisos y claros. Sobre ésto diseñamos pequeñas coreografías que nos permitieron movimientos precisos que facilitaron desplazamientos tanto de los personajes como de los *perioaktoes*. Así avanzamos hasta que tuvimos

totalmente estructurada nuestra historia. Al iniciar los ensayos definitivos hicimos un reparto convencional de tareas para el foro como dirección, producción, diseño de escenografía, diseño de vestuario y maquillaje y diseño de iluminación.

Antes de esto, cuando las ideas comenzaban a ser claras pero sólo estaban plasmadas en algunos textos, hubo un ejercicio de ambos grupos en la "cámara negra" donde tuvimos que mostrar nuestros avances. Tal vez esto más que ninguna otra cosa, nos puso los pies en la tierra, y vimos con absoluta claridad que todo lo que "teníamos pensado" lo que "queríamos hacer" lo que "sabíamos que haríamos" en ese momento no existía como realidad escénica ni lo podíamos trasmitir y, en pocas palabras, no significaba nada para quienes formaban nuestro público. Fue duro pero aleccionador. Hubo otro ejercicio mejor librado: con los elementos que se encontraban en la "cámara negra" (plataformas, sillas, bloques, etcétera), cada grupo "edificó" en corto tiempo, un entorno escenográfico. Esta práctica, sin previo acuerdo de los integrantes, tuvo coherencia y sentido espacial definido. Los maestros aclararon en gran medida el proceso que seguimos, señalando aciertos y errores.

Aunque ellos estuvieron siempre en la mejor disposición de ayudarnos, buscamos resolver nuestra puesta en escena sin depender de ellos. Fueron respetuosos ante las soluciones que encontramos y nos animaron. En los ensayos técnicos de iluminación y audio nos dieron consejos útiles y Alejandro Luna dio algunos toques maestros al diseño de luces que teníamos.

Nuestra breve obra tuvo (dentro de nuestras grandes limitaciones) la intención de respetar el mito original y de crear una atmósfera acorde con el espíritu de la tragedia griega. El manejo de los elementos escenográficos buscó siempre diseños nítidos que crearan espacios cerrados evocadores del horror del laberinto.

Como también interpretamos la parte actoral de las obras, este aspecto significó un reto no considerado inicialmente y revistió un encanto singular. Significó una lección para los estudiantes de escenografía que reconocieron que nunca habían tomado muy en cuenta cómo los diseños del espacio pueden afectar el trabajo de los actores.

En lo personal recibí ayuda significativa en el aspecto interpretativo del personaje que me correspondió y los consejos de ambos maestros fueron además una invaluable experiencia de vida.

Estoy muy agradecida por la oportunidad de participar en este taller y estoy segura de que lo ahí aprendido fructificará en las actividades a que nos dedicamos. Espero que las autoridades continúen apoyando esta clase de cursos por la importancia que tienen en el desenvolvimiento de estudiantes y profesionales de las diferentes áreas que se relacionan con estos campos artísticos.

Mi infinito agradecimiento a los maestros, a las coordinadoras Rocío Galicia y Giovanna Recchia y a todas las personas que hicieron posible esta experiencia. Mi reconocimiento especial para Giovanna Recchia, investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), que concibió la idea y quien con interés y dedicación que rebasaron cualquier compromiso de trabajo, fue factor determinante para que este taller se llevara a cabo.

Un mes después de la conclusión del taller, el director de la Escuela de Arte Teatral nos solicitó una reposición de nuestra pequeña obra en tres funciones, las cuales se llevaron a cabo el 5, 6 y 7 de septiembre en el foro Antonio López Mancera. Esto significó una revisión inesperada del proceso de montaje durante una semana, pero bajo circunstancias diferentes. Una de las cosas que puso a prueba lo aprendido fue el extravío del diseño original de luces, el cual repusimos de memoria con algunas inexactitudes que fuimos afinando en las funciones. La cinta grabada con la musicalización fue una buena guía para el desarrollo de la acción escénica. Esta nueva experiencia ha sido una extensión del Taller en cuanto a que seguimos aprendiendo.

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP-INBA).

Esta convergencia sólo aparentemente aleatoria se produjo de manera eficaz en el desarrollo del trabajo pedagógico.

Entonces, para resumir· hubo dos profesores de diferentes procedencia con ciertas diferencias de curriculum pero con visiones muy cercanas sobre el diseño escenográfico. Ambos se vieron enfrentados a dar un curso conjunto de aprendizaje y de experimentación basado fundamentalmente en una práctica próxima a la que sucede en el verdadero espacio escénico (ambos profesores estuvimos siempre presentes durante todas las jornadas de trabajo).

En cuanto al contenido y etapas del curso podemos distinguir las siguientes:

1 Cursos teóricos –impartidos regularmente– sobre: lugar teatral, escenografía, iluminación, vestuario; algo muy breve sobre maquillaje (el tiempo no permitió ahondar en esta materia). Estos cursos magistrales duraron cinco semanas, de diez a una y media de la tarde, aproximadamente.

2. Cursos sobre metodología del diseño escenográfico.

3. Proyección y presentación de diapositivas, videos, fotos, bocetos, etcétera.

4. Ejercicios prácticos de escenografía, vestuario e iluminación en dimensiones reales, con materiales simples y económicos realizados en el salón de iluminación de la Escuela de Teatro con luz natural, y en la sala López Mancera con su equipo de iluminación.

5. Trabajo de investigación sobre el tema de creación final: el mito del Minotauro y el laberinto.

6. División del grupo (por sorteo y en la tercera semana) en dos grupos de trabajo para la creación colectiva (dramaturgia y puesta en escena) de una obra escénica de mínimo diez, máximo quince minutos. Se dieron ciertas premisas básicas, artísticas, técnicas, y prácticas que servirían de encuadre al proceso.

7 Un plazo de tres días para organizarse y presentar un primer proyecto teniendo en cuenta que el lugar teatral sería la sala López Mancera y que uno de los equipos sería el primero en presentarse frente al público para estudiar cuestiones de estrategia y organización escénica.

8. Luego de una primera presentación de los preproyectos, con aciertos y errores señalados en una sesión de análisis y crítica, cada grupo procedió a continuar o modificar su proyecto trabajando alternadamente algunas horas en la sala López Mancera, en el salón de iluminación o en el salón de ensayo. El tiempo dedicado a la producción fue de aproximadamente diez días.

9. Luego de pasar por diferentes etapas de trabajo con las dificultades propias de toda producción y con el inquietante agravante de que los escenógrafos debían escribir dirigir diseñar, realizar y finalmente actuar ambos grupos, dentro de horarios bastante justos y precisos, dieron término a su trabajo con ensayos técnicos, generales y su presentación puntual, a la hora señalada.

10. Una buena asistencia de público y un final feliz con un coctel ofrecido por el CITRU permitieron un descanso para realizar una sesión final de crítica del curso y del espectáculo.

Algunas conclusiones que se desprendieron de la sesión de crítica del curso y de los espectáculos:

En un trabajo como el que realizamos, la diferencia y la complementariedad de los profesores son necesarias: el maestro Luna, aunque trató de negarlo en repetidas oportunidades y quizás como él lo dice "no es su interés principal sino ocasional" es un muy buen profesor. Él pertenece al estilo de maestros que comparte y transmite su saber y sus experiencias a través del relato y análisis del quehacer teatral. Él tiene una gran erudición de la propia disciplina y las conexas, con una visión trascendente y de avanzada, un gran sentido del humor y refinada ironía y una sorprendente paciencia. Quizás no es el profesor para formar sino para provocar e impulsar a los iniciados, pero ¡"aguas"! (expresión que aprendí justamente de él), tuve la suerte de observarlo durante los ejercicios de taller en escenografía e iluminación y verlo como con-

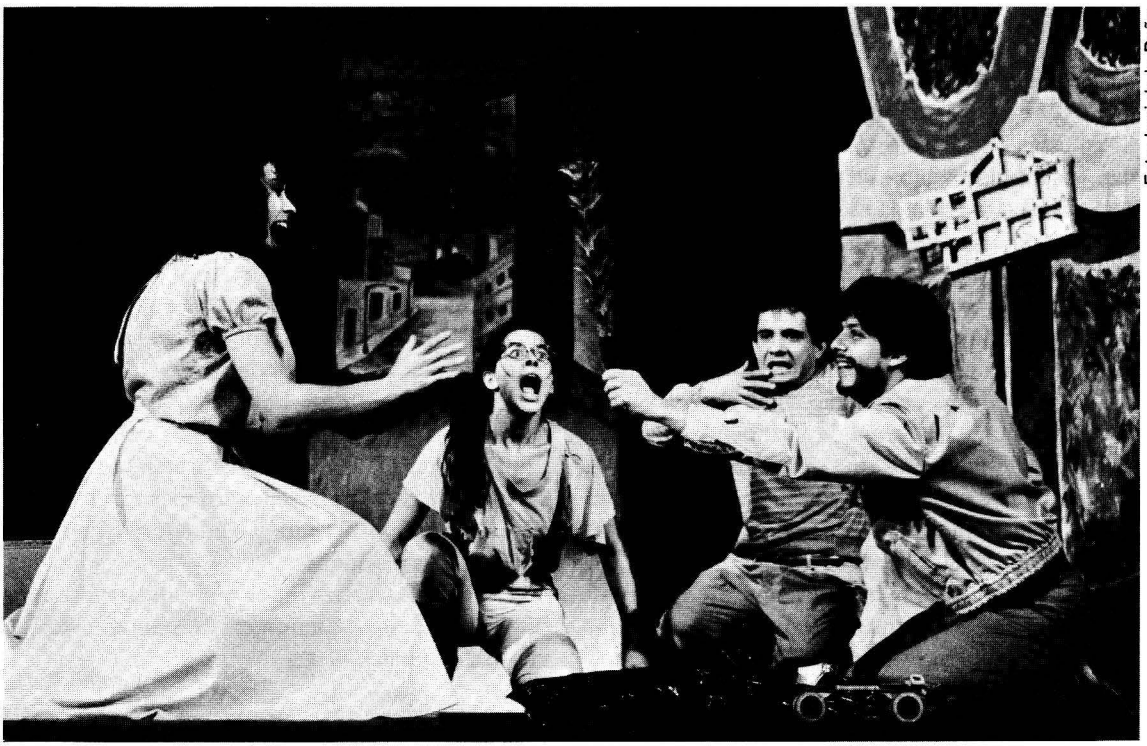


Foto: Ireri de la Peña

¡Ey, familia! 1990. Las formas de organización familiar tienen puntos de coincidencia universales.

ducía el proceso de análisis y reflexión que surgía en el momento de trabajo. Ya no se trataba de dar información, ni formación, sino conducir inteligentemente hacia la observación, el análisis, la reflexión, la síntesis, las conclusiones, lo que yo comprendo como un proceso netamente universitario.

Mi desempeño por los años de trabajo pedagógico universitario tiene quizás algunos méritos gracias a esta práctica, pero adolece de una debilidad en la práctica profesional, mi quehacer teatral no tiene la envergadura del maestro Luna, problema que ya asumo a estas alturas sin mayores complejos pero con una cierta pena puesto que me ayudaría a mejorar mi trabajo pedagógico (estas consideraciones valgan para el estudio de la pedagogía teatral). Mi defecto y error para este curso es que en un afán de dar el máximo de conocimientos, no logré detenerme en ciertos aspectos y profundizar lo suficiente. Debería haber quizás, eliminado maquillaje. En cuanto a la relación entre maestros no pudo ser mejor Tuve un gran placer y beneficios al observar al maestro Luna. Raras veces se tiene la oportunidad de ver a otro maestro dictando clases.

El curso tuvo dos grandes niveles y etapas: la de aprendizaje gracias a los cursos teóricos y los ejercicios, y luego la aplicación de la materia a una producción que es inevitablemente la conclusión en el trabajo teatral. Este curso tuvo las características del teatro en el teatro, fue un acto colectivo,

único, efímero, artístico, donde todos, cual más cual menos, realizamos una "actuación" ya sea como profesores o, como alumnos aplicados al objetivo del curso: la experimentación escenográfica. Si no están los actores, los escenógrafos tenemos que ocupar el espacio escénico. Como bien lo señaló el maestro Luna, la escenografía no existe sola. Este hecho no es evidente a primera vista. Y para ello hubo un trabajo gradual tal vez imperceptible. Los ejercicios experimentales de los primeros días fueron creando una dinámica de grupo, de conocimiento mutuo, que permitían a la vez estudiar analizar y verificar ciertas hipótesis planteadas en los cursos magistrales, y a la vez, conformar una cierta red de contactos que permitiría realizar la experiencia de una producción teatral que aunque de pequeñas dimensiones comporta todos los desafíos típicos de las producciones regulares.

Como profesora, la hipótesis que yo debía verificar· los escenógrafos o estudiantes de escenografía ¿somos capaces de transformar un concepto, una historia, una acción, en este caso un mito, en un texto escénico? En los primeros cursos y ejercicios, con algunos trozos de género y cartón, nos habíamos aproximado con deleite al fenómeno de la transformación. Había propuesto *periaktoes* (prismas triangulares) de cartón y trozos de géneros de recuperación para iniciar la metamorfosis que el maestro Luna confirmaba tanto con el análisis de la situación espacial como con el estudio del trabajo de la luz, elemento determinante, fundamental del todo escénico. Estos ejercicios, creo, de alguna manera fueron un detonante en el proceso de creación de uno de los grupos: el ejercicio había consistido en "coreografear" una acción con los *periaktoes* de cartón.

Evidentemente, como en la vida profesional la composición de un grupo determina sus características, y en este caso la selección al azar dio resultados muy diferentes para cada grupo, fenómeno que se produce también en la práctica teatral y para el cual hay que prepararse. Saber trabajar con distintas gentes, incluso sin compartir necesariamente ciento por ciento las mismas ideas. Como lo señaló el maestro Luna, debemos aprender a saber ocupar el lugar que nos corresponde en el momento oportuno sabiendo exponerse incluso a hacer el ridículo. De esta conclusión el maestro Luna dio buen ejemplo durante uno de los ejercicios de vestuario donde participó con gran entusiasmo y modestia, así como también aceptando correr el riesgo de mi proyecto con "aires *hippies*" Una vez aceptado el desafío, él se puso a la orden para llevar a cabo el trabajo con rigor y metodología.

Este curso, como concluimos, tuvo las características del acto teatral: algo único, colectivo, dependiente de sus componentes y efímero. Quizás no se pueda repetir tal cual, pero incita a crear otra experiencia tan fructífera y alentadora como ésta. Mis respetos y saludos.

Ojalá estas reflexiones y notas sirvan para futuros trabajos. Cualquier pregunta, estoy a vuestra disposición.

La irresistible avanzada de los oficios técnicos

Oliver Piot

Los escenógrafos después de haber sido ignorados por mucho tiempo empiezan a ser reconocidos como creadores.

Hay oficios que quedan en la sombra, desconocidos por la mayoría del público, mientras su contribución a la creación artística no ha dejado de incrementarse en el tiempo. ¿Quién conoce, por ejemplo, la importancia de la escenografía en el proceso de creación teatral? A pesar de todo, este oficio calificado de "técnico" tiene al día de hoy un papel decisivo en la creación artística.

El libro de Pierre Sonrel *Traité de scénographie,* publicado en 1944, en la sección *Littré* de la introducción, al tratar de definir dicha actividad, presenta a la escenografía como parte de la pintura: "Arte que consiste en dibujar los edificios, los lugares, las ciudades, etcétera, en perspectiva... Arte de pintar la decoración escénica"

Sabemos que el oficio del escenógrafo es casi tan antiguo como la historia misma del espectáculo, tomándolo en sentido amplio. Sin embargo, una tendencia nacida hacia principios de este siglo se ha ido afianzando y arraigando después de una veintena de años en todo el medio de la creación teatral. Relegados en un principio al rango de sencillos técnicos decoradores, los escenógrafos reivindican al día de hoy su contribución artística.

El punto de vista de Jerôme Cassou, joven realizador y escenógrafo que se ha formado en la Escuela Superior de Artes Decorativas en París, colaborador de la revista de teatro que regularmente difunde el canal Paris Première, quien tiene con frecuencia la oportunidad de estar en contacto con diferentes artistas, creadores y artífices del teatro contemporáneo, es el siguiente:

> Si concebimos la escenografía como el arte de manejar el espacio entonces debemos de reconocer que se trata de un oficio que se remonta a la antigüedad, o sea a las primeras expresiones de los eventos teatrales.

Sin embargo, las formas han ido evolucionando. El teatro isabelino, desde el siglo XVI, encerró al espectáculo teatral en un lugar, en un espacio cerrado. Desde entonces se ha tratado de recuperar una situación *ex nihilo*. De hecho, un número increíble de técnicos artesanos están implicados en la creación global de un espacio escénico: las candilejas, los telones pintados, etcétera, junto con los instrumentos mecánicos, contribuyen a la creación del "mundo imaginario" del espectáculo. Es suficiente pensar en las grandes óperas de los siglos XVII y XVIII para darse la idea de la compleja asociación de los oficios técnicos que intervienen en la creación artística.

Sin embargo, "una nueva tendencia se afirma a principios de este siglo —continúa Jerôme Cassou— de la que el Bauhaus no representa más que una de las facetas que han insistido sobre la polivalencia de las competencias artísticas y técnicas." Se trata de una idea que desarrolla muy claramente Eric Michaud en su libro *El teatro en el Bauhaus,* aclarando que "se trata de un proyecto cuyo objetivo es acabar con la separación de las clases que levanta un muro de desprecio entre artesanos y artistas" (*Manifiesto del Bauhaus*, Gropius).

Dicho de otra manera, los años veinte están marcados por una voluntad deliberada por parte de algunas corrientes artísticas de plantear, en términos nuevos, la separación tradicional entre "las bellas artes" y "las artes mecánicas" Todos los oficios técnicos asociados a los espectáculos en vivo

* Artículo tomado de *Le Monde*, 28 de febrero de 1996. Traducción de Giovanna Recchia.

en general, y al teatro en lo particular irán ganando, poco a poco sus credenciales de nobleza, hasta el punto de reivindicar claramente su reconocimiento como actividades artísticas completas.

> Esta tendencia se ha consolidado en el transcurso de los últimos quince años, -explica Jerôme Cassou-. Vamos a tomar el ejemplo del teatro francés: algunas parejas de directores asociados con escenógrafos se han ido imponiendo en estos últimos años como es el caso de Patrice Chéreau y Richard Peduzzi, de Jean-Luis Barrault y Alain Cambon, de Antoine Vitez y Yannis Kokkos. ¿Por qué? Precisamente porque la dirección de los actores, por importante que sea, ya no es el único componente de la creación teatral.

El trabajo del espacio escénico y su concepción dramatúrgica necesitan hoy en día asociar a la dirección las competencias de los escenógrafos. Concebida inicialmente como un oficio de técnico decorador, la escenografía se impone día con día como una reflexión artística inseparable de la *poesía de los espectáculos y de los espacios.*

> Los mismos directores lo perciben muy bien –subraya Jerôme Cassou– y es por esta razón que o se asocian con algún escenógrafo o ellos mismos realizan su propia escenografía, como Stéphane Braunscheweig.

Por otro lado, esta evolución, después de algunos años, encuentra también una respuesta en las diferentes escuelas de formación para técnicos de teatro. De hecho, actualmente ya no se enseña la escenografía como una sencilla competencia técnica, sino aunada a toda una reflexión sobre "aquel espacio imaginario que las técnicas permiten imaginar y crear"

Más allá del puro teatro, la escenografía ha ganado sus credenciales de nobleza artística de la misma forma en el campo de la museografía, de la arquitectura, etcétera, introduciendo al público-actor en un universo imaginario que sobrepasa la sencilla exposición tradicional. ¿La nueva galería de la evolución del Museo de Historia Natural no ha sido concebida, acaso, por algunos directores y escenógrafos de prestigio? Lo mismo ha pasado para muchas de las realizaciones recientes, como el Futuroscopio de Poitiers en la Cité-Ciné. "En realidad, todo tipo de eventos espectaculares necesita al día de hoy trabajar con el espacio" continúa diciendo Cassou.

Esta misma tendencia puede ampliarse a otros oficios considerados hasta ahora como oficios técnicos. La luz, por ejemplo, por largo tiempo relegada sencillamente al rango de una técnica "para ver" –desde las velas de la Edad Media hasta las primeras candilejas de la era industrial–, vio nacer, después de más de diez años, verdaderas vocaciones artísticas.

> Miren nada más algunas realizaciones como la iluminación de la Ópera de la Bastilla o la del Nuevo Louvre –precisa Jean Cassou–. Podrán ustedes darse cuenta que los iluminadores se han vuelto artistas tan importantes como el director o el escenógrafo.

Lo que equivale a decir que todos estos oficios, desde el trasfondo del escenario, van ganando poco a poco el proscenio. A tal punto que hasta se podría empezar a pensar en una especie de "dirección colegiada" al interior de la cual las competencias de unos y de otros no representarían más que las diferentes facetas de una misma obra de arte.

Talleres de "no-actuación" y "desentrenamiento" actoral en el CNA*
(entrevista con Edgar Alexen)

Gabriel S. Rovirosa

Como coordinador de varios talleres de "no-actuación" y "desentrenamiento" actoral en la EAT promotor del espacio cultural El ensayo y autor de las obras *Delirium post mortem* y *Sólo para hombres*, Edgar Alexen nos habla aquí de lo que ha sido para él el cuestionamiento del proceso creativo del actor la búsqueda de un proceso de trabajo propio y el desarrollo de lo que se conoce como "teatro de situaciones" en México, siguiendo por una parte la línea del "teatro de imágenes" estadounidense propuesto por directores como Robert Wilson, Richard Foreman y Sam Shepard, y por la otra, retomando las propuestas teóricas de Gabriel Weisz y el trabajo práctico, sobre el escenario, de Pablo Mandoki.

Actor, autor y director teatral de origen colombiano, con una trayectoria de dieciocho años a nivel profesional desde que inicia su carrera en la Escuela Nacional de Arte Dramático en Santa Fe, Colombia; con formación actoral para televisión y experiencia actoral en radio, en su propio país; con estudios en literatura en arte dramático y teatro en México, actor de la Compañía Nacional de Teatro en la obra *Los enemigos* y como participante en diversos talleres de entrenamiento actoral en el extranjero, en Berlín Occidental y en Italia con el grupo Antonin Artaud, Edgar Alexen nos comenta también qué significado tiene el texto no lineal en el proceso de puesta en escena en el teatro que él propone actualmente.

¿Cómo surge esta búsqueda de un proceso creativo propio?

Surge a partir de una obra que ha sido crucial para mí: *Bailando una pieza sin música,* escrita y dirigida por Pablo Mandoki en 1988 en el teatro Santa Catarina. Pienso que esta obra ha sido para mí la obra más importante de todas porque en ella encontré un lenguaje más enfocado hacia lo visual y a lo minimalista, casualmente cuando me iba a ir a Nueva York.

De alguna manera, en *Bailando una pieza sin música* se concretizaba la teoría del "teatro personal" que daba el maestro Gabriel Weisz en la Facultad de Filosofía y Letras cuando yo estudiaba con él. Básicamente en esta obra, Pablo Mandoki y Pedro Altamirano que era el co-director, tenían una estructura de un lenguaje donde yo podía intervenir en su creación como actor porque Pablo Mandoki tenía esta propuesta a nivel conceptual y yo como actor la desarrollé a nivel práctico.

A partir de aquí empecé a realizar una metodización de un proceso de trabajo. Logré concretizar el lenguaje que yo buscaba en una obra que escribí y dirigí en el teatro Juan Ruiz de Alarcón en 1990 y que se titulaba *Un domingo llueve en verano.* En esta obra se trató también de hacer un lenguaje minimalista en cuanto a los elementos que utilizaban los actores, el movimiento y la escenografía. Utilicé un lenguaje a través de la palabra que a mí me ha interesado siempre trabajar y que yo lo llamo "susurro" En esta obra utilicé el susurro, donde los dos personajes hablaban en un lenguaje cifrado. Solamente un personaje hablaba en español. Y a través de esta combinación el público lograba entender qué estaba pasando en escena. Era como un subtexto que permitía una interpre-

* Estos talleres se llevaron a cabo gracias al apoyo de la Dirección de Extensión Académica del CNA y a la EAT, durante los periodos escolares correspondientes a 1996.

tación por parte del público, como sucede en el caso del que está soñando y habla en estado semiconsciente, que no se le entiende pero uno puede saber si está alegre o tiene una pesadilla. Este fue el principio de lo que yo llamo susurro y que sigo utilizando actualmente en una obra que estoy dirigiendo que se titula *Sólo para hombres.*

¿En qué consiste el proceso de creación del actor, según este enfoque?

Todo mi trabajo parte de una estructura, incluso en el texto no escribo una obra de teatro lineal sino que la planteo como una estructura a llenar por los actores que en el transcurso de la obra se puede ir cambiando. Se trata de caminos a seguir y a desarrollar por el actor.

En cuanto al movimiento y al trabajo corporal del actor, busco un trabajo minimalista, con pocos elementos, que de alguna manera se acerca al lenguaje cinematográfico. Parto de un trabajo actoral que se basa en el "desentrenamiento" el cual está dirigido principalmente a actores que tiene cierta experiencia. Lo que hago es recuestionar el proceso creativo del actor es decir, cuál es su proceso para abordar un personaje, cuáles son sus circunstancias. Y en este proceso entra la elaboración de

Foto: Renato Ibarra

Cuando el regente nos alcance, 1996. Jesusa Rodríguez en el personaje del secretario de Espinosa Villarreal.

un calentamiento personal, el cual tiene que ver con un estado de percepción idóneo para la obra que en cada montaje el actor va cambiando. El actor elabora así su calentamiento personal con el fin de entrar en armonía consigo mismo.

A partir de aquí, ya que el actor tiene su calentamiento personal —el cual es parte del proceso creativo—, entramos en la elaboración de un tipo de lenguaje que cuestiona todos los hábitos de comportamiento que el actor arrastra de una obra a otra. Es decir, parto de la idea de que la realidad no es el teatro ni el teatro es la realidad, sino que es una convención. Sin embargo, trato de que los actores cuando están en escena se despojen de sus vicios de actuación, para que se acerquen a ser ellos mismos.

¿Qué elementos intervienen en este trabajo corporal de calentamiento personal?

En todo este trabajo de desentrenamiento y de trabajo corporal aplico un elemento que llamo fragmentación, el cual consiste en dividir mentalmente todas las partes del cuerpo para que el actor reconozca y trabaje con todas ellas. Se lleva a cabo un proceso de disociación que permite al actor aprovechar al máximo su capacidad para crear un personaje.

Escénicamente hablando trabajo sobre otro elemento que es el silencio. El silencio para mí es muy importante, porque el actor no sabe estar en silencio, no sabe estar quieto. Siempre queremos estar llenando el espacio de algo, ya sea de movimiento o de voz, cuando la sola presencia del actor en escena ya nos está diciendo algo. Por eso podemos hablar de silencio vocal y silencio corporal.

Para mí el silencio corporal es la base del movimiento y el silencio vocal es la base del sonido. No tiene por qué haber vacíos en escena. Pueden haber baches por falta de ritmo, pero no hay vacío porque el vacío es un elemento que existe en escena. Entonces en sentido estricto no hay vacíos sobre el escenario. Aunque haya silencio, está pasando algo: un silencio corporal o un silencio vocal.

Acostumbrar al actor a que esté quieto en escena es muy difícil. Igualmente difícil es quitar la gestualidad al actor Todo este proceso de desentrenamiento es realmente un camino para llegar a una neutralidad y un estado de percepción para entrar a una obra, a un personaje, a un proceso creativo.

Otros elementos que manejo en este proceso además de la disociación, son la contención, la repetición y exacerbación de ciertos movimientos que visualmente en escena suplen al texto y se convierten en un subtexto de lo que puede estar pasando en el personaje.

¿Cuáles son los principales vicios que has detectado en los actores mexicanos?

Creo que éstos vienen desde la formación en la escuela. Yo no conozco un solo maestro que no plantee en sus clases a la competencia como base. El arte cuando comienza a ser competencia deja de ser arte. Entonces se trata de ver quién es el mejor actor quien actúa mejor y muchas veces la competencia se vuelve un vicio. Más que los vicios y clichés particulares que un actor puede tener en escena, debidos a su formación, creo que una de las más comunes es la competencia y el afán de eficacia.

En las escuelas hay una minimización del actor principiante, la cual puede desembocar en frustración o en competencia. La competencia es uno de los vicios más fuertes que hay aquí en México en la formación del actor propiciada tanto por los maestros como por los alumnos.

Yo soy de la idea de que en el teatro no se trata de crear superhombres, virtuosos de la palabra o de la expresión corporal, se trata de encontrar emociones y no menospreciar al que aparentemente es menos hábil para cierta cosa. Minimizar al actor que está empezando es algo terrible que sucede en México.

Grupos teatrales en solidaridad con el EZLN. Chiapas, diciembre de 1995.

¿Qué resultados has obtenido con este desentrenamiento del actor en tus talleres en la EAT?

Los resultados son muy evidentes, porque los mismos actores con los que he trabajado me han dicho que han cambiado su visión del teatro. Desde el comienzo mismo de cada curso, el romper ciertos vicios o estructuras causa cierta contradicción en los actores. Pero una vez que se supera ese punto crítico logran encontrar algo que les permite mayor libertad de creación, ya que yo trabajo más con la sugerencia que con la exigencia. Es un trabajo más sobre sí mismo, el actor le da de sí al personaje y no al revés. Entonces se vuelve mucho más humano el personaje.

Los resultados son palpables y el actor empieza a utilizar lo que le sirve, porque además yo les hago ver que no deben creer todo lo que les digo, sino más bien que deben tomar lo que necesiten. Básicamente los vicios se van borrando cuando el actor logra entrar en contacto consigo mismo.

Sí hay resultados visibles y es entonces cuando me doy cuenta de que hay una necesidad, finalmente, de resolver estos problemas que tienen que ver con el ser humano. Yo trabajo con seres humanos. Y para mí es muy importante que el actor no deje sus problemas cotidianos atrás, sino al contrario, que trabaje con sus problemas.

¿Cómo defines el término de no-actuación?
Cuando yo le pido a un actor que haga algo en una obra, inmediatamente lo primero que hace es actuar Y yo lo que no quiero es que actúen, sino que vivan. ¿Por qué un actor cuando lo llamo a una obra de teatro me actúa? No tiene por qué actuarme, tiene que ser él y adaptar el personaje a sus posibilidades. Debe trabajar sobre sí mismo. No es hacer como si fueras un personaje. Eres tú con las características de un personaje. Por eso se llama no-actuación, lo que finalmente se vuelve actuación en el sentido de que es un elemento representativo y de que hay un público y un personaje.

Por eso, el proceso de trabajo actoral debe ser de limpieza en cada obra. Es difícil y es doloroso, pues es una investigación continua que cambia de obra a obra.

¿En tu obra cómo funciona este proceso creativo?
Hay dos obras que estoy tratando de montar y en este momento por cuestiones de dinero no he podido hacerlo. Una de ellas, *Delirium post mortem* es un monólogo en tres espacios que habla sobre la pena de muerte y tiene quince televisores en escena que cumplen la función de crítica a los medios de comunicación, especialmente a los noticieros que abordan con bastante ironía y burla la pena de muerte, y además estos televisores son como una extensión del pensamiento del personaje Esta obra retoma todo el trabajo del que he estado hablando, es un actor que hace dos personajes a la vez y no tiene un texto lineal. Son tres espacios donde el mismo público va "editando" lo que va pasando. Quizá al principio el espectador no entiende lo que está pasando pero conforme avanza la obra los tres espacios se van conjuntando. Es un trabajo que le doy al público, integrar todos los fragmentos.

Para mí es muy importante el trabajo no-lineal, porque así le quito texto a la obra. Prefiero las circunstancias y las situaciones. Mi teatro es más teatro de situaciones, cuadros en tiempo presente que ocurren como "flashazos cinematográficos" a la manera del teatro propuesto por Bob Wilson o Sam Shepard, por ejemplo. No me gusta dar antecedentes de la historia, sino romper la historia, su cronología, porque eso obliga también al público a pensar y a tomar diferentes caminos.

La otra obra, *Sólo para hombres,* es un *thriller* policiaco en el que retomo bastantes iconos representativos del machismo del viejo oeste norteamericano y de la policía judicial de aquí de México. Rompo la historia también en esta obra, ocurren diferentes eventos y el orden del tiempo varía. Rompo el texto para que el actor trabaje en escena su propia edición de acuerdo con sus emociones. Esto implica un trabajo de entrenamiento bastante fuerte.

¿En qué consiste tu proyecto del espacio cultural El Ensayo?
Es un espacio que comencé a promover desde hace dos años y surgió como una necesidad de tener un lugar donde puedan presentarse los grupos independientes que quieran hacerlo. Ya está equipado con luces y sonido y tiene un cupo para 50 personas. Aparte también este lugar cuenta con una galería que maneja mi esposa María Mitrovich. En este espacio se han presentado algunas obras y *performances* de manera esporádica, pero ahora ya queremos darle una continuidad. Lo que pasa es que tampoco hemos tenido apoyo de nadie.

Quisiéramos además relacionar al mundo pictórico con el teatral, que son de pronto mundos aparte, y crear —a partir del próximo año— un pequeño festival de teatro *off* que dure un mes, de grupos paralelos a los oficiales. Esto se debe a que en Colombia existe ya un grupo *off* de teatro y quisiéramos tener un intercambio, también con Canadá y otros países. Se trataría con esto de crear un circuito fuera del circuito oficial.

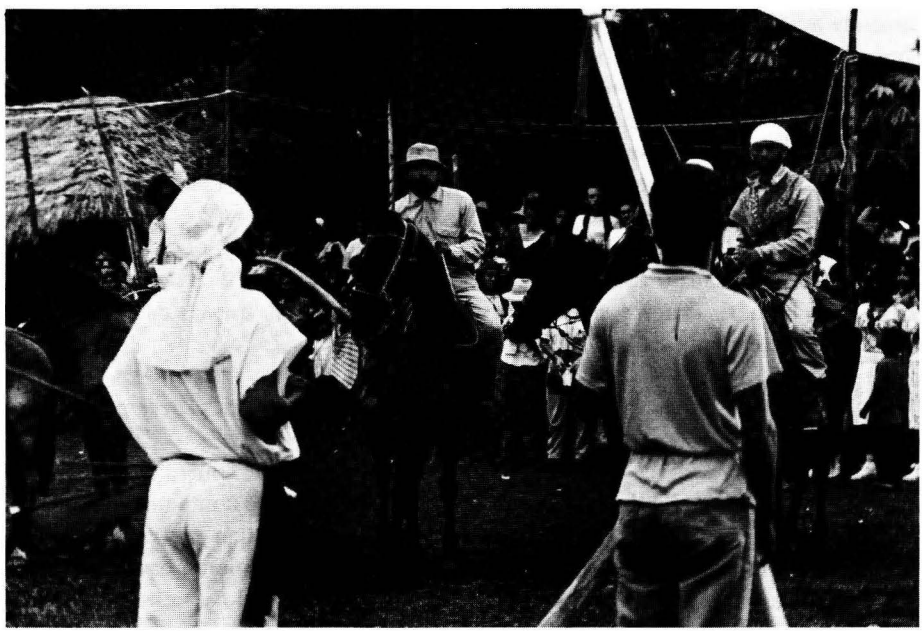
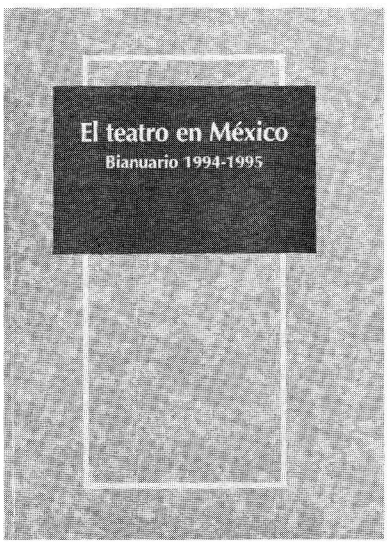


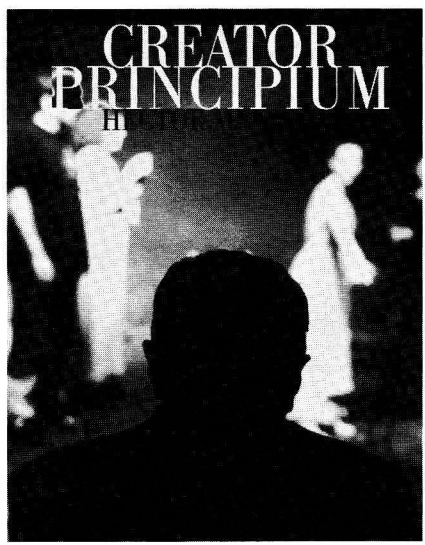
Foto: Yuriria Pantoja

Representación de un episodio de la historia de México
en la Convención de Aguascalientes, La Realidad, Chiapas, septiembre de 1995.

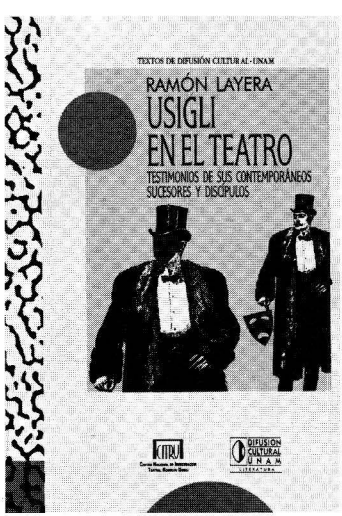
NUEVAS PUBLICACIONES DEL CITRU



Además de consignar la actividad teatral, incluye ensayos y artículos sobre los momentos más importantes del teatro.



Primer número de la colección Bitácora de Teatro coeditado con el CNA; contiene el texto de Héctor Mendoza y la crónica del proceso de montaje realizada por Braulio Peralta.



La controvertida vida y obra de Rodolfo Usigli vista por significativas personalidades del arte nacional que a manera de entrevistas muestran múltiples puntos de vista sobre su compleja personalidad.

Centro Nacional de Investigacion
Teatral Rodolfo Usigli