



Daniel Meyran et Alejandro Ortiz

# **El teatro mexicano visto desde Europa**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Daniel Meyran et Alejandro Ortiz**

# **El teatro mexicano visto desde Europa**

(Actes des 1res Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14, 15, et 16 juin 1993. Université de Perpignan)

Ouvrage publié avec le Concours du Conseil Scientifique de l'Université de Perpignan

Collection Etudes

Presses Universitaires de Perpignan

Citru

CRILAUP

Ceremonia inaugural  
[7]

Allocution d'ouverture  
par

Jean SAGNES

(Président de l'Université de Perpignan)

C'est un grand honneur pour moi d'ouvrir ces «Premières journées internationales de théâtre mexicain en France» à l'initiative du Centre de recherches ibériques et latino-américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP). Ces journées sont organisées conjointement par le CRILAUP et le festival Les Estivales, pour la partie française, et, pour la partie mexicaine, par le Consejo nacional para la cultura y las artes, l'Instituto nacional de Bellas Artes, le Centro nacional de investigación teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto nacional de Bellas Artes, le Centro cultural de México en París. Ce sont donc six organismes de recherche scientifique ou d'animation culturelle qui ont uni leurs forces pour que soit possible la tenue de ces trois journées de débat et de représentations théâtrales au sein de notre université. J'ajoute que d'autres institutions ont accepté de prêter leur concours

financier à cette initiative sans précédent: la mairie de Perpignan, le Conseil général des Pyrénées-Orientales, la Région du Languedoc-Roussillon et l'Université de Perpignan elle-même. Ces journées sont donc un exemple tout à fait remarquable de partenariat, sans lequel il ne peut plus y avoir aujourd'hui de manifestation scientifique ou culturelle de grande ampleur.

Avant que ne commencent vos travaux, je crois qu'il est [8] nécessaire de répondre à une question qu'il est légitime de se poser: pourquoi un tel colloque à Perpignan, pourquoi un tel colloque à l'Université de Perpignan? La réponse est simple et tient en quelques mots: il y a à l'Université de Perpignan une ancienne tradition de recherche sur le Mexique et sa culture. C'est en effet en 1973, qu'à l'initiative de plusieurs chercheurs de l'université appartenant au département d'études hispaniques et au département d'histoire, fut créé l'Institut d'études mexicaines. Rapidement, l'Institut d'études mexicaines conquiert une audience nationale et une audience internationale. Deux publications régulières témoignaient de cette activité. Tout d'abord L'Ordinaire du mexicaniste, qui parut régulièrement de 1974 à 1982, ensuite une revue annuelle Etudes mexicaines, dont la parution alla de 1978 à 1982. Au comité de rédaction d'Etudes mexicaines, on relève les noms des enseignants chercheurs qui ont été à l'origine de l'Institut d'études mexicaines: Jacques Issorel, Daniel Meyran, Jean Meyer qui en fut le directeur, et Louis Panabière. Durant une dizaine d'années l'Institut d'études mexicaines occupa une place enviée dans le milieu des mexicanistes européens, organisant des séminaires, des rencontres, des colloques. Je citerai simplement le congrès des mexicanistes qui se tint dans notre université en 1976, et qui fut notamment marqué par la visite du peintre Leopoldo Flores, héritier de la grande tradition picturale du muralisme mexicain.

Cette période se termina en 1982, année au cours de laquelle l'Institut d'études mexicaines cessa ses activités. La publication L'Ordinaire du mexicaniste fut transférée à l'Université de Toulouse Le Mirail et continua à paraître sous le titre L'Ordinaire du mexicaniste et de l'Amérique latine. De la décennie de l'Institut d'études mexicaines à l'université de Perpignan, demeure le travail accompli, et notamment les publications que je viens d'évoquer et les thèses et DEA qui ont été soutenus en son sein, mais demeure également un fond mexicain, actuellement géré par notre bibliothèque universitaire, et qui ne comprend pas moins de 5.500 ouvrages, ce qui le place au tout premier rang en France.

Dès 1984, un nouveau centre de recherche voyait le jour à partir du département d'études hispaniques: le Centre de recherches ibériques et latino-américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP), que j'ai évoqué tout à l'heure. La même année, la création d'un diplôme d'études approfondies d'études hispaniques et latino-américaines venait conforter le nouveau cours de la recherche organisée dans le domaine ibérique et hispano-américain. C'est qu'en effet le CRILAUP plaçait toujours [9] au centre de ses activités le Mexique, même si pour tenir compte des conditions nouvelles, il élargissait son champ d'action aux autres pays de culture hispanique. Une revue intitulée Marges venait, dès 1984, affirmer la détermination des dirigeants du CRILAUP (Bernard Leblon, directeur, Daniel Meyran, François Sureda, Jacques Issorel, Pierre-Luc Abramson, René Andioc) de mener une activité de recherche soutenue sur les traditions populaires et les cultures minoritaires dans le monde ibérique et hispano-américain. A ce jour, ce sont douze numéros de Marges qui sont parus.

Avec le Mexique, les relations du CRILAUP sont toujours aussi étroites, et se concrétisent régulièrement par des échanges divers. De ces échanges, je citerai celui de haute valeur symbolique qu'a été l'invitation faite par l'Institut français d'Amérique latine à Mexico et le Centro nacional de investigación teatral Rodolfo Usigli del Instituto nacional de Bellas Artes au professeur Daniel Meyran, non seulement pour donner une série de conférences sur le théâtre mexicain contemporain, mais surtout pour donner à l'Université nationale autonome de Mexico le 18 juin 1992, la conférence plénière en hommage à Rodolfo Usigli. La présence également, parmi l'équipe du CRILAUP, de Louis Panabière, ancien attaché culturel de l'ambassade de France à Mexico, doit être soulignée comme un élément facilitant les échanges entre notre université et les institutions culturelles mexicaines.

Enfin, je ne saurais terminer ce bref panorama sans évoquer la parution récente, il y a juste une année, d'un ouvrage collectif dirigé par Daniel Meyran: Maximilien et le Mexique (1864-1867) - De l'Empire aux «Nouvelles de l'Empire». Cet ouvrage prend pour thème principal les rapports de l'histoire et de la littérature à l'occasion de la publication du roman de Fernando del Paso Noticias del Imperio paru en 1987 et traduit en français en 1990 sous le titre Des nouvelles de l'Empire. Cet ouvrage a été honoré non seulement d'illustrations originales du peintre Leopoldo Flores qui n'a pas oublié ses amis de Perpignan, mais également d'un prologue de Fernando del Paso lui-même, prologue qu'il écrivit quelques mois avant la parution de l'ouvrage alors qu'il était encore consul du Mexique à Paris.

Après cette longue, mais, je crois, nécessaire présentation des activités des mexicanistes de l'Université de Perpignan, il me reste à mettre l'accent sur le travail de préparation réalisé [10] pour la bonne tenue de ce colloque par Daniel Meyran, mais aussi par deux jeunes chercheurs mexicains en poste dans notre université depuis moins d'un an: Octavio Rivera et Alejandro Ortiz. C'est ce que je fais avec plaisir en souhaitant que les travaux de ce colloque soient à la hauteur des espoirs que ses organisateurs ont placé en lui. Pour ma part, j'en suis persuadé. [11]

Palabras de agradecimientos  
por

Daniel MEYRAN

(Director del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Perpignan)

Antes de presentar en qué consiste el vigor y la presencia del teatro mexicano, tengo que decirles a todos aquí presentes unas palabras de amistad y de agradecimientos. Decirles que

nos honra mucho su participación como expositores participantes en este evento de las 1ras Jornadas Internacionales de Teatro mexicano en Francia, y su presencia garantiza el alto nivel científico y cultural de nuestras sesiones de trabajo. Estoy seguro de ello.

Agradecimientos a los señores Presidente de los Consejos Territoriales («Général» et «Régional») por su sostén material y financiero; al Señor Presidente de la Universidad por su fuerte ayuda en la organización del evento; al Señor Senador Presidente del Festival Les Estivales, y a su equipo, su colaboración estrecha en el aspecto cultural de apertura del evento hacia la ciudad; al Señor Álvaro Uribe, agregado cultural, en la Embajada de México en París, su apoyo y su presidencia en este primer día, al señor Domingo Adame, Director del CITRU, su amistad y su voluntad en impulsarnos a montar algo en Perpignan; y sobre todo a mis «cuates» hermanos mexicanos Alejandro Ortiz y Octavio Rivera que llegaron aquí como asistentes lectores de español y sin los cuales, sin su abnegación, sin [12] su dedicación al evento, nada de todo lo que hemos organizado, hubiera podido existir.

Agradecimientos a los colegas del Departamento y a los estudiantes por su paciencia y su implicación.

A todos entonces muchas gracias.

Mañana dedicaremos nuestra sesión de noche en homenaje a Rodolfo Usigli, con una lectura dramatizada de Corona de Sombra pero quiero proponerles dedicar este coloquio de las 1ras Jornadas Internacionales sobre teatro mexicano en Francia («El teatro mexicano visto desde Europa») a quien fue su alumno, al Maestro Emillo Carballido, verdadero embajador del teatro mexicano por todo el mundo, cuya presencia aquí nos honra enormemente y testimonia precisamente aquí del vigor y de la presencia del teatro mexicano. [13] [14]

Conferencia Plenaria  
Vigor y presencia del teatro mexicano  
por

Daniel MEYRAN

(Université de Perpignan, CRILAUP)

[15]

Vigor y presencia del teatro mexicano  
por

Daniel MEYRAN

«¿Qué pasa con el teatro en México?» tal era la pregunta que planteaba Olga Harmony en una encuesta del Diorama de la Cultura de Excelsior en Febrero de 1973 a varios dramaturgos y directores de la escena mexicana, entre otros Vicente Leñero, Ignacio Retes, Rafael López Miarnau por ejemplo. Todos reconocían los esfuerzos emprendidos por el Estado, por la empresa mixta, por los profesionistas pero se quejaban todos de los pocos resultados, y de la falta de un público.

Unos 10 años antes, la misma pregunta «¿Qué pasa con el teatro en México?» había sido planteada por Héctor Azar en la Revista de Bellas Artes en octubre de 1966, pregunta que resultaba de un ciclo de conferencias titulado precisamente «¿Qué pasa con el teatro en México?» donde participaron lo mismo dramaturgos que directores y críticos entre ellos Salvador Novo, Seki Sano, Luis Guillermo Plaza, Luis Reyes de la Maza, Carlos Solórzano, Rodolfo Usigli, Héctor Azar, Rafael Solana, Celestino Gorostiza, etc... En las opiniones presentadas pudieron observarse dos tendencias: una tendencia vinculada a la preeminencia del texto dramático y del dramaturgo autor, y otra que concebía como un producto sígnico diferente una representación, un espectáculo apoyándose o no en el texto dramático y valorizando al director de escena. Yo pienso que este ciclo de conferencias fue determinante [16] del despegue del teatro mexicano de hoy aunque el propio Seki Sano (director mexicano-japonés) hubiera contestado «no pasa nada».

Pero 29 años antes, en 1937, los lectores de Letras de México habían podido comprobar la misma actitud, la misma intención de cuestionamiento del teatro en México con un planteamiento algo más preciso. La revista de Octavio Barreda les preguntaba a julio Jiménez Rueda, a Alfredo Gómez de la Vega, a Celestino Gorostiza, a Rodolfo Usigli, a Xavier Villaurrutia, a Alejandro Casona, etc... «¿Qué opina Ud sobre los repertorios de nuestros teatros comerciales?» Y todas las respuestas convergían hacia la necesidad de vencer ciertos obstáculos técnicos, financieros e ideológicos. He aquí lo que contestaba Usigli:

Creo que la razón es de índole agudamente colonial; que la falta de repertorio en nuestros teatros es una herencia celosamente conservadora y transmitida por los comediantes profesionales que desde el siglo XVII, cuando menos alternaban ya en su trabajo piezas de circunstancias, loas, fábulas y conquistas, con melodramas aéreos y piezas románticas».

Y de veras todo esto parecía contestar a otra pregunta planteada en 1923, 14 años antes, (y con ésta terminaremos nuestro viaje historia arriba) en la revista de Torres Bodet, Julio Jiménez Rueda y otro Xavier Villaurrutia La Falange y que así rezaba:

¿Por qué no hay teatro en México? ¿Por qué a pesar de subvenciones municipales, de propaganda periodística, de esfuerzos interesados y desinteresados, los obras nacionales no tienen público y pasan por los escenarios con deplorable fugacidad?

Si me parece interesante la pregunta, queda además mal planteada por que crea una ambigüedad en el uso de las palabras «teatro» y «México». Lo interesante no es saber si hay teatro en México, sí que hay, que había y que hubo, pero sí es saber si hay teatro mexicano, y en este sentido la fecha de 1923 es para mí una fecha clave. En efecto el teatro

como sistema de [17] representación es tan viejo como el mundo al que llamaron nuevo. El teatro como ritual agónico, como danza o juegos gimnásticos que hacían los huastecos durante el reinado de Moctezuma II; las obras satíricas de los lisiados para pedir perdón a los dioses y que se representaban para divertir a los aristócratas indios, y muchas otras manifestaciones y funciones revelan y testimonian de la existencia de un teatro prehispánico comprobado y admirado por los cronistas invasores después. La función de seducción y atracción de las masas que desempeña este sistema de representación que es el teatro, bien lo comprendieron y lo utilizaron los frailes y monjes en su tarea de evangelización de los indígenas. El teatro como forma precedió a la novela pero se utilizó en los siglos de colonia como sistema de aculturación o de integración cultural. Entre el siglo XVI y el siglo XVII, correspondiendo al famoso siglo de oro de España, surgen tres figuras notables y fuertes del llamado desde entonces teatro novohispano: Fernán González de Eslava que llega a México en 1558 a los 24 años de edad (Octavio Rivera en su futura tesis de doctorado nos aclarará sobre la figura prócer de este presbítero); Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón (tendremos a continuación dos ponencias para aclarar el enigma Alarcón ¡veremos!) pero como lo escribe Octavio Paz en Sor Juana o las Trampas de la Fe: «La cultura de Nueva España era docta y para doctos»

El teatro dejaba su primer papel de educación y ritualización de las masas para volverse arte para minorías selectas, encerrado en una casa de Comedia y sometido a una economía de mercado. Nacía al mundo moderno. Si durante el siglo XVIII, el teatro sigue siendo una actividad transplantada de España y Europa, las cosas evolucionan a orillas de la independencia con la participación en el Teatro del Pensador mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, producto intelectual de la enciclopedia francesa, autor proteo, inventor de la primera novela mexicana El Periquillo Sarniento (1816), y a lo largo del siglo XIX con tres nombres que destacan Manuel Eduardo de Gorostiza, Marcelino Dávalos y José Joaquín Gamboa que ya anuncian la época contemporánea para llegar a los albores de la Revolución mexicana y a la famosa década de los años 20.

Es evidente que la revolución lo transformó todo en el país, todas las actividades políticas, económicas, sociales y culturales. El teatro no podía quedarse afuera de aquellos años de pólvora y de sueños a la vez. Usigli lo nota: [18]

Revolución de antecedentes militares y políticos es cierto: pero no de antecedentes intelectuales ni teatrales... sin heraldos a lo Tolstoy, a lo Kuprin, a lo Gorki, o a lo Kropotkine. Acción secular y vertiginosa que se anticipa al pensamiento que comprende como una bofetada que gestan en el puño no ya treinta años de paz sino cuatro siglos de telarañas y sometimiento»

Dio la revolución su temática al teatro mexicano, le permitió ver la realidad humana de otro modo, es decir que le permitió encontrarse con sus propios temas con su mexicanidad, y correspondiendo con otra revolución, europa ésta, la revolución bolchevique que empieza cuando se constitucionaliza la mexicana en 1917, le permitió alcanzar su universalidad. Por todo ello me parece importante señalar los años 20 como anclaje para el nacimiento del teatro mexicano moderno y contemporáneo. No debemos olvidar a un actor de esta contienda y de este bullicio cultural de donde iban a nacer las vanguardias y los experimentos, quiero hablar del intelectual que cumplió como ministro secretario de la

educación pública, nombrado en 1921 por el presidente Álvaro Obregón, quiero hablar de José Vasconcelos (a pesar de su desvío futuro). En 1918 publica un ensayo «El monismo estético» en el cual echa las bases de un sistema de estética teatral destinado a cambiar las relaciones entre el espectador y el espectáculo, inspirándose en *La Naissance de la Tragédie* de Nietzsche. En su intento de llevar la educación y la cultura al pueblo, la creación de un teatro nacional constituye una de sus preocupaciones constantes. Notaremos el apoyo de Vasconcelos entre 1921 y 1924 a las experiencias de Teatro al aire libre, Teatro Regional de Teotihuacán, animados por Rafael Saavedra. Y sabemos también el papel de guía y modelo que pudo desempeñar el propio Vasconcelos para la formación de una élite intelectual mexicana.

1923, hemos dicho, fecha clave, ¿por qué? porque al lado de esta empresa cultural o en paralelo con ella, hay una aventura dramática, se funda la Unión de Autores Dramáticos como toma de conciencia de una defensa e ilustración del teatro mexicano. El mismo año la vuelta a México de la actriz María Teresa Montoya impulsaba por primera vez la puesta en escena, durante la temporada de febrero a julio de 1923, de las obras de cuatro dramaturgos mexicanos: Julio Jiménez Rueda, Ricardo Parada León, María Luisa Ocampo, Catalina d'Erzell. [19]

Despegaba entonces el teatro mexicano y encontraba el teatro universal. Las preocupaciones por una nueva visión del hombre pero también por una nueva técnica dramática que se apoyaba en las vanguardias expresionistas, estridentistas o de realismo social (el Teatro de masas y el teatro militante de Germán Cueto y Germán Lizt Arzubide por ejemplo). Los años 20 y 30 iban a ver el florecimiento de grupos experimentales famosos que podían juntar influencias europeas de Pirandello, de Cocteau, de Bernard Shaw, de Meyerhold, de Piscator o del Teatro del Murciélago inspirado de Nikita Balieff, con las preocupaciones mexicanas del momento que entroncaban con sus hermanos europeos y norteamericanos. Destacan como experimentos valiosos el Teatro de Ulises en 1928 animado por los Contemporáneos; en 1929; La Comedia Mexicana creada por Amalia de Castillo Ledón; en 1932, el Teatro de Ahora de Mauricio Magdalena y Bustillo Oro; en 1932 y luego en 1938 El Teatro Orientación de Celestino Gorostiza; y en 1940 El Teatro de Medianoche creado por R. Usigli interesante porque fue una verdadera escuela de directores, actores y espectadores.

He aquí, diremos sintéticamente, el elemento pionero del teatro mexicano contemporáneo que desemboca en o se concentra en tres textos fundadores por su importancia en la toma de conciencia de la necesaria existencia de un teatro mexicano y de la no menos necesaria emergencia de una dramaturgia mexicana. Son México en el teatro de Rodolfo Usigli publicado en 1932, Bibliografía del Teatro en México de Francisco Monterde publicado en 1933 con prólogo de R. Usigli «Caminos del teatro en México», y una recopilación de ensayos que se publica en 1938 en la revista estadounidense *Theater Arts Monthly* dedicada al teatro en México, en la que escriben los mismos actores de esta generación C. Gorostiza, X. Villaurrutia, R. Usigli, etc... Al lado de estos textos fundadores de la vigencia del teatro mexicano actual, notaremos *El Itinerario del Autor Dramático* (1940) y *Anatomía del Teatro* (1939) del mismo Usigli, y más convencional «Grandeza del Teatro» de Xavier Villaurrutia.

A partir de la segunda mitad del siglo éste, a partir de los años 1950, el teatro mexicano inicia una nueva época. Sus características fundamentales son la diversificación en la producción, la profesionalización como herramienta necesaria para cualquier actividad en el trabajo escénico, y el desarrollo de un nuevo concepto, el concepto de la dirección de escena, de la puesta en escena y esto gracias a las nuevas generaciones de autores, actores y directores, los herederos podemos decir. Ellos constituyen la generación de los discípulos, ya no son [20] autodidactas como sus predecesores sino que todos pasaron por el curso de composición dramática de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM impartido por Rodolfo Usigli (1933-1947), o por la formación del teatro universitario dada por Julio Bracho o Celestino Gorostiza. Entre los discípulos de Usigli destacan Federico S. Inclán, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, Ignacio Retes, Sergio Magaña y Emilio Carballido cuya pieza Rosalba y los llaveros se estrenó en Bellas Artes en 1950, y siguió estrenando Emilio Carballido Sinfonía doméstica (1950) con Sergio Magaña, El viaje de Neocresida (1953), La Danza que sueña la tortuga (1955), Felicidad premiada en el Festival de Bellas Artes en 1955, y muchas otras hasta hoy.

En paralelo a esta producción tengo que mencionar al grupo Poesía en voz alta con Héctor Mendoza, Juan José Arreola, Juan José Gurrola, Elena Garro, teatro más simbólico que realista con influencia del teatro del absurdo que atrajo a Héctor Azar.

Los hijos de los herederos coinciden ellos con las mutaciones de los años sesenta son Hugo Argüelles, González Caballero y sobre todo Vicente Leñero que después de un período de silencio teatral, ha vuelto a la dramaturgia, entre sus obras destacan Pueblo Rechazado (1968), Los Albañiles (1969) (Premio J. R. Alarcón), los Hijos de Sánchez, (1972), Martirio de Morelos (1983)...

Y los nietos de los herederos son los de los años 80-90, los de hoy, la generación de la caída de las máscaras y de las ideologías, que se preocupan como Hugo Salcedo, aquí presente, por «¿Qué rayos están pasando?» en la dramaturgia mexicana, en el mundo social mexicano. Entre ellos destacan Óscar Liera, Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón, Juan Tovar, y el propio Hugo Salcedo premio Tirso de Molina en 1990 con El Viaje de los Canteros.

Vivencia y fuerza del teatro hoy pero ayer mañana, siempre. El teatro mexicano ha despegado para el futuro y lo debe a los padres fundadores como a la voluntad de existencia de las jóvenes generaciones. Se explica el fenómeno por varias razones, destacaré cuatro entre ellas porque me parecen relevantes:

- 1) el dominio de una técnica dramática aprendida en los cursos de composición dramática impartidos por R. Usigli (lo hemos dicho) en la UNAM, así como en sus imprescindibles textos teóricos que merecerían una nueva publicación. [21]

- 2) la aparición de nuevos temas y nuevas perspectivas debidos a los cambios históricos, a los cambios políticos y sociales en el mundo y con ello me parece fundamental la utilización del habla mexicana con su riqueza, con su sabor, con sus modismos y alambres tan condenados en los años 20/30/50; estoy pensando en la evocación de los pueblos marginalizados de la periferia del Distrito Federal con por ejemplo Los signos del Zodiaco

de Sergio Magaña (1951) o Una ciudad para vivir de Ignacio Retes (1954), o la vida de los marginados y trabajadores clandestinos en los pueblos fronterizos del Norte en El viaje de los Canteros de Hugo Salcedo (1990).

3) La evolución de la edición teatral y de la difusión, Usigli en México en el teatro se lamentaba: «El teatro mexicano en general no se imprime, y ésta es, probablemente la razón de todos los defectos que ha tenido».

Afortunadamente en los años 70/80, ocurrió un cambio para el teatro. La UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) ha puesto en escena una temporada que tuvo un impacto fuerte en la prensa, al mismo tiempo promovió una corriente «Nueva Dramaturgia Mexicana» y editó una serie de libros de teatro en colección llamada «Molinos de Viento» que dio luz a jóvenes dramaturgos. La UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) siguió esta vía en los talleres del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) y del CITRU (Centro de Investigación teatral Rodolfo Usigli), así que Emilio Carballido podía escribir en Más teatro joven:

Confieso que la recepción de la primera antología ha sido de los gozos de mi vida profesional. Ver las escuelas, los sindicatos, ¡los grupos Profesionales y universitarios! los simples lectores, lanzarse sobre un repertorio mexicano nuevo, vorazmente, da gusto; ver la actividad teatral de la República revitalizarse con todas estas obras; ver al público comulgar con los textos.

Y sigue más adelante:

Un pueblo pide ver, ante todo, su propio gesto, y oír su propia voz, y vivir en el torrente dramático de su propia circunstancia. [22]

Yo añadiría retornando a Usigli porque «un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad».

4) La última razón la veo en la nueva escritura teatral, la nueva puesta en palabras y gestos, la nueva puesta en signos mejor dicho que nace de la comprensión del concepto de teatralidad. Ya que el texto teatral no es por un lado el texto dramático y por otro lado la representación, sino un todo espectacular, textual y visual a la vez, y que hay que asir, ver y estudiar como un todo, planteando el problema del personaje, el problema de quién habla en el lugar escénico, el problema de la convención teatral y de la artificialidad de la representación, el problema del nombrar y del mostrar a la vez. Entonces ha nacido una generación de directores, y a veces autores-directores, que utilizan las aportaciones del teatro universal como las de la post-modernidad, en herencia de Seki Sano y Fernando Wagner por ejemplo. Entre ellos destacan Héctor Mendoza, Julio Castillo, Ludwik Margules (presente con nosotros), y Luis de Tavira...

Vivencia y fecundidad del teatro mexicano hoy en la producción misma, pero vivencia y fecundidad generada también en la investigación sobre teatro. Prueba de ello el dinamismo y la actividad del CITRU y de sus investigadores dirigidos por Domingo Adame, con una revista Acotación, con varias publicaciones anuales, con la organización de Encuentros Nacionales de Investigación Teatral y la organización del Premio de Investigación Teatral

«Rodolfo Usigli» con un homenaje anual en memoria del dramaturgo, con la próxima publicación de una obra descomunal, la primera Historia del teatro en México en cuatro volúmenes, como parte de la Historia del Teatro Latinoamericano dirigida por Fernando de Toro. Ya sé lo que digo porque me hicieron el favor y el honor de nombrarme lector-corrector. Es una obra nueva y clave para el conocimiento y el fomento del teatro en México. No es una historia de la literatura dramática sino la historia del teatro como representación escénica. No dudo del éxito de tal investigación. Vivencia y fecundidad del teatro mexicano no sólo en el Distrito Federal sino también en los Estados como Nuevo León, Sonora, Veracruz, Jalisco con un importante foco en Guadalajara cuya universidad y cuyos investigadores organizaron en diciembre de 1992 el IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral en colaboración con el CITRU y con una fuerte delegación hoy. Felicidades a todos.

Vivencia y fecundidad del teatro mexicano hoy en Europa, [23] en Francia y en Perpignan con estas Primeras jornadas Internacionales sobre teatro mexicano en Francia, en la Universidad de Perpignan que les acoge y se honra de la calidad de los expositores, luego en París con la extensión del programa de las jornadas en la Casa de México en París, con el apoyo del Centro Cultural de México y en fin, presencia todavía del teatro mexicano en septiembre de este año en Europalia en Bruselas (Bélgica).

Antes de terminar esta ponencia, necesariamente condensada, sobre el vigor y la presencia del Teatro mexicano, antes de desearles un buen éxito en sus trabajos venideros, quiero señalarles unas perspectivas, unas directrices metodológicas con el objeto de precisar mi enfoque personal respecto a nuestra aproximación al teatro durante nuestras jornadas. Porque nosotros todos, en los tres días seguidos de encuentro, hablaremos del Teatro mexicano pero hablar del teatro mexicano, es hablar de un contexto, México, claro, pero es hablar ante todo de Teatro y de profesionistas del teatro. Hablar de un autor dramático, de un actor, de un director cualquiera que sea, es hablar de un hombre de teatro. Hablar de un hombre de teatro es hablar de una práctica teatral y más aún de una teoría teatral que acarrea todos los circunstantes sociológicos, históricos, económicos y políticos que permitieron la producción de este texto teatral. Hablar de texto teatral es hablar para no decir nada si no enfocamos los vínculos que unen con el teatro una práctica otra, la de la representación. Y hablar de representación teatral es enfocar el texto teatral en un proceso de comunicación cuyo emisor sena múltiple y el receptor también. Arte de la paradoja, el teatro es a la vez producción literaria y representación concreta, a la vez eterna e instantánea, como lo subraya Anne Ubersfeld «art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain». Hablar de proceso de comunicación, es enfocar la articulación Texto-Representación en una relación destinador/destinatario en la que el destinatario está omnipresente como actor, como director, como espectador. Cada dramaturgo ofrece en su teatro los medios de una toma de conciencia que divide a los espectadores y profundiza sus contradicciones internas. Pero ¿cómo escribe o concibe su texto? y ¿para quién? ¿Cómo se constituye la escucha del público en un contexto dado? y ¿con qué corresponde su horizonte de espera? [24]

Otras tantas preguntas que trataremos de plantear. Ya olvidemos que estamos en un espacio teatral y que los diferentes emisores, personajes o no, se dirigen a un público: ¿Qué público? Rodolfo Usigli en su Itinerario del Autor Dramático lo define así:

El autor necesita situar su profesión en los ángulos siguientes: escribe para un público determinado, para aquel sector del público cuya vida le interesa reflejar y cuya paga le interesa recibir, y eso para todos los públicos, si bien éste es el ideal que resulta de una elevada capacidad.

No distamos mucho del lector modelo de Umberto Eco.

Determinar a este público-receptor del mensaje teatral, determinar la formación social a la que pertenece ¿quién sabe? será una de nuestras tareas en estos días y ¿quién sabe también? descubriremos juntos lo que Antonin Artaud llamaba: «les clefts profondes de la pensée et de l'action à lire dans tout spectacle».

Les deseo unas buenas jornadas y les agradezco mucho su generosa atención. [25] [26]

Ira Sesión. Teatro novohispano y del siglo XIX  
[27]

El teatro como método cultural de evangelización en México  
(1523-1531)

por

Armando GARCÍA GUTIÉRREZ

(Universidad Nacional Autónoma de México)

El fenómeno del teatro de evangelización en México, realizado unos años después de la Conquista, ya ha sido estudiado por algunos especialistas, cuyos trabajos han contribuido con un valioso material de documentación y referencia hacia el tema, sobre todo las investigaciones de Fernando Horcasitas (El Teatro Náhuatl, 1974) y Othón Arróniz (Teatro de evangelización en Nueva España, 1979). Sin embargo, el particular propósito de estos estudios, ha marginado, de alguna manera, el análisis del resto de los métodos de conversión utilizados por los primeros misioneros franciscanos.

Si hacemos una revisión del conjunto completo de esta metodología, podríamos tener un punto de vista más amplio sobre el surgimiento mismo del teatro como medio de evangelización. Por ejemplo, poco se ha reflexionado en los métodos de conversión que se fueron incorporando paulatinamente desde el siglo XIII hasta la experiencia americana del siglo XVI. O bien, hasta hace poco se han ido descubriendo y analizando los objetivos que dieron origen a la transformación/imposición de la escritura durante la Colonia (Serge Gruzinski, La colonisation de l'imaginaire, 1988). [28]

Para el propósito de esta comunicación, y a manera de línea conductora, hemos elegido la acción de Pedro de Gante, quien trabajó en su obra misionera con varios métodos de culturización, incluyendo las primeras representaciones teatrales de tipo religioso. Su labor tuvo el antecedente directo de los ideales milenaristas de la orden franciscana y la experiencia de diferentes misiones en Europa. Es por ello que delimito temporalmente el estudio de la aplicación de estos métodos desde la llegada de Pedro de Gante a México en 1523, hasta el 1531, fecha en que se organiza la primer gran representación de teatro religioso: El Juicio Final.

## 1. Los métodos franciscanos de evangelización.

La misionología franciscana tiene como soporte, además de la motivación de su fundador Francisco de Asís (1182-1226), el pensamiento milenarista del calabrés Joaquín de Flora (h. 1130-1202) y la metodología del mallorquino Raymundo Lulio (h. 1235-1315).

Entender el pensamiento franciscano es también comprender el momento histórico que vive la Europa del siglo XIII, momento de ruptura en la estructura eclesiástica y en las estructuras mismas de la vida monástica. El proyecto de San Bernardo y sus ciudades cistercianas, iniciado un siglo antes, tendrá en la acción franciscana su más fuerte oposición: del claustro a la predicación abierta. La humildad de los hermanos mendicantes será una provocación directa a la compleja jerarquización político-económico y social de la Iglesia de la época.

Francisco de Asís, inmerso ya en el pensamiento joaquinista, establece sus primeros centros de difusión en Aix-en-Provence, Montpellier (1220) Nimes y Toulouse (1222) (Georges Baudot, *La pugna franciscana por México*, 1990), para continuar su acción posteriormente en Cataluña, convirtiéndose en sedes importantes a Gerona, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca.

El joaquinismo, también llamado milenarismo, es una propuesta basada en la interpretación que Joaquín de Flora hace del Millenium del capítulo XX del Apocalipsis (4-6), esto es, la presentación de una tipología de la historia, tal y como lo sugiere Weckmann (*La Herencia Medieval de México*, p. 263-264); pues, según de Flora, la historia de la humanidad se encuentra dividida en tres edades: La edad del Padre/Sinagoga/Antiguo Testamento/Adán, la cual es transformada por la siguiente era, la del Hijo/Iglesia/Nuevo Testamento/Cristo. Esta segunda era culminará [29] en mil años, precedida de luchas contra musulmanes y herejes, para dar paso a la siguiente era: la del Espíritu Santo/Evangelio Eterno/Hombres Espirituales. Si en la primera etapa Adán había sido el iniciador de la iglesia del Padre (Sinagoga), y Cristo, el «segundo Adán», había sido el fundador de la nueva Iglesia, en la tercera etapa serían los viri espirituales los encargados de difundir la palabra del Espíritu Santo sin el intermediario de la institución llamado «Iglesia»; o sea que, según los franciscanos, ellos serían los seleccionados a cubrir esta misión, los responsables de mantener esta tercera era de la humanidad.

Este será el objetivo de una fracción de la orden franciscana, los denominados «franciscanos espirituales», quienes durante casi doscientos años hicieron diversos intentos para poner en práctica sus ideales en varias incursiones misioneras, entre las que encontramos sus experiencias durante los siglos XIV y XV en China, India, Japón, Mongolia y el sur de España.

Ligado íntimamente al pensamiento milenarista y a la acción de San Francisco, se encuentra el teólogo y misionero Raymundo Lulio, originario de Mallorca, quien vivió los ecos de la Reconquista, proponiendo la conversión al cristianismo de toda la población musulmana de Mallorca. Su idea misionera, en comunión con los principios de sincretismo ya preconizados en el siglo VI por Gregorio el Grande, establece el aprendizaje de la lengua nativa de los pueblos a evangelizar y la superposición de cultos (por ejemplo, la construcción del templo cristiano encima del antiguo templo pagano). Este procedimiento deberá ser respaldado con un programa preciso de escolarización, tanto de los misioneros como de los nuevos conversos; de ser posible, se debe comprender a fondo la cultura que se quiere transformar.

Lulio mismo, por ejemplo, aprendió árabe, caldeo, hebreo y griego, siendo, además, el primer teólogo de la Edad Media en escribir sus tratados en su lengua materna, el catalán, y no en latín, lengua oficial de la Iglesia. En 1299 obtuvo la autorización del reino para predicar en sinagogas y mezquitas de la región (Diccionario de Historia Eclesiástica de España, p. 1359). Con ello comienza el especial estilo de los franciscanos de predicar y difundir a la vez las lenguas romances por todo el territorio de su acción.

Muchas serán las ligas históricas e ideológicas que unirán estos incipientes procedimientos misioneros del siglo XIII con los complejos proyectos de conversión del Nuevo Mundo, a principios del siglo XVI. [30]

## 2. Los franciscanos en México.

Ante las primeras noticias del descubrimiento de nuevas tierras en el occidente, los órdenes mendicantes comenzaron a revitalizar antiguos proyectos, pues era el momento propicio, sobre todo para los franciscanos, de concretar la tercera etapa de la humanidad: la presencia de «lo otro» era una motivación clave que legitimaba la presencia de los «hombres espirituales» en el Nuevo Mundo.

Las negociaciones entre reinos, imperios y la Santa Sede que preceden a la Conquista de México, fueron verdaderos prodigios de la intriga, donde destacan las que hiciera el dominico Bartolomé de Las Casas entre 1515 y 1523 (ver artículo de Castro y Castro, «Adriano de Utrecht, y el gobierno de Indias», 1969), la labor del fray Juan de Guadalupe, antecesor de Martín de Valencia, y la de Juan Glapión por el lado de la corte flamenca de Carlos Quinto. Un aspecto favorable para estos tres personajes es el viraje político dado a partir de la muerte de Fernando el Católico (1516) y el paso al Imperio de Carlos Quinto, donde la presencia del mundo flamenco (tal vez uno de los más aventajados

económicamente de la época) es fundamental para la balanza de las decisiones sobre los formatos de gobierno y espiritualidad que se debían aplicar en el Nuevo Mundo.

El padre Guadalupe había obtenido del papa Alejandro VI la bula *Sacrosantae Militantis Ecclesiae* en 1496, proclamando el retorno a los ideales franciscanos primitivos y la fundación de una casa experimental de misión en la recién reconquistada Granada. Paralelamente, inicia una reforma profunda en la orden franciscana y se establecen los dos principales objetivos de la evangelización en América, a saber: la conversión del indígena y la búsqueda del linaje de Adán, pues los franciscanos espirituales estaban convencidos de que en el interior de la cultura nativa se encontraría algún indicio de ello. Esto explica la actitud de los primeros «cronistas etnólogos», como los denomina Baudot, de la dimensión de Bernardino de Sahagún, Toribio de Benavente o Jerónimo de Mendieta. Sus obras tuvieron siempre una doble intención, la cual no estaba muy alejada, de nuevo, del pensamiento milenarista.

No es gratuito, tampoco, que la bula más importante para la acción misionera, la *Exponi nobis fecisti*, haya sido decretada el 9 de mayo de 1522 por el papa Adriano VI o Adriano de Utrecht, anteriormente preceptor de Carlos V, y admirador de las ideas milenaristas y de la Devoción Moderna. Esta bula lleva como antecedente directo la bula *Alias felicitis* de León X en [31] 1521, decretada gracias a las negociaciones de Juan Glapión, antiguo confesor del emperador Carlos Quinto.

Esto explicaría en parte el que fueran flamencos los tres primeros misioneros que llegaron a tierras mexicanas en 1523, un año antes de la llegada de los «doce» franciscanos españoles. Los flamencos ya contaban con un proyecto preciso para la evangelización, que presumiblemente trabajaron en el convento de Gante unos meses antes de su viaje a América (Ernesto de la Torre Villar, Fray Pedro de Gante..., 1973).

Por su parte, el grupo misionero español, comandado por Fray Martín de Valencia, llegará a México en 1524 con un programa concreto que tendrá vigencia durante casi todo el siglo XVI, aproximadamente hasta la aplicación de los tratados del Concilio de Trento en 1564.

### 3. Pedro de Gante y sus métodos de culturización.

Dentro del conjunto de misioneros que destacaron por su labor en la Conquista espiritual de México, uno de los más apasionantes y a la vez enigmático será, sin duda, Fray Pedro de Gante. Con él tendremos siempre el peligro, como ha sucedido con Bartolomé de Las Casas, de caer en una apología hagiográfica, desvirtuando, sobre todo, el legado real de su obra.

Pedro de Gante, originario de Ayghem-Saint-Pierre, cercano a Gante, nace hacia el 1480 y muere en México en 1572. Los datos biográficos de su juventud en Flandes son entresacados de sus propias cartas dirigidas a Carlos Quinto, Felipe II y a sus hermanos

franciscanos del convento de Gante. De ellas podemos dilucidar que su parentesco con Carlos Quinto es evidente, pues cotejando fechas y acontecimientos, se trataba probablemente del tío natural del emperador, esto es, hijo bastardo de Maximiliano I y hermano natural de Felipe el Hermoso (sobre el tema, consultar las obras de de la Torre Villar, de Troeyer y Cortés Castellanos).

Este elemento viene a explicar la fuerza que Pedro de Gante, ya instalado en México, tendrá en sus peticiones al emperador. Su juventud transcurre en la corte y estudiará hacia el 1505 en la Universidad de Lovaina donde, seguramente, tendrá contacto académico con personajes de la talla de Erasmo de Rotterdam y Adriano de Utrecht, poniéndose en contacto, a su vez, con los ideales de la Devoción Moderna. Este movimiento había surgido en los Países Bajos, paralelo al espiritualismo franciscano desarrollado en Provenza y en Cataluña durante los siglos precedentes.

Posteriormente, Pedro de Gante tendrá el cargo de consejero [32] en la corte, hasta que decide su ingreso en la orden franciscana, permaneciendo siempre lego. Cuando Juan Glapion retorna a Bruselas de Roma con la autorización expresa de reclutar la primer misión que deberá trabajar en el recién conquistado territorio de México, Pedro de Gante será uno de los tres voluntarios, junto con Juan de Tecto (Joan Dekkers) y Juan de Aora (Joan de Awera), que resuelve cumplir la misión. Las tres serán personas de muy alta confianza del emperador.

La misión flamenca llega a Veracruz en agosto de 1523, apenas dos años después de la rendición de la Gran Tenochtitlan. Serán recibidos por Cortés y el príncipe texcocano Ixtlilxóchitl para alojarlos en Texcoco, a orillas del lago, pues Tenochtitlán aún se encontraba en franca reconstrucción. Poco tiempo dura el trabajo de este primer equipo misionero, pues Cortés decide llevarse a Tecto y a Aora en la expedición de las Hibueras, donde mueren por hambruna.

Pedro de Gante comienza su trabajo de evangelización en Texcoco con diversos métodos, los cuales exponemos en un hipotético orden de necesidades de la evangelización:

#### -APRENDIZAJE DE LA LENGUA NATIVA.

A pesar de su defecto de tartamudez y que además su conocimiento del castellano era deficiente, Pedro de Gante llegó a conocer perfectamente el náhuatl, utilizando diversos medios, como, por ejemplo, trabajar con los niños observando cómo iban denominando cada objeto. De este trabajo, Gante elaboró una gramática completa, e incluso llegó a expresar su admiración por la lengua náhuatl, comparándola en complejidad y riqueza al latín.

#### -GESTOS.

Mientras aprendía el náhuatl, utilizó el método de explicar el evangelio y la doctrina por medio de gestos simples.

#### -INTÉRPRETE.

Paralelamente al método anterior, hubo la posibilidad también de auxiliarse con un intérprete. En específico, se sabe que fue el mismo Ixtlilxóchitl quien ayudó a Gante en esta tarea.

#### -MÚSICA.

El método idóneo de sensibilización es la música, aprovechando el conocimiento y la destreza entre los indígenas del canto y la música. Pedro de Gante funda en Texcoco la primer escuela de música de América y posteriormente, en 1527, fundará dentro del Colegio de Tlatelolco otra escuela de música y laudería. [33]

#### -MEMORIZACIÓN.

Se trata básicamente de un proceso de repetición de las oraciones religiosas, a veces con la ayuda de piedrecillas que los indígenas ponían en dibujos de pictogramas y que corresponden al fonema occidental. Por ejemplo, Pater noster/patli (bandera) nochili (tuna); amen/amatl (maguey).

#### -LIENZOS.

Se colgaban grandes lienzos con imágenes para explicar visualmente diversos pasajes de las Santas Escrituras.

#### -CATECISMO EN PICTOGRAMAS.

El reciente estudio de desciframiento realizado por Cortés Castellanos (El Catecismo en Pictogramas de Fray Pedro de Gante, 1987), nos permite comprender la complejidad de este método elaborado por Pedro de Gante, quien creó una cartilla de catequización con pictogramas a la usanza indígena, en donde se enseñan los conceptos básicos del catecismo (Padre Nuestro, Santa María, Por la señal de la Santa Cruz, etc.) pero haciendo corresponder cada pictograma con el fragmento de la oración, junto a su significado náhuatl e, incluso, con el gesto a seguir.

#### 4. De los nexcuitlles al Juicio Final.

Si Pedro de Gante había elaborado sistemas complejos de interpretación de signos como los que hemos observado anteriormente, no es difícil imaginar que también haría uso de representaciones teatrales como medio de conversión. Para la fiesta de la Natividad de Cristo, probablemente en diciembre de 1524, él mismo nos narra la forma en que, al ver cómo los indígenas veneraban a sus dioses con cantos y danzas, lo mismo se podría hacer para festejar el nacimiento de Cristo; fue así como distribuyó pintura y ropa para que se vistiesen adecuadamente para el festejo, enseñó algunos villancicos y organizó una representación donde seguramente intervinieron indígenas disfrazados de ángeles, los

cuales cantaban: «hoy nació el Redentor de mundo» (Carta del 23 de junio de 1558, citada en Cortés Castellanos, p. 55).

Estas representaciones se hicieron llamar nexcuitillos o ejemplos. En sí se basaban en un trabajo exclusivamente catequístico y se presentaban, posiblemente, en las Capillas Abiertas. Sobre la funcionalidad de estos espacios a nivel teatral todavía existen algunas dudas, pero es más probable que sirviesen para este tipo de representaciones de tipo catequista y no para las [34] grandes representaciones que comenzarían unos años después, organizadas ya por los misioneros españoles, próximos, más bien, al formato de las Celebraciones o bien del Auto Sacramental (Cf. Alejandro Ortiz, «Ciclos de representación dramática...» en Repertorio, mayo 1992).

Todo indica que estos primeros ensayos de Pedro de Gante serán el motivo de la creación posterior de dos tipos fundamentales de representación religiosa: la Pastorela y la Pasión. Las dos corresponden a las imágenes más importantes de los franciscanos espirituales: la Sagrada Familia (no olvidemos la creación por el mismo San Francisco del pesebre como tradición navideña) y el Cristo doloroso. Paradójicamente se convirtieron en las representaciones de teatro popular religioso con mayor vigencia, pues hoy en día aún se pueden observar en diversos puntos del país.

Entre este primer nexcuitil de 1523 y la presentación del Juicio Final en 1531 pasaron ocho años, período donde se fue perfeccionando el método y se fue entrenando a los indígenas en lo que vendría a ser un nuevo tipo de teatro religioso, el teatro evangelista, con objetivos más mediatos, análogo al teatro religioso europeo de la época medieval, donde el propósito fundamental era el de la confirmación de la fe y no el de la conversión propiamente dicha.

Sin embargo, es factible también observar que en el trabajo de Gante existe un especial interés por todo aquello relacionado con el mundo de la transformación lingüística del indígena. En su trabajo por encontrar un lenguaje común, Gante logra establecer una liga entre sus métodos a través de la gestualidad. Este fenómeno es perceptible sobre todo entre el catecismo en pictogramas y el nexcuitil; el hallazgo de Gante reside en dar representacionalidad a los gestos que ya se encuentran diseñados en la cartilla de catequización, y, de esta forma, crear un nuevo concepto de representación religiosa, que evolucionará hasta el célebre Teatro de Evangelización.

## Conclusiones.

Una revisión de la metodología misionera franciscana nos permite observar que el fenómeno del teatro misionero tiene múltiples antecedentes, no sólo a nivel formal, sino también a nivel histórico. No podemos evadir la idea de que, por ejemplo, en el caso de los misioneros españoles, existe aún el vestigio de la reciente experiencia de evangelización de los territorios que estuvieron en poder de los árabes, sin que exista el dato que [35] nos informe si fue utilizada alguna forma teatral en esta expedición. De la misma forma, y en el

caso particular que hemos expuesto, Pedro de Gante aprovechó toda la experiencia anterior para aplicar sus diversos métodos, motivado, como el resto de sus hermanos espirituales, por los ideales del milenarismo y también por las vigentes ideas del humanismo flamenco. En México se llegan a conjugar las experiencias de dos regiones diferentes de Europa (España y Flandes), sin sospechar que en ese momento se estaba marcando significativamente gran parte de la futura cultura mexicana.

El teatro de evangelización no fue un fenómeno aislado o gratuito, sino presumiblemente el resultado de diversos métodos de formato no teatral, que poco a poco dieron paso a lo que sería en sí una representación escénica, como fue el caso de los nexcuitlles de Pedro de Gante. La originalidad del método de representación teatral estriba, finalmente, en haber sido utilizado como método de conversión y no de confirmación. El teatro de evangelización, propagado posteriormente, va a desaparecer como expresión de la misión franciscana, pero sentará las bases de las futuras representaciones de los Autos Sacramentales, tradición arraigada del México colonial.

Con esta comunicación tratamos de abrir una nueva expectativa de investigación sobre una de las principales fuentes originales del teatro mexicano: el teatro de evangelización. Su influencia en la devoción popular hará del fenómeno una expresión viva y prevaescente durante casi quinientos años. Pocas veces en la Historia del Teatro tenemos la oportunidad de convivir con vestigios tan evidentes y valiosos como es el caso de este especial tipo de representación religiosa. [36]

## Bibliografía

Arróniz, Othón, Teatro de Evangelización de Nueva España, México, U.N.A.M., 1979.

Baudot, Georges, La pugna franciscana por México, México, Alianza México/Los noventas, 1990.

Castro y Castro, Manuel, OFM, «Adriano de Utrecht, y el gobierno de las Indias (1515-1522)», Archivo Ibero-Americano, Madrid, Año XXIX, Oct-Dic. 1969, Núm. 116, p. 345-380.

Cortés Castellanos, Justino, El Catecismo en Pictogramas de Fray Pedro de Gante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

De la Torre Villar, Ernesto, Fray Pedro de Gante: maestro y civilizador de América, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1973.

De Troeyer, Benjamín, OFM, Bio-bibliographia Franciscana Neerlandica Saeculi XVI, Tomo I (Pars Biographica), Nieuwkoop (Netherlands), B. de Graaft, 1969, p. 75-83.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Tomo II (CH-MAN), Lulio, Raymundo/  
Lulismo, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972, p. 1359-1363.

Gruzinski, Serge, La colonisation de l'imaginaire, Paris, Editions Gallimard, 1988.

Horcasitas, Fernando, El Teatro Náhuatl, Épocas Novohispana y Moderna, México,  
U.N.A.M., 1974.

Mendieta, Fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica Indiana, 2 tomos, Madrid, Biblioteca de  
Autores Españoles, tomos CCLX y CCXI, Ed. Atlas, 1973.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, «Ciclos de representación dramática durante las fiestas  
novohispanas del siglo XVI», Repertorio, No. 21, Universidad Autónoma de Querétaro,  
marzo 1992.

Phelan, John L., El Reino Milenario de los Franciscanos en el Nuevo Mundo, México,  
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1972.

Ricard, Robert, La Conquista Espiritual de México, México, Fondo de Cultura Económica,  
1986.

Weckmann, Luis, La Herencia Medieval de México, 2 Tomos, México, El Colegio de  
México, 1984. [37]

Teatro e ideología en el siglo XVI novohispano: La conquista de Jerusalén  
por

María Beatriz ARACIL VARÓN

(Universidad de Alicante)

## I. Introducción

Dada la escasez y dispersión de las fuentes, los estudios globales realizados hasta el momento sobre el teatro mexicano del siglo XVI han venido distinguiéndose, de manera general, por su carácter histórico. El objetivo de dichos trabajos ha sido, como planteaba Rojas Garcidueñas en 1935, ofrecer la mayor cantidad posible de datos para su posterior análisis. Estos trabajos, aun siendo fundamentales, deben ser, pues, superados, al tiempo que exigen ser revisados debido a su temprana fecha de realización.

Mejor suerte ha tenido el estudio concreto del teatro evangelizador, cronológicamente el primer teatro «colonial» mexicano. Este teatro llevado a cabo especialmente por franciscanos para edificación de los indios e interpretado por ellos mismos en su propia lengua, ha sido objeto de investigación en dos direcciones: por una parte, los autores dedicados al estudio de la evangelización de Nueva España, en especial [38] desde el trabajo excepcional de Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, han venido abordando este teatro como medio de transmisión de la fe cristiana. Por otro lado, y asumiendo también este papel catequizador, Othón Arróniz, en el casi único trabajo monográfico sobre el tema, *Teatro de evangelización en Nueva España*, ofrece además una visión más plenamente «teatral» de la que se venía planteando, al atender los diferentes elementos de la representación (texto, decorado, actores...). Sin embargo, todavía en 1982, Kathleen Shelly continuaba criticando al estudio del teatro misionero el hecho de reducirse «esencialmente a la acumulación de datos: fechas de representaciones, títulos de piezas, [y] la descripción pormenorizada de las fiestas religiosas en las que las piezas se representaron», señalando la necesidad de otro tipo de análisis que dé explicación «de los contenidos y formas de este teatro en conexión con las funciones ideológicas que la Iglesia le asigna en lo que toca a un sector específico del mundo colonial».

Recogiendo en cierto sentido esta propuesta, nuestra metodología de trabajo, centrada ahora en este primer teatro colonial al que venimos refiriéndonos, consiste en el estudio del mismo desde su inserción en el ámbito social, cultural e ideológico concreto en el que se desarrolla y que, por tanto, lo determina, o dicho de otra forma, del papel que este teatro está desempeñando en la primera sociedad colonial. [39]

Para mostrar esta metodología de trabajo hemos elegido como objeto de nuestra ponencia una obra concreta, la *Conquista de Jerusalén*, representada en Tlaxcala en 1539, de la que fray Toribio Motolinía ofrece una amplia descripción en su *Historia de los Indios de la Nueva España*.

Intentaremos, pues, situar la *Conquista de Jerusalén* en su marco histórico, dando unas ideas básicas sobre la obra y su posible modelo teatral, y realizar un análisis ideológico de la misma con el fin de delimitar contenidos no sólo de carácter religioso sino también político que descubrimos en el ámbito franciscano y concretamente en el pensamiento del propio Motolinía. [40]

## II. Las fiestas de Tlaxcala de 1539 y la representación de *La conquista de Jerusalén*.

### 2.1. Marco histórico

Debemos señalar en principio que Tlaxcala, una de las primeras zonas donde se instalan los franciscanos a su llegada a Nueva España, se halla en 1539 entre las principales provincias del virreinato. Los tlaxcaltecas, esforzados guerreros, «anduvieron -explica Motolinía- siempre con el marqués del Valle y con los españoles», por lo que el Emperador

Carlos I les concedió un escudo de armas al fundarse la ciudad «la cual merced -según Motolinía- no se ha hecho con ningún otro [pueblo] de indios» (Historia, p. 195).

Recordaremos además algunas fechas clave para situar de manera precisa nuestra representación en su marco histórico:

1521: Conquista de México.

1524: Llegada de los doce primeros franciscanos a Nueva España.

1535: Nombramiento del primer virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza.

1536: Llegada a Tlaxcala de Motolinía.

En este contexto, y con motivo de la paz firmada entre Carlos I y el rey de Francia, se representa la Conquista de Jerusalén, junto a tres obras más, el día del Corpus de 1539.

## 2.2. El argumento y su posible modelo dramático.

El texto de la Conquista de Jerusalén no ha llegado hasta nosotros como tal texto dramático. Sin embargo, Motolinía, a quien la mayoría de los críticos consideran autor mismo de la pieza, hace una descripción tan minuciosa de la puesta en escena de esta representación que nos permite un estudio más completo de lo que hubiera permitido el texto: tenemos el privilegio de encontrarnos ante el hecho teatral pleno, casi como espectadores de la representación.

Este gran espectáculo estaba ideado, al parecer, como simulacro de una gran batalla interrumpida por los parlamentos de sus protagonistas. En la plaza de la ciudad, que sirvió de escenario, cada uno de los ejércitos participantes tenía su lugar en la correspondiente torre de las expresamente construidas para la representación, realizándose los combates en el amplio espacio libre entre las torres. Los numerosos indios que participaron [41] eran, según Motolinía, señores y principales.

Resumir su argumento es difícil, pero podemos decir, a grandes rasgos, que en la obra se presenta al ejército español, capitaneado por don Antonio Pimentel (conde de Benavente, a quien Motolinía dedica su Historia), y al ejército de Nueva España, capitaneado por el virrey don Antonio de Mendoza, poniendo cerco a Jerusalén, cuyo Sultán es, en la farsa de la representación, Hernán Cortés. Esta pretendida toma de Jerusalén pasa por cuatro enfrentamientos en los que sucesivamente el ejército español y el náhuatl se enfrentan a los «moros y judíos» que se han apoderado de Tierra Santa. En el primero salen airoso tanto españoles como nahuas, pero los moros reciben ayuda y los ejércitos cristianos son derrotados en la segunda batalla. Ambos escriben al Emperador Carlos I para que acuda en su ayuda, produciéndose entonces un tercer enfrentamiento que no resulta suficiente para rendir al enemigo. Por último, el Emperador envía una carta al Papa rogándole que lo tenga

presente en sus oraciones. El efecto es entonces inmediato: sendos ángeles se aparecen a los ejércitos que ruegan a Dios que venga en su ayuda y éstos, encabezados por Santiago el español y por San Hipólito el náhuatl, realizan una última ofensiva junto a su Emperador con la que consiguen vencer al ejército moro. La representación finaliza con el bautismo de los moros convertidos, que son en realidad indios adultos bautizados por un misionero.

Según Arróniz, la anécdota en la que se basa la pieza es la conquista de Jerusalén llevada a cabo por Godofredo en 1099. Nosotros nos inclinamos a pensar más bien en una verdadera actualización del tema dado que el espíritu de cruzada sigue vivo en la época, y de hecho la cruzada contra el turco continúa siendo motivo de recaudación para las arcas de la Cámara Apostólica y de la Corona en la fecha en que se pone en escena la pieza. Por otra parte, están las palabras del propio Motolinía respecto al asunto:

(...) ellos determinaron de representar la conquista de Jerusalén, el cual pronóstico cumpla Dios en nuestros días (Historia..., p. 203).

En cualquier caso, tenemos ya un aspecto fundamental: la idea de cruzada, que sin duda deberemos abordar en el análisis ideológico, pero que nos sirve ahora para situar el modelo teatral [42] elegido por los franciscanos. En este sentido, nos parece discutible la definición que hace Arróniz de la obra como «auto sacramental» y proponemos como hipótesis su filiación a una compleja tradición de festividades de «moros y cristianos».

Según Weckmann, «la primera representación de moros y cristianos en la Península de que se tenga noticia tuvo lugar en 1150 en la catedral de Lérida» y, a partir de esa fecha, este tipo de festividades formó parte de la tradición folklórica europea, adoptando diversos nombres según los países.

La idea de cruzada, que servía de forma ideal a los propósitos de los franciscanos, y el gusto de los tlaxcaltecas por la guerra, señalado en más de una ocasión por el propio Motolinía, se conjugan para que los misioneros piensen en los combates de moros y cristianos que en el siglo XVI cuentan ya con ejemplos de plasmación en espectáculos teatrales, como la Toma de Granada, comedia épico-religiosa que se representó en Roma en el mismo año de 1492. Weckmann no cita en este sentido nuestra representación y señala como primera mención en México de estos festejos la que hace Bernal Díaz del Castillo al describir unos juegos organizados en honor de Cortés en Orizaba, entre los que se llevó a cabo una «emboscada de cristianos y moros». Ricard, en cambio, afirma que en Nueva España:

...las morismas parecen haber tenido su origen en las fiestas celebradas en México en 1538, y en Tlaxcala en 1539, con una batalla de moros y cristianos. En las primeras se representó la toma de Rodas, y en las otras, la toma de Jerusalén.

En efecto, nuestra obra obedece a la estructura típica de [43] las representaciones de moros y cristianos, recreando uno de los temas propios de las mismas, como demuestra el propio Weckmann:

Desde un principio, en la Nueva España el apóstol Santiago encabeza siempre a los cristianos, y Poncio Pilato frecuentemente a los indios. Esta interesante circunstancia revela la antigua relación de la danza de moros y cristianos con los temas tradicionales de los cantares de gesta, especialmente los relativos a la conquista de Jerusalén o a su destrucción a manos de Tito y Vespasiano»

Debemos considerar, sin embargo, la diferencia temática que existe entre la conquista de Jerusalén durante las cruzadas medievales y la destrucción de la ciudad en tiempos del Imperio romano. A este propósito es importante señalar que nuestra pieza no tiene relación argumental, como erróneamente han señalado críticos de la talla de Alfonso Reyes o George Baudot, con otra de similar título, la *Destrucción de Jerusalén*, de la cual se conserva una versión en castellano y otra en náhuatl. Este auto recrea la destrucción de la ciudad por Vespasiano sin tener siquiera la estructura de una representación de moros y cristianos y, como demostró Francisco del Paso y Troncoso, las diferentes versiones del mismo tienen como fuente un texto medieval escrito en lemosín, la *Destruccio de Hierusalem*.

Alfonso Reyes apuntaba:

Probable modelo de ésta, hay otra *Conquista o Destrucción de Jerusalén* en castellano [debe referirse a la publicada por Rojas Garcidueñas], una de las poquísimas obras del género que conservamos, la cual ha resultado ser paráfrasis del lemosín medieval.

y Baudot, por su parte, ha afirmado respecto a nuestra obra:

Parece ser que en lo que al último Auto se refiere, la destrucción de Jerusalén, pudiéramos delectar una versión tardía e interpolada de ello probablemente conservada según la tradición [44] oral, en un manuscrito de finales del siglo XVII de la biblioteca de la Universidad de San Luis de Potosí, publicado en 1907 por Paso y Troncoso. En cualquier caso, el texto de este auto se parece algo a la versión que del mismo ofrece Motolinía a lo largo de varias páginas y diálogos.

Ahora bien, la *Conquista de Jerusalén*, concebida como actualización de una cruzada medieval, no se asemeja ni en su argumento ni en su estructura teatral a la *Destrucción de Jerusalén*, y sin duda no es en el texto lemosín en lo que se basan nuestros misioneros, como hemos visto, para elaborar la obra. Esta confusión demuestra, sin embargo, hasta qué punto el estudio del teatro de esta época se halla todavía, como señalábamos, en sus comienzos.

### III. Análisis ideológico de la obra

Para abordar el papel ideológico que se está asignando a la *Conquista de Jerusalén*, nos hemos permitido señalar tres momentos de análisis: en el primero, nos situaremos en un plano estrictamente religioso, es decir, de transmisión del dogma católico, de catequización;

el segundo nos colocará en el punto de unión entre el plano religioso y el político: la obra, al presentarse como recreación de una cruzada, da la imagen de España como Imperio de la Cristiandad; por último, nos centraremos en la propuesta política concreta que puede deducirse del desarrollo de la representación.

### 3. 1. La catequesis por medio del teatro.

Explicaba Motolinía que los primeros franciscanos «buscaron mil modos y maneras para traer a los Indios en conocimiento de un solo Dios verdadero» (Historia, p. 297). Sin duda una de estas formas fue el teatro. Por ello, como señalábamos al comienzo, es ya un lugar común la valoración del llevado a cabo en especial por los franciscanos como medio efectivo de transmisión de la fe cristiana. En este primer nivel básico de lectura de la obra, la idea central es el poder de Dios, lo que constituía el primer mensaje de la predicación, según el propio Motolinía:

«...lo primero que fue menester decirles, fue darles a entender quién es Dios, uno, todopoderoso, sin principio ni fin, criador [45] de todas las cosas, cuyo saber no tiene fin, suma bondad, el cual crió todas las cosas visibles e invisibles» (Historia, p. 133).

En la Conquista de Jerusalén, sólo la voluntad de Dios permite el triunfo de los ejércitos cristianos, es Dios todopoderoso quien vence a los infieles y les ofrece su perdón:

Si Dios mirase a vuestras maldades y pecados y no a su gran misericordia, ya os habría puesto en el Profundo infierno, y la tierra se hubiera abierto y tragádoos vivos. Pero, porque habéis tenido reverencia a los lugares santos quiere usar con vosotros su misericordia y esperaros a penitencia, si de todo corazón a El os convertís.

Esa conversión dará pie al bautismo real, con el que finalizan también otras obras como la Natividad de San Juan, representada un año antes y a la que también hace referencia Motolinía en la Historia.

### 3.2. El espíritu de cruzada: Conquista militar-conquista espiritual.

La Conquista de Jerusalén pone en escena, como ya hemos apuntado, una cruzada, una conquista armada cuyo fin es la ampliación del Imperio de la Cristiandad, como lo había sido la propia conquista de México. Si la evangelización de Nueva España puede definirse, aprovechando el título de Robert Ricard, como una «conquista espiritual», una segunda «conquista» que justificó la violencia de la primera, en nuestra obra, la propia cruzada que se está representando es una justificación de la guerra como medio para llevar a los infieles la fe cristiana; una justificación, en fin, de la misma conquista de México, cuyo argumento es el siguiente: los españoles, según Motolinía:

vinieron y conquistaron tan grandes provincias como son éstas, para que Dios fuese en ellas conocido y adorado (Historia p. 269).

En realidad, ellos fueron sólo un instrumento de Dios para ampliar el Imperio de la Cristiandad. «Dios entregó la gran ciudad [46] [México] en las manos de los suyos» (Historia, p. 327), Dios apoya la conquista que se realiza en su nombre, como habían tenido ocasión de demostrar ya los franciscanos en el coloquio de los Doce con los sabios aztecas:

sus dioses no pudieron librarlos de las manos de los españoles, porque [éstos] eran siervos del verdadero Dios Todopoderoso y los ayudó.

Este argumento aparece varias veces en la Conquista de Jerusalén, fundiéndose así en la obra la ficción teatral y la realidad socio-política de la época. La primera de ellas es la afirmación del capitán de los nahuas de que los de las Islas desfallecieron en el combate porque

no eran diestros en las armas, ni traían armas defensivas, ni sabían el apellido de llamar a Dios(p. 207).

Como ya apuntaba Pazos al intentar dar una explicación al fragmento, el autor

quizá exageró la nota para dar a entender a sus nuevos cristianos que sin la ayuda del verdadero Dios no se ganan batallas, como pudieron verlo y palparlo en la conquista de su propio imperio por unos puñados de españoles.

En el mismo sentido debemos entender la respuesta del emperador a esta carta

tened por cierto que de arriba del cielo vendrá nuestro favor y ayuda (p. 207).

y las palabras del Papa más adelante

Sábetes que Dios es tu guarda y ayuda, y de todos tus ejércitos(p. 209).

Los ángeles aparecen ante los dos ejércitos precisamente para constatar ese apoyo de Dios: la afirmación de que «Dios ha oído vuestra oración» tiene como inmediata consecuencia el triunfo sobre el ejército moro. Su capitán concluye entonces:

Hasta aquí pensábamos que peleábamos con hombres, y ahora [47] vemos que peleamos con Dios y con sus santos ángeles. ¿Quién les podrá resistir?(p. 212).

Ahora bien, la idea de cruzada como anhelo político-religioso de construir el Imperio de la Cristiandad está actuando en la representación más allá de este argumento justificatorio. Nos parece en este sentido esencial cómo la obra está retomando el espíritu medieval de cruzada para convertirlo en una nueva idea de cruzada que queda ahora determinada por el nuevo espacio americano recientemente descubierto: en la pieza se presenta al emperador más potente de la cristiandad, Carlos V, dirigiendo a sus ejércitos para tomar Jerusalén en una imaginaria nueva cruzada y se convierte a los propios indios en protagonistas de la misma, en «soldados de Cristo».

Sólo en este contexto de «nueva cruzada» es posible entender [48] algunas incongruencias históricas de la pieza. Así, el hecho de que los enemigos de los cristianos en Jerusalén sean «Moros y Judíos» (p. 209) es una clara proyección de la particular cruzada llevada a buen término por los Reyes Católicos en 1492 (cruzada de la que la conquista de América no fue más que una continuación), pero, al mismo tiempo, la posibilidad de conversión de los moros, incomprensible en la mentalidad tradicional de cruzada, es una plasmación clara de la realidad mexicana, de la conversión de los indios. En este sentido son fundamentales las palabras del Soldán al Emperador en la obra:

(como) Dios del cielo me haya alumbrado, conozco que tú solo eres capitán de su ejército. Yo conozco que todo el mundo debe obedecer a Dios, y a ti que eres su capitán en la tierra(p. 212).

Ficción y realidad se funden de nuevo, ya que con ellas se está haciendo referencia a la propia situación de México respecto al Imperio español, proponiéndose una obediencia al tiempo religiosa y política que se convierte en garante del sistema. En cierto sentido, la obra podría justificar las palabras de Shelly:

Pienso que esto es lo verdaderamente esencial al ocuparnos del contenido y las formas del teatro misionero: el cómo uno y otras dependen de una función ideológica clara, la que tiene que ver con el sometimiento de los indios.

Ahora bien, la representación no plantea un simple sometimiento de los indios, sino una estructura política que debió chocar con los intereses de muchos españoles de la época.

### 3.3. Un planteamiento político.

En efecto, el ideal imperial queda concretado en la obra en una propuesta de estructura socio-política que Maravall ha definido como «utopía político-religiosa» de los franciscanos en Nueva España. [49]

Nuestra obra no recrea un combate entre moros por un lado y cristianos por otro; en ella se marca, desde la misma delimitación de espacios en el escenario antes de la representación, una neta separación entre el ejército español y el náhuatl, capitaneado por el virrey de Nueva España. Las ofensivas al ejército moro son realizadas de manera sucesiva y no conjunta, y en ellas los indios muestran su valor como los españoles.

Al convertir a los indios en cruzados, los frailes están afirmando que estos cristianos nuevos (a diferencia de los judíos y moriscos convertidos en la península) están en condiciones de luchar por la cristiandad, y al valorar a su ejército como al español apuntan que ellos forman parte de la Corona en pie de igualdad a los españoles, como lo reconoce Carlos V, que llega para ayudar a ambos ejércitos. Pero además, lo que se está proponiendo a través de esta separación de ejércitos es la idea franciscana apuntada por Maravall de mantener aislados a los indios de los españoles, y la elección del virrey don Antonio de

Mendoza como capitán de los nahuas alude directamente al deseo manifestado por los franciscanos (para evitar los abusos cometidos contra los indios) de que el gobierno sobre ellos estuviera en manos del virrey. El poder de éste sólo quedaría superado por la figura del emperador, como se demuestra en la obra en el hecho de que sólo la presencia de éste, como máxima autoridad del Imperio, permite la reunión de los dos ejércitos en la ofensiva final dirigida por él mismo.

Hay que añadir que, dado que el Imperio español, como venimos repitiendo, es el Imperio de la Cristiandad, para triunfar sobre los infieles Carlos I ha debido pedir ayuda al Papa: un rey y un Dios en la cabeza del Imperio es la propuesta franciscana. El fragmento es, a nuestro juicio, pues, fundamental:

Sabr  Tu Santidad cómo yo he pasado a Tierra Santa y tengo cercada a Jerusalén con tres ejércitos. En el uno estoy yo en persona; en el otro est n los Españoles; el tercero es de Nahuales(...). Ha entrado en la ciudad gran socorro de Moros y Judíos(...). Suplico a Tu Santidad me favorezcas con oraciones y ruegos a Dios por mí y Por mis ejércitos, porque yo estoy determinado de tomar a Jerusalén y a todos los otros lugares santos, o morir sobre esta demanda(p. 208-9).

La idea que hemos intentado definir, tal como la explica Maravall y se plasma en la obra, quedará reflejada, pues, en el siguiente cuadro:

indios (Virrey)	Emperador	Dios (representante: Papa)
españoles [50]		

Aun suponiendo que Motolinía no fuera el autor de esta pieza, una descripción de la extensión y el tono de la que realiza no deja lugar a dudas acerca de la aprobación de las ideas plasmadas en la representación. Pero éstas quedan confirmadas, además, en la Historia misma y en otros documentos.

Motolinía defendió la igualdad entre indios y españoles, como se muestra en la petición que hace en su carta a Carlos V de 1550 de que los indios «en todo sean tratados como vasallos de v. mag., libres como lo son los de España». Para comprender hasta qué punto llevó su defensa de una separación y, tal vez, autonomía de los indios es significativo el famoso fragmento de la Historia:

Lo que esta tierra ruega, a Dios es que d  mucha vida a su rey y muchos hijos, para que le d  un infante que la se oree y ennoblezca, y prospere así en lo espiritual como en lo temporal, porque en esto le va la vida. Porque una tierra tan grande y tan remota y apartada no se puede de tan lejos gobernar. (Historia, p. 337).

La alabanza que hace de Don Antonio de Mendoza en la Historia deja entrever que tal vez por aquellas fechas, a falta de descendencia real, pensaba en él en concreto para el gobierno «más de cerca» de Nueva España.

Lo que parece probado es que Motolinía no estaba solo en sus planteamientos políticos. Como afirma Baudot:

un estado indígena y cristiano, no hispanizado, parece haber representado el ideal que sus ilusiones [las de los franciscanos] de 1524 a 1564. [51]

Quedaría, pues, el problema de situar esta particular cruzada y la estructura socio-política que en ella se defiende en alguna de las corrientes de pensamiento de la época. Así, dejando a un lado la propuesta del propio Maravall, quien considera estas ideas como una pervivencia del pensamiento de Savonarola en los franciscanos que marchan a Nueva España, creemos interesante prestar atención a la postura defendida por Phelan y Baudot, quienes hablan del pensamiento milenarista de los franciscanos de México. Para estos autores, los franciscanos recogieron una tradición de pensamiento medieval según la cual la verdadera conversión al cristianismo llevaría consigo la llegada de un reino de vida auténticamente cristiana que duraría mil años y acabaría con el Juicio Final. [52]

A este respecto, Phelan ha señalado como propias de esta corriente, entre otras, la idea de que los reyes son los primeros misioneros de la monarquía universal», la insistencia en la necesaria división entre indios y españoles y la alabanza de Carlos I como defensor de los derechos de los indios. Baudot, por su parte, señala que la defensa que los franciscanos hacen de la empresa española en México es fácilmente explicable porque:

ésta revestía para ellos aspectos providenciales con exaltadoras perspectivas escatológicas que deseaban intensamente llevar a cabo. Contra un fray Bartolomé de las Casas, jugaban abiertamente la carta de la conquista militar y de la transformación de América de grado o por fuerza. Pero si los métodos que autorizaban eran rudos, su esperanza también lo era, pues esta nueva América debía constituir la plataforma de espera para un reino de mil años esperado infinitamente desde hacía siglos. Este reino no querían construirlo más que sobre una base indígena, sobre poblaciones aborígenes preservadas de todo contacto con los españoles a los que se consideraba poco aptos para intentar una aventura semejante, a causa de su falta de virtudes.

No podemos pretender que las ideas que hemos deducido de nuestra pieza den explicación clara del pensamiento milenarista o no de su autor (consideremos además lo peligroso que hubiera sido difundir abiertamente estas ideas entre los [53] indígenas). Por otra parte, es cierto que otros franciscanos que no han sido relacionados con esta corriente defendieron aspectos como el respeto político a los indios. Ahora bien, nos inclinamos a considerar de manera más atenta esta interpretación

-en primer lugar el hecho de que, en las esperanzas escatológicas desde la Edad Media, la conquista de Jerusalén iba a marcar el comienzo del reino milenario, que terminaría con el juicio Final, y

- en segundo lugar, la confirmación de esas ideas en la época de la conquista, como demuestra este comentario de Phelan sobre la concepción que tenía Colón de su misión apocalíptica y mesiánica:

En 1492 y en 1498 expresó deseos de liberar Jerusalén. Tal confianza era parte del ideal convencional de cruzada, el leitmotiv de la historia medieval tardía. En 1501-1502, Colón relacionó la tradición de la cruzada con una visión apocalíptica, en la que él mismo desempeñaba el papel de Mesías. El descubrimiento de las Indias, la conversión de todos los gentiles y la liberación del Santo Sepulcro, fueron considerados los tres acontecimientos que anunciaban el fin del mundo.

Ideas ambas que conectan este pensamiento milenarista de raíz medieval con el tema de nuestra pieza, al tiempo que nos llevan a replantearnos como fundamental ese nuevo concepto de cruzada que venimos señalando en la obra. Debemos volver, pues, para concluir, a este concepto como clave ideológica para comprender nuestra representación: la Conquista de Jerusalén se [54] nos revela como ejemplo de la recreación que el pensamiento renacentista hace de la idea medieval de cruzada. En Nueva España, un puñado de frailes sueñan (como lo hará años después Tasso) con su Jerusalén liberada, pero esta vez el mito está determinado por el ámbito americano recién descubierto, ese ámbito en el que Europa creyó poder hacer realidad sus utopías. [55]

El tejedor de Segovia de Juan Ruiz de Alarcón: su acogida por el público de los corrales valencianos del siglo XVIII  
por

Francis SUREDA

(Université de Perpignan, CRILAUP)

La historia del teatro en Valencia, desde finales del siglo XVI hasta el año 1779, se relaciona estrechamente con la historia de la gestión del antiguo Hospital Real y General de la Ciudad, puesto que disfrutaba éste del privilegio y monopolio de la explotación del espectáculo escénico. La administración de dicho hospital llevaba con mucho rigor la organización y el funcionamiento de los coliseos valencianos.

El más antiguo, «El Corral de la Olivera», edificado a principios del siglo XVII y modificado en 1715, funcionó hasta 1746. Cerró definitivamente sus puertas en 1748 y fue demolido en 1750, bajo la presión de las autoridades religiosas, cuyo representante en Valencia era, a la sazón, el arzobispo Andrés Mayoral.

A partir de 1761, un antiguo almacén de trigo fue habilitado para teatro por las autoridades municipales, y así el hospital pudo disponer de nuevo, tras una interrupción de quince años, de un local, «La Botiga de la Balda», para organizar representaciones de comedias. La catástrofe ocurrida en el teatro de Zaragoza provocada por un incendio que causó la muerte de muchos espectadores en 1779, hizo que las autoridades tomaran

medidas drásticas para que cesaran las funciones en todos [56] los teatros de España que no presentaban suficientes garantías de seguridad.

Habida cuenta de los años en que los teatros de Valencia no funcionaron por razones diversas (guerra de Sucesión, epidemias, defunción de príncipes o de infantes, etc...), el panorama teatral del referido siglo consta de 47 temporadas completas, esto es, 30 en la primera mitad del siglo y 17 en la segunda.

El número de representaciones podía variar de una temporada a otra en función de circunstancias particulares, pero por regla general, desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta el martes de Carnestolendas, los cómicos solían dar entre ciento veinte y doscientas funciones.

Los archivos de la diputación provincial de Valencia, donde están conservados todos los documentos relativos al funcionamiento del teatro, ofrecen al investigador una valiosa documentación cuyo estudio minucioso permite reconstituir, aunque de modo imperfecto, la vida teatral en la Valencia del setecientos.

Entre los numerosos documentos que hemos podido analizar figuran los libros de tesorería («Libros de cuenta y razón») en los que un amanuense del hospital consignaba el detalle de los ingresos producidos por cada una de las clases de localidades para una función determinada. Tras una multitud de cálculos complejos y no pocos años de trabajo, nos ha sido posible contabilizar el número de espectadores (hombres y mujeres) que pagaron el derecho de entrada para asistir a la representación de las comedias que se ofrecieron a los valencianos, durante un largo periodo que coincide con los reinados de Felipe V y de su hijo Carlos III.

Por otra parte, aparece también en el detalle diario de cada recaudación el título de la obra representada. Los títulos a veces truncados o desfigurados ofrecen sin embargo la posibilidad de identificar las comedias, los autos y las zarzuelas que componían las carteleras anuales.

El número de obras que pueden contabilizarse, a través de una minuciosa reseña de dichas carteleras, arroja una cifra de 539 comedias, la mayor parte de las cuales fueron flor de una tarde, es decir que se mantuvieron tan sólo una vez en cartel.

A partir de los datos de que disponíamos, nuestro propósito [57] fue de establecer una jerarquía entre las obras representadas para poder apreciar las preferencias del público, estudiar sus gustos, durante un periodo de larga duración, teniendo en cuenta todos los elementos que podían provocar el fracaso o el éxito coyuntural de una pieza determinada (épocas de crisis económica, disturbios sociales, condiciones climáticas, mediocridad o valor de las compañías de cómicos).

Hemos conseguido, pues, realizar una clasificación de todas las comedias, autos, zarzuelas, ofrecidas a los espectadores de la ciudad del Turia y analizar, para las más representativas, la composición del público que ocupaba las diferentes localidades durante un espectáculo determinado.

Eran necesarias estas previas consideraciones para aclarar nuestro procedimiento metodológico y presentar de modo convincente las características de la acogida que tributó el público valenciano del siglo XVIII a la comedia de Juan Ruiz de Alarcón, *El tejedor de Segovia*.

Será interesante también plantear, aunque con bastante prudencia, la significación del éxito relativo que tuvo esta comedia, comparándolo con los fracasos sufridos por muchas de las obras de insignes dramaturgos del teatro áureo o dieciochesco.

Antes de abordar el análisis propiamente dicho de los resultados conseguidos en las tablas por el *Tejedor de Segovia*, conviene hacer las observaciones siguientes.

En el tomo vigésimo de la Biblioteca de Autores Españoles, que Don Juan Eugenio Hartzenbusch dedicó a la publicación de todas las comedias que se atribuyen al esclarecido escritor mejicano, Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el mismo Hartzenbusch subraya, en el prólogo de esta colección que «el famoso drama de *El Tejedor de Segovia* consta de dos partes, impresas ambas con el nombre de Alarcón; pero él sólo publicó la que en el orden histórico es la segunda, sin advertir que tuviese primera» y prosigue «nombres, caracteres y hechos hay en ésta, que en la segunda se hallan trocados; el estilo nada se parece al de Alarcón, los pensamientos y la traza del poema tampoco». Concluye terminantemente, «no cabe duda en que es de otra mano». Según Hartzenbusch «fue escrita después; quizá hubo una comedia antigua fundada en las aventuras de Don Fernando Ramírez de Vargas, la cual probablemente no llevaría el título de *El Tejedor de Segovia*, y de ella tomarían el asunto para la suya Don Juan Ruiz de Alarcón y el desconocido que escribió la primera».

Según el hispanista holandés, J. A. Van Praag (*La comedia espagnole aux Pays bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Amsterdam, s.f., [58] pp. 66-71), Hartzenbusch no conoció una edición del siglo XVII de la Primera parte, cuya existencia queda confirmada por una pieza neerlandesa publicada en Amsterdam en 1668, bajo el título *Don Louis de Vargas of edelmoedige Wraek* (*Don Luis de Vargas o la bizarra venganza*). El éxito fue rotundo, y varias ediciones de la misma se sucedieron de forma regular durante varios años, permaneciendo dicha obra en el repertorio durante casi un siglo.

Los cinco actos de *Don Louis de Vargas* contenían las tres primeras jornadas de la Primera parte, así como las tres jornadas que constituían la Segunda Parte de *El tejedor de Segovia*. La adaptación de *Don Louis de Vargas* debía de ser, sin alguna duda, una obra dramática extremadamente larga que acabaría por cansar a los actores y al público al cabo de tres o cuatro horas de representación.

El hecho de que las dos partes de *El tejedor de Segovia* estén reunidas en la traducción neerlandesa comprueba que las mismas eran consideradas, en la época, como un conjunto homogéneo. Se puede conjeturar que el traductor, Dink Pietersz Heynck, tuvo a mano una edición que reunía las dos partes de *El tejedor de Segovia*. Como lo subraya Praag, tal hipótesis no nos permite, «de ningún» modo, concluir que la primera parte de *El tejedor*

era, sin lugar a dudas, obra de Alarcón, ya que se daba a menudo el caso, en la época, de que comedias de distintos dramaturgos formaran parte de una misma colección.

Sea lo que fuere, este debate no hace al caso ahora, pero nos parecería arriesgado descartar cualquiera de las dos hipótesis relativas a la paternidad de la primera parte de dicha comedia, tanto más cuanto que también se notan variantes en la segunda, entre unas ediciones del siglo XVIII y la que nos propone Hartzzenbusch.

Lo que sí se puede decir es que ambas comedias son complementarias y constituyen un espectáculo homogéneo, siendo la mejor prueba de ello el cuidado que ponían las compañías de cómicos en representarlas en días sucesivos durante cada temporada. Se han de considerar las dos obras como un conjunto coherente cuyos componentes no se pueden disociar.

El tejedor de Segovia es, según nuestra encuesta y los datos de que disponemos, la única obra de Alarcón que se representó en Valencia a lo largo del siglo XVIII. La comedia Don Domingo de don Blas, o no hay mal que por bien no venga, también se ofreció al público valenciano doce veces entre 1727 y 1763 y obtuvo, alguna que otra vez, éxitos taquilleros, pero resulta imposible afirmar con toda certeza que dicha obra es de [59] Alarcón, ya que Antonio de Zamora escribió una comedia que llevaba exactamente el mismo título.

Las dos partes de El tejedor de Segovia figuraron en las carteleras de 15 temporadas comprendidas entre 1705 y 1779. Se contabilizan 26 funciones en la primera mitad del siglo, con un promedio diario de 430 entradas de pago, siendo la media general de 362. En la segunda mitad del siglo, entre 1761 y 1779, los cómicos las representaron 17 veces, y el promedio diario de espectadores alcanzó la cifra de 481, cuando la media obtenida por todas las comedias representadas durante este periodo es de 376.

Según las estadísticas que hemos establecido, las dos partes de El tejedor de Segovia, obtienen un éxito de prestigio (media total de 43 representaciones, 449; media total de toda la época 369, casi un 22% más).

Desde luego, este éxito no puede compararse con el éxito clamoroso obtenido por las comedias de magia a lo largo del siglo, pero constituye, pese a todo, un fenómeno interesante. Hemos comprobado que, excepto en algunas ocasiones, la segunda parte atrae, por regla general, un poco más de espectadores. Hay que subrayar que las compañías representan a veces dichas obras durante la época de Navidad (23 a 27 de diciembre) o un viernes y un domingo en otras épocas de la temporada teatral.

Esta manera de programar dichas obras teatrales tiene una significación precisa que hemos podido apreciar, a través de nuestro estudio de la composición del público para todo el periodo estudiado. Los días que preceden o siguen la noche de Navidad, así como los viernes y domingos, son épocas y días en los que el «público popular» suele ir al espectáculo de la comedia.

El público habitual representa entre 300 o 400 espectadores aficionados que suelen pertenecer a las capas acomodadas de la sociedad valenciana (nobles, comerciantes, profesiones liberales, maestros de los gremios, etc.)

Las dos partes de El tejedor de Segovia se representan siempre como «comedias sencillas», esto es sin tramoyas ni decorados costosos, por lo cual el precio de entrada de 14 dineros no está fuera del alcance de las bolsas modestas.

Eso explica que, en varias ocasiones, la concurrencia representa entre 700 y 1000 entradas de pago, y aun más, particularmente en las épocas y días arriba citados.

Sin embargo, durante todo el siglo, en ninguna ocasión se da el caso de llenarse el coliseo para la representación de ambas comedias. De ordinario, las mujeres van poco al teatro [60] en Valencia y representan generalmente una ínfima parte del público, 30, 40 o 60 personas, para cada función. En algunas ocasiones acuden en mayor número a la representación de El tejedor de Segovia, sobre todo en la segunda mitad del siglo, cuando dichas obras se dan durante las temporadas de 1771-1772 y 1773-1774.

Se puede calcular que sobre un total de 824, 837, 963 y 964 entradas (respectivamente domingo 27 y lunes 28 de octubre de 1771; domingo 26 y lunes 27 de diciembre de 1773) están presentes unas 159, 151, 209, 228 mujeres, o sea un 19, 18, 22 y 24 % de la concurrencia.

Por supuesto, son días favorables en general para el espectáculo escénico, pero el fenómeno no deja de llamar la atención, tanto más cuanto que las localidades de preferencia las ocupa un 58 % del concurso, lo que supone una ocupación relativamente importante: de los asientos más baratos.

Por ser la única obra de Alarcón representada en Valencia durante el siglo XVIII (1705-1779), cuando no aparecen nunca en las carteleras obras maestras del ingenio mejicano como La verdad sospechosa, Las paredes oyen, Los pechos privilegiados, etc., sería interesante preguntarnos por qué los autores de compañías incluyen en su repertorio varias veces una obra de esa índole.

Se puede comprobar que el modo de constituir las carteleras no siempre correspondía a una rigurosa lógica. Los cómicos en Valencia eran remunerados en función de la importancia de los ingresos, y tenían pues interés en programar comedias susceptibles de gustar al público.

Nos desconcierta el constatar que no pocas veces las obras programadas sufrían un desvío por parte del público.

¿Qué significación puede tener la acogida favorable que el público valenciano tributa a las dos partes de El tejedor de Segovia, cuando muchas obras de Lope, Moreto, Calderón y otros dramaturgos del siglo de oro o del siglo XVIII sufrieron rotundos fracasos?

Antes de analizar las razones que podrían permitir presentar una explicación convincente, cabe hacer unas advertencias previas.

Como es sabido, la representación de una comedia en la época no constituía un espectáculo homogéneo, ya que entre cada jornada se ofrecían al público obras del teatro menor [61] como entremeses y sainetes, y se cantaban tonadillas. Era la función teatral un espectáculo muy variado en el que se presentaban, a veces, juegos de malabares, experiencias de física, y otras diversiones a cual más insólitas. Estos elementos podían constituir a veces un aliciente, un atractivo para el espectador e influir sobre la presencia en el corral de un público interesado por otra cosa que por las peripecias de la comedia principal.

Desgraciadamente, no disponemos de ningún dato al respecto que nos permita apreciar la importancia o influencia de dichos elementos.

Sin descartarlos totalmente, cabe pensar sin embargo que si se analiza la trayectoria de una obra a lo largo del siglo, es decir si se sitúa el análisis en un periodo de larga duración, es posible eliminar en cierta medida muchos factores imponderables capaces de contribuir a un éxito o a un fracaso de la representación.

Hechas estas salvedades, podemos otra vez formular la pregunta ¿qué significación puede tener el éxito de dichas obras que consiguen ocupar el decimotercer puesto en la larga lista de las 539 obras representadas durante casi todo el siglo?

No nos da tiempo, en el corto espacio de que disponemos, de hacer una reseña de los principales lances de las comedias, ni proceder a un análisis detallado del comportamiento y de las aventuras de los protagonistas. Remitimos para ello al análisis realizado en el volumen vigésimo de la Biblioteca de Autores Españoles (pp 544-545) por el crítico de teatro don Alberto Lista, cuya conclusión es la siguiente: «Si hay alguna composición verdaderamente romántica, esto es novelesca, es la fábula del Tejedor de Segovia». El referido crítico hace una exposición muy completa de los diferentes cuadros que componen, a su modo de ver, un «verdadero drama romántico».

Si queremos dar, aunque muy brevemente, un resumen de ambas comedias, diremos que su argumento es la venganza que un caballero castellano toma de los calumniadores y asesinos jurídicos de su padre, perseguidores suyos, y uno de ellos seductor de su hermana.

Como lo subraya Valbuena Prat en su Historia del teatro español (Barcelona, 1956, p. 192): «En este drama de rebeldía se preconiza el triunfo de la justicia a pesar de verse encubierta a veces por la arbitrariedad de los hombres; la venganza no es un capricho aquí ni una expresión de odio, viene a ser una forma justa y elemental del castigo al crimen y a las asechanzas de las que es víctima el protagonista. Don Fernando es una figura que atrae todas las simpatías en su simpática vitalidad.» Y concluye el crítico español diciendo que estos dramas «ofrecen ya un típico sabor romántico». [62]

Varios lances debían de hacer de estas comedias un espectáculo que difería de las comedias de capa y espada o de enredo.

La torre de la iglesia, el subterráneo secreto que desde la casa de doña María lleva hasta la cripta son lugares donde se desarrollan las escenas más intensas e impresionantes de la primera parte del drama capaz de provocar, entre los espectadores que toman partido por la víctima, un sentimiento de indignación.

Guardando las proporciones, ese sentimiento es muy parecido al que pudieron experimentar, en los siglos XIX y XX, los lectores de la novela de Alejandro Dumas, o los espectadores de la película *El conde de Monte Cristo*, de la cual el héroe principal Edmond Dantés es también la víctima inocente de una acusación injusta. La comparación que, de buenas a primeras, puede parecer sorprendente, lo es menos cuando se observa que, al fin y al cabo, comedia y novela tienen una misma finalidad: hacer partícipe al público del deseo de venganza que anima al héroe, exaltando la revancha de un proscrito que, mediante una falsa identidad, consigue escapar a la justicia durante el tiempo destinado a preparar el castigo que reserva a sus verdugos.

Existe también otro punto de comparación entre novela y comedia: de la misma manera que don Fernando Ramírez se vale de un cadáver para dar a creer en su propia muerte y mudar más fácilmente de identidad, de la misma manera el héroe de Dumas toma el sitio del cadáver de su vecino de celda en un saco que los carceleros del *château d'If* tiran al mar desde lo alto de la muralla.

Pero la comparación no va más lejos ya que el origen social, el carácter y el destino de cada uno de ambos protagonistas discrepan totalmente.

Las escenas macabras, a veces violentas, que se desarrollan en lóbregos subterráneos, recuerdan por ciertos aspectos la atmósfera de los dramas románticos. La segunda parte satisface la espera de los espectadores que desean el castigo de unos alevosos cortesanos. De la cárcel don Fernando se escapa mordiéndose el artejo de un dedo para sacar las esposas. Durante su encarcelamiento es admirado por sus codetenidos a quienes libera y que le siguen cuando toma la decisión de encabezar una cuadrilla de forajidos. Sin embargo, se porta como bandido honrado, ex general que impone una disciplina estricta a sus compañeros.

El bandolerismo en las tablas era uno de los temas predilectos del público valenciano del siglo XVIII, como tuvimos la [63] ocasión de demostrarlo en otro trabajo. Aquí el «bandido-gentilhombre» ayuda al rey a vencer a los moros en la sierra de Guadarrama. Como lo subraya F. Ramón, «el héroe, bajo la figura del Tejedor de Segovia da muerte, cara a cara, a su ofensor después de numerosas peripecias en las que el dramaturgo pone de relieve el valor, arrojo y coraje del protagonista, alguna de ellas tan brutal y teatralmente primitiva, como la de cortarse los dedos de una mano para obtener la libertad».

A través de la crítica de la conducta infamante del conde Don Julián es probablemente la conducta inconveniente de algunos nobles ambiciosos y proclives a la lujuria la que el dramaturgo quiso poner en la picota. No se engrandece el rey quien permite la muerte del viejo alcaide, padre de don Fernando, y se rodea de privados deseosos de traicionarle.

No es de extrañar pues que los autores del Memorial Literario de 1784 tomaran como blanco de sus críticas una comedia en la que «un rey sin oír a un reo de Estado le manda cortar la cabeza; unos ilustres personajes que, además de ser traydores, son testigos falsos; un conde violador del honor de una ilustre señora; un gran general y fiel vasallo resistiéndose a las órdenes del rey, matador y acuchillador de los que se ponen por delante, escalador de cárceles, capitán de vándidos y salteadores, executor de robos y maldades; unas mugeres del más alto pundonor viviendo sueltamente con sus amantes; y en fin un Rey que aprueba todas las valentías y venganzas del Tejedor de Segovia que es Don Fernando Ramírez de Vargas; son los ejemplos que al espectador propone esta infame novela que así es más justo que se llame que Comedia, pues ni hay acción en una ni otra parte, ni episodios, ni preparaciones, ni lugar ni tiempo determinado, sino maldades y disparates representados. Este es el juicio de los inteligentes y hombres de bien.»

Casi todos los juicios formulados en esta severa aseveración condenan algunos de los «ingredientes» que contribuían, aparentemente, al éxito de un número importante de comedias cuyos éxitos hemos tratado de comprender y explicar en un trabajo de mayor amplitud. [64]

\*

\* \*

A la hora de concluir, sería interesante preguntarse si el contenido de estas dos comedias puede ser o no reflejo de la «Mexicanidad» de Ruiz Alarcón.

El interesante artículo de don Antonio Alatorre, «Para la historia de un problema. La mexicanidad de Ruiz de Alarcón», publicado hace un año en la revista de teatro Repertorio, (p. 23-40) no 22, junio de 1992, indica claramente la dificultad de encontrar la explicación de los rasgos distintivos de Alarcón, que no está, según él, en el mexicanismo sino en sus condiciones personales. «Todos los críticos del teatro español convienen en que las comedias de Alarcón tienen una modalidad particular, esa 'extrañeza' de que habló Pérez de Montalbán. Henríquez Ureña ve la explicación de tal 'extrañeza' justamente en el mexicanismo del dramaturgo. ¿Qué sentido puede tener la palabra extrañeza?» Se puede compartir el análisis de Margherita Morreale que definía la palabra de la manera siguiente: «La palabra extraño parece adquirir... una fuerza superlativa de tipo popular, algo así como lo de awful o terrific en inglés, o la de bárbaro, formidable, de miedo en el uso coloquial español».

Lo que sí podemos decir es que El Tejedor de Segovia que traza un drama de rebeldía y de dignidad varonil se evade a lo desmesurado y poco tiene que ver el argumento de ambas partes con el «tono menor, con la discreción, con el medio tono, o con el matiz crepuscular», vocablos todos que habían utilizado críticos como Henríquez Ureña o Alfonso Reyes para definir los rasgos mexicanos en la obra de Alarcón.

En una cuestión tan peliaguda no me atreveré a dar respuesta alguna y dejaré, si lo permiten, la asignatura pendiente.

Octavio Paz escribía en *El laberinto de la soledad*: «El teatro de Alarcón es una respuesta a la vitalidad española... Lope exalta el amor, lo heroico, lo sobrehumano, lo increíble; Alarcón opone a estas virtudes desmesuradas otras más sutiles y burguesas: la dignidad, la cortesía, un estoicismo melancólico, un pudor sonriente...»

Tras un análisis de las dos partes de *El tejedor de Segovia*, me parecería arriesgado insistir sobremanera en el contraste existente entre la desmesura y vitalidad de Lope y la sutileza y cortesía de Alarcón. En efecto, lo heroico, lo sobrehumano y lo increíble se plasman también en la figura y las hazañas del protagonista, Don Fernando Ramírez de Vargas.

Se han de considerar acaso ambas partes como excepciones en la dramaturgia del insigne mejicano. [65]

La diferencia en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón  
Análisis semiótico de la obra *Los favores del mundo*

por

Fernando Carlos Vevia Romero

(Universitat de Guadalajara)

El título de este trabajo es incorrecto, pues la obra conjunta de cualquier dramaturgo es diferente a la de otros. Pero en la red de expectativas que configura al lector mexicano, el título sí tiene justificación. Durante mucho tiempo, aunque nos parezca extraño, lo único que parecía interesar a los investigadores del teatro mexicano, era saber si en la obra de Alarcón aparecía o no su carácter de mexicano. La pregunta es legítima, pero extraordinariamente ambigua. Si se interpreta el carácter mexicano a partir de la presencia del aguacate, el guajolote, un paisaje urbano o natural, la respuesta será: el teatro de Alarcón no es mexicano.

Sin embargo, si tomamos con más seriedad el tema de la identidad mexicana, la respuesta podría ser diferente. Deseo citar aquí la entrevista que Martín Solares hizo a Roger Bartra:

-¿Usted cree que se van a reelaborar las concepciones que ya existen sobre lo mexicano...?

-...Ahora acabamos descubriendo que la cultura mexicana no se puede identificar, no porque no tenga identidad, sino porque no es posible identificarla más que en sus

diferencias consigo misma, en sus contradicciones, en su manera de fragmentarse [66] e irse desdoblando para crear nuevas identidades.

En el presente trabajo trataremos de mostrar que en el teatro de Alarcón hay diferencia, con respecto al de su época en la Península. Al lector mexicano corresponderá determinar si esa diferencia es constitutiva de mexicanidad o no.

Nos ocuparemos de la obra de Alarcón *Los favores del mundo*, para descubrir en el texto lo que está más allá de la primera impresión. Podríamos acudir legítimamente a grandes autoridades, como por ejemplo la de Alfonso Reyes, quien escribía:

[...] Pero en cambio es constante la penetración de cierta atmósfera moral y sentimental. Tal atmósfera es ya mexicana; y ello fácilmente se comprueba por la impresión de «extrañeza» que nunca disimularon ante el teatro alarconiano los literatos de Madrid.

Ahora bien, por un lado se señala que no hay objetos mexicanos en su teatro; es decir: por ahí no venía la «extrañeza». Entonces, ¿a qué se debía? La diferencia ha de estar dentro de la obra, en sus entrañas. Eso vamos a investigar.

La obra fue escrita y estrenada entre 1616 y 1618. El resumen de su contenido es el siguiente:

El joven noble Garci Ruiz de Alarcón llega a Madrid buscando a Don Juan, el hombre que mancilló su honor. Lo encuentra, lo reta a duelo, lo vence y en ese momento comienza una nueva acción. Alarcón se encuentra en el círculo más íntimo del joven príncipe heredero de la corona de Castilla y conoce lo que es la privanza y el amor, sufriendo altibajos en ambos campos. Ama a la misma mujer que el príncipe, es amado por Julia, quien envenena las relaciones de unos con otros, para lograr su amor. Enfrenta al conde Mauricio que ama también a la misma mujer.

¿Cómo ha sido juzgado esta obra por la crítica tradicional? En primer lugar se señalaba un fallo de verosimilitud histórica. Falta de puntualidad histórica. Rechazamos totalmente ese cargo, puesto que el autor crea su mundo teatral, crea a sus personajes y crea la acción. No interesa al amante del teatro si lo que ahí sucede es una crónica periodística. Hoy día vemos como una equivocación esta preocupación de los críticos de otras épocas y aunque aceptamos el relativismo histórico y [67] pronto seremos también criticados, entendemos que es un error centrar el trabajo del crítico en verificar los datos históricos; lo aceptamos como curiosidad legítima, pero no como algo que influya en el valor teatral de la obra.

Además se veía en esta obra un punto de transición entre la comedia de carácter y la heroica. Ahora bien, esas clasificaciones necesitan urgentemente de un control de calidad y una revisión, pues se basan en impresiones.

A continuación la crítica se refería al contenido de la obra y la juzgaba así:

La tesis de la comedia estriba en que no hay que fiarse de los favores de la inconstante fortuna. Las prosperidades de este mundo son poco o nada estables lo que

perdura es el juicio de la posteridad y el testimonio de la consciencia, al cual debemos erigir en norma de nuestra conducta [...] el joven a quien así pone a prueba la naturaleza como cuervo y renuncia a los favores del mundo para vivir retirado con la mujer que ama.

Esto es falso. Lo que acabamos de leer son las conclusiones piadosas que saca el crítico que citamos al leer la obra, pero objetivamente no existe eso que él dice. No hay al final del texto una especie de moraleja o algo parecido que nos informe de la intención de la obra. No hay tesis explícita de la obra. En la obra vemos cómo cambia la fortuna, pero no se dice que «lo que perdura es el juicio de la posteridad y el testimonio de la conciencia».

Con respecto a los personajes, se reconocía que «las figuras de esta obra están dibujadas con rasgos firmes y certeros» (ibidem). Castro Leal al hablar de Julia, también proyecta su interpretación personal:

[...]Julia es una de las figuras más desagradables del teatro alarconiano; parece haber sido víctima de ese modo amargo, de ese disgusto provocado por la corte que da el tono a esa comedia [...] no tiene ni siquiera la disculpa del amor, porque no ama a Garcí-Ruiz.

Sin embargo, frente a esta interpretación, encontramos en el texto lo siguiente:

ACTO I Escena 4: ¡Qué bizarro caballero! v. 254

Las almas lleva tras sí v. 255 [68]

Escena 7: Préndaos Anarda: que yo, v. 290

forastero os liberaré v. 291

¡Rabiando estoy de celosa! v. 309

Así ha de ser, forastero,

mi contraria, mi tercera v. 320

Es evidente, pues, la motivación de Julia, que se enamoró del joven caballero y encuentra en su prima y amiga, su contrincante.

Núñez Arenas se mostraba más cerca del texto, sin proyectar sus opiniones en el mismo. Escribía:

La unidad [de la obra] requería, pues, en el desenlace, que García lograra su amor; pero que ese amor tuviese sobre sí tan temible amenaza.

Con este acertado juicio, la mirada entra ya en el interior de la obra, encontrando la primera e importantísima diferencia, a saber: un final ambiguo; ciertamente puede llamarse feliz, porque Garcí Ruíz de Alarcón consigue esposar a la mujer que ama, pero final lleno de presagios, ya que esa mujer era deseada por el Príncipe. ¿Renunciará éste para siempre al deseo por la bella Anarda? ¿Realizará el impulso de su deseo, aprovechando las ventajas de su condición social? Este final, que en realidad es un principio era suficiente para desconcertar al público madrileño, conocedor de los finales de las obras de Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina o cualquier otro.

Regresemos al contenido de la obra. ¿Cuál es, propiamente hablando, ese contenido? ¿Cuál es el personaje principal? Si observamos las relaciones creadas entre los personajes, resultaría como personaje principal Julia y no Alarcón. Julia es el nudo que ata todas las relaciones de los personajes entre sí. Es la tercera en la relación entre Alarcón y la bella Anarda; por ella pasa esa relación. Utiliza el ascendiente que tiene sobre Don Juan (quien la ama) para influir en el Príncipe; utiliza su relación de sobrina de Don Diego, para influir entre el anciano noble y el Conde Mauricio. Todos los ejes semánticos pasan por Julia; dicho de otra manera: ella da significado especial a esas relaciones. Más aún: las quejas de Hernando, criado de Alarcón, contra las mujeres de Madrid en la primera escena de Madrid, podrían hacer pensar en una obra dirigida contra las [69] mujeres de la Corte, que sólo piensan en el dinero, según ha dicho Hernando.

Sin embargo, esta teoría que acabamos de exponer, parece tener en contra el título de la obra: Los favores del mundo, título que dirige la atención del lector y del espectador hacia el problema del comportamiento de esos favores del mundo.

Esta segunda teoría se mueve a un nivel de manifestación, de elaboración consciente; un nivel en el que el lenguaje puede servir para ocultar las motivaciones profundas. Nivel en el que actúa el control social con enormes presiones. En primer lugar la palabra mundo quiere decir en varios textos, Madrid, como ciudad; en otras, la fortuna, o la naturaleza o el destino. Pero el texto en su globalidad está diciendo en realidad que se trata de los «los favores del Príncipe». Pero esto no lo podía decir Alarcón en voz alta. Se trata de una crítica, no a un hecho concreto, sino a esa terrible y necia necesidad de tener que estar pendiente de los caprichos de un Príncipe para poder sobrevivir; escuchemos sus versos:

Búscase en vano v. 1867  
firmeza en el bien del mundo lisonjero,  
y en el que la voluntad de un hombre humano  
libra sus dichas, ha de estar primero  
apercibido para la mudanza...

Es emocionante ver cómo pugna por abrirse paso el verdadero mensaje: «el que en la voluntad de un hombre humano libra sus dichas». Ese sintagma «hombre humano» apunta clarísimamente al único que pretendía ser un hombre divino: el rey, que en realidad es sólo hombre humano. La crítica a la monarquía es a nuestro modo de ver el signo mayor de diferencia. Pero antes de seguir por este camino, retrocedamos un momento, para dejar a un lado una cuestión importante y evitar así que actúe indirectamente en el resto de nuestro estudio.

Mencionábamos no hace mucho a Hernando. Es el criado de Garci-Ruiz de Alarcón. El es portador de un rencor desde antes de comenzar la obra. Es decir: no hay motivación de su rencor dentro de la obra.

¿Contra quién va dirigido su rencor? Contra las mujeres de Madrid. Al oír el comentario de su amo que dice así: a propósito de las casas de la ciudad:

Lucidas;  
no tan fuertes come bellas. [70]

replica Hernando:

Aquí las mujeres y ellas  
son en eso parecidas. v. 10

Es decir: las mujeres son bellas, pero no fuertes. Aquí hay una desviación semántica o si se quiere una polisemia, que afectará al resto de la obra. Se trata del lexema / fuerte /. Es evidente que Hernando no exige que las mujeres de Madrid sean fuertes como varones, sino firmes, constantes en su amor. Examinemos más despacio esta cuestión, dada su importancia. Hay un grupo de significados de este lexema:

fuerte = resistente, duro / robusto, vigoroso, recio / animoso, varonil / enérgico.

Como vemos se comienza con denotación de objetos físicos y luego se pasa a la denotación de cualidades psíquicas.

El segundo grupo de significados:

Fuerte = firme, seguro, estable, permanente, duradero, sólido, resistente constante.

También aquí la intuición profunda del significado / fuerte / denota objetos que tienen esa cualidad en el tiempo.

Con el análisis componencial del semema / fuerte / no sería difícil entender este proceso. A la fórmula componencial original, que sería:

Fuerte

Núcleo sémico=+capacidad muscular+demostrable en soportar, levantar, golpear

Clasemas = pueden añadirse semas:

+ en el tiempo = sólido, robusto

+ en lo moral= animoso, varonil

Lo que interesa a nuestra indagación es que a lo largo de toda la obra Los favores del mundo, va cambiando esa fórmula componencial del lexema / fuerte / anunciada en la primera escena de la obra. Anarda pedirá a su amado, Garci-Ruiz que sea animoso, varonil, enérgico, resistente, duro, y Garci-Ruiz lo que pide a los favores del Príncipe, es que sean firmes, duraderos, estables, permanentes. De tal manera que toda la obra, a niveles profundos, de los deseos, de los que tal vez el auto no fuera consciente es la oposición entre esos dos valores: [71]

/fuerte/ /débil/

resistente blando

duro enclenque

robusto raquíptico

recio flaco (en sentido clásico)  
animoso decaído  
varonil mujeril  
enérgico indolente  
estable inestable  
permanente fugaz  
duradero efímero  
constante inconstante  
firme flojo  
seguro inseguro  
fijo variable  
sólido movedizo

No lo inventamos nosotros, la escena décimo quinta del Segundo Acto, en el diálogo más largo y más profundo que sostienen los dos enamorados; Garci-Ruiz se queja:

Erré, mas no pequé: soy castigado;  
que es con el rey un yerro grand pecado.

Mirome disgustado, reprendióme  
severo, y las espaldas volvió esquivo,  
y entrándose en su cámara, dejóme  
fuera de ella y de mí, sin alma y vivo.

Con lenguaje de psicología moderna diríamos que Anarda ha comprendido bien cuál es el problema de Garci-Ruiz: falta de /fuerza/ con toda la riqueza semántica que hemos señalado. Garci-Ruiz quisiera un rey estable, que otorgara favores duraderos, permanentes, para siempre; pero el rey es sólo un hombre. Garci-Ruiz quisiera que las mujeres le amaran de modo duradero, constante, sin altibajos, sin mudanzas. No quiere dificultades.

Llegamos así a un fenómeno textual muy curioso: Garci-Ruiz se queja de la ciudad, de la Corte, de los favores del Príncipe, del amor, y sin embargo, los hechos son que consigue todo: Anarda y Julia se enamoran fulminantemente de él la primera vez que lo ven; su enemigo mortal, Don Juan, se transforma en un amigo extraordinario, absolutamente fiel, que intercede por él ante el príncipe; Julia fracasará en sus maquinaciones; el Príncipe le perdona varias veces y le devuelve su favor. ¿Cómo podemos entender las quejas constantes del protagonista? [72] Se me ocurren las siguientes hipótesis.

La primera sería de tipo psicológico, buscando la explicación en la personalidad del autor. Se sentía extranjero en la Corte, menospreciado por su origen y por sus defectos físicos y por tanto se quejaba de todo. Veo con desconfianza profunda este tipo de explicación, porque con el mismo origen y los mismos defectos físicos podía haber sido un Quevedo; es decir: un escritor agresivo que atacara a todos con violencia verbal. No es el caso de nuestro Alarcón.

La segunda hipótesis sería, que Alarcón cede al gusto de su público, que esperaba un final feliz. La presión del «vulgo», palabra que usaban mucho en aquella época. Hoy diríamos que el miedo a la Inquisición, si llevaba muy lejos sus críticas, le hizo poner un

final feliz a su obra. El final lógico, es decir: el pedido por la obra era que Anarda a espaldas de ese marido, y Garci-Ruiz hubiera sido desterrado, en el mejor de los casos. Todo ello inaceptable por el público madrileño de la época.

Me inclino por una tercera hipótesis, que es una modificación de la segunda. Si Alarcón hubiera vivido en Inglaterra y no en el mundo hispánico, su obra hubiera sido una tragedia al estilo del teatro isabelino. Le gusta reflexionar profundamente sobre los temas, como en este caso, sobre los favores del rey, la dependencia de tantos seres humanos con respecto a una sola voluntad, que puede ser voluble y caprichosa. Queda a un milímetro de la exigencia de instituciones estables. No hace ese tipo de petición, pero crea un hueco inmenso con sus preguntas

¿En servir hay esta vida? v. 1598  
¿Esta gloria en la privanza?

¡Fuerte caso, dura ley,  
que haya de ser el privado  
un astrólogo, colgado  
de los aspectos del rey!

Desde luego toda la obra está tejida por intertextos que vienen de muy lejos.

Para terminar, trataremos brevemente un tema que suele aflorar en forma de pregunta: ¿debe ser representado hoy día el teatro de Alarcón? Nuestra opinión es la siguiente: las obras dramáticas de los autores de otras épocas deben ser representadas según el texto original que se conserva, o no ser representadas. En los dramaturgos mexicanos de 1950 hasta nuestros días actúa un mecanismo psicológico muy especial con respecto a [73] las obras de otros siglos. Por un lado piensan que el público de nuestros días no entendería tal obra y se lanzan a realizar una adaptación en la que Hamlet es un vendedor de periódicos que vive en una vecindad, etc. Por otro lado están pensando, como es evidente, que ellos sí tienen algo especial que les permite captar las obras del pasado; algo que el resto del público no tiene. Es decir: inteligencia.

Sería muy de desear, que tales autores dejaran en paz a los clásicos y mostraran su inteligencia con temas nuevos, técnicas nuevas, nuevos modos de « hacer realidad », como ellos dicen. El hecho de recurrir a unos de los clásicos para deformarlos indica más bien que no se les ocurre nada. Siempre es más fácil pintar unes bigotes a la niña de los alcatraces de Diego Rivera y decir « que es un modo nuevo de ver la realidad ».

Los feroces ataques de Antonio Alcaraz a Juan Ruiz de Alarcón nacen en esa atmósfera. Para críticos y autores que se mueven en esa línea, el de Alarcón es un teatro acartonado, muerto. No es eso exactamente. Toda producción cultural tiene un código para poder ser asimilada. A veces se pierden los códigos culturales y ya no se puede decodificar una producción cultural. Yuri Lotmann y la llamada Escuela de Tartu, estudiaron este fenómeno en los años setenta. Los niños rusos, nacidos y educados dentro del aparato estatal socialista eran llevados a los templos, transformados en museos, pero no entendían nada de aquellos iconos, cruces y retablos, porque ya no poseían el decodificador necesario.

El sistema de signos del teatro de Ruiz de Alarcón necesita también un decodificador al igual que cualquier otra producción cultural. El problema viene a ser entonces, no el teatro de Alarcón, sino la voluntad de entender y decodificar ese sistema de signos. El que odie el pasado de México y no quiera adquirir el decodificador de las culturas prehispánicas encontrará absurdo el Museo de Antropología. Pero no es un problema de esas culturas, sino del que se enfrenta a ellas. [74] [75]

Teatro y política en el Jalisco decimonónico  
por

Magdalena González Casillas

(Universidad de Guadalajara)

Los escenarios.

Dice Eduardo Galeano que, a principios del siglo XVII, la boliviana ciudad de Potosí.

(...) contaba con treinta y seis iglesias espléndidas ornamentadas, otras tantas casas de juego y catorce escuelas de baile. Los salones, los teatros y los tablados para las fiestas lucían riquísimos tapices(...) (1980: 32)

Para la Nueva Galicia, pese a la riqueza minera de Zacatecas, no podemos decir lo mismo. La política de la Real Audiencia fue más parca y menos frívola, desafortunadamente.

A lo largo de más de 300 años de Colonia, no hay en su vasto territorio ningún dramaturgo célebre, pese a que sí hay autores importantes de otros muy diversos géneros; y se carece de escenarios. Los imprescindibles autos sacramentales que recorrieron la América española de extremo a extremo, tuvieron, como salas a los atrios de templos y patios conventuales, lugares que, sobre todo, fungieron de camposantos. Las representaciones se efectuaban, pues, entre lozas funerarias, con un espíritu más de recogimiento que de holgorio. [76]

A lo largo, sin embargo, de toda esa centuria y la siguiente, los archivos nos muestran constantes solicitudes de maromeros, declamadores, farsantes, contorsionistas y cómicos de la legua, que solicitaban permiso a las autoridades para montar su espectáculo profano en plazas y corralones, donde el honorable público, sentado en bancos o sillas procedentes de su hogar, debía espantar con pies y manos a las ratas y gallinas que eran dueñas cotidianas del lugar. Entremeses, loas, comedias y pantomimas se desarrollaron entre animalillos más

o menos domésticos, y basura, en improvisados escenarios de barriada y entre el humo espeso del tabaco que consumían las damas, mucho más que los caballeros, según testimonios, de algunos viajeros europeos, recogidos por Juan B. Iguíniz.

No fue sino hasta 1788 cuando Guadalajara, capital de la enorme Nueva Galicia, contó con un local fijo para espectáculos audiovisuales que animaran los letargos coloniales. Este era, de acuerdo con Leopoldo Orendain,

(...) un jalacón con muros de adobe, techo de teja, mal pavimentado, con palcos y tablado peor forjados en madera. (1970:84)

Ni nombre tuvo. Dos años más tarde nació el Coliseo de la Comedia, destruido en 1814 por un grupo de cómicos filipinos quienes, concluida la función, se embriagaron y armaron feroz escándalo peleando con algunos vecinos y prendiendo fuego, finalmente, al edificio, tal vez de manera accidental.

José de la Cruz, último gobernante novogalaico y a quien las guerras independentistas estallaron en los manos, tuvo intenciones de reconstruirlo, pero los escasos fondos con que en tan mal momento contaba, prefirió emplearlos en reparar la muralla que defendía a la ciudad, aterrada ante los ataques de insurrectos. Muralla de la que nada ha quedado.

Una vez lograda la Independencia e inaugurado el Estado Libre y Soberano de Jalisco, fue la iniciativa privada la que se encargó de las salas de espectáculos, sin que el gobierno moviera un dedo, pues le faltaban recursos y le sobraban problemas, hundido como estaba entre Monárquicos y Republicanos, Iturbidistas y Borbonistas, Centralistas y Federalistas y, por fin, Liberales y Conservadores.

A mitad de la centuria, Pablo Jesús Villaseñor, apasionado de las letras y artes escénicas, rememoraba aquellos años y decía:

Por la época a que nos referimos había en Guadalajara uno que se llamaba teatro, pocos menos ridículo que el local que hoy [77] se bautiza con este nombre, y en ese teatro unas cuantas familias de la ciudad veían representar de vez en cuando El Príncipe jardinero o El Coloquio de Adán y Eva, siendo por lo regular los actores algunos farsantes de poco o de ningún mérito. (El Ensayo Literario, 1852: 28)

Ni Shakespeare, ni Lope de Vega visitaron, pues, el Teatro Apolo, mucho más conocido como Teatro de la Pastorela, por ser éste el género que más favoreció. Ni el Teatro de Carnaval que se ubicaba a dos cuadras del templo y convento de San Agustín. Su propietario fue José Paguía y en él se representó por primera vez, en Guadalajara, a Don Juan Tenorio. En el barrio de Mexicaltzingo estuvo el Teatro del Tanque o de la Primavera, cuya importancia radica en que ahí comenzó su carrera el actor Desiderio Guzmán, creador del papel del General Leonardo Márquez, en la obra del tapatío Aurelio L. Gallardo, que tanto revuelo causó: Los Mártires de Tacubaya. Por fin, en la elegante calle del Carmen, Francisco Zumelzu tuvo al más importante de todos, el que primero se conoció con el apellido de su propietario, después como Coliseo y finalmente como Principal. En él se representó de todo: desde espectáculos de magia hasta tragedias y comedias de autores

nacionales, óperas y zarzuelas. Los grandes clásicos escasearon, pero Fernando Calderón casi no se ausentó de su escenario. De todos modos, parece que no era, ese local, la gran cosa. Un anónimo contemporáneo opinaba que

(...) falta una casa que merezca siquiera el nombre de teatro para el sostén de una compañía perpetua. La inmunda pocilga del Principal, cuesta a las empresas la enorme cantidad de 200 o 300 pesos mensuales, siendo como todos saben, en corral, donde apenas pueden representar los titiriteros; y a pesar de eso la clase media, que indudablemente ha sido hasta hoy la protectora de ese arte, no se cansa, no se fastidia, sino que la vemos siempre llenar el patio y aún los palcos. La clase elevada, por otro nombre, la clase de dinero, tiene razón de no concurrir, por no perder en cada función los lujosos vestidos de sus hijas y mujeres.(El Ensayo Literario, 1853: 120)

Por supuesto, de todos estos locales sin valor arquitectónico, no se conserva nada, ni un daguerrotipo, ni una piedra. Sólo la voz de los periodistas y críticos antañones.

Fue en plenos conflictos entre Liberales y Conservadores, fue durante la sangrienta Guerra de Reforma que devastó Guadalajara, fue durante la Intervención y el Imperio, que el gobierno de Jalisco resolvió «erigir un Coliseo digno de su capital» [78] y así contra viento y marea, con el erario agotado y el odio partidista ennegreciendo la atmósfera, Santos Degollado lanzó un edicto, el 12 de diciembre de 1855, convocando a todos los constructores jaliscienses para participar, con un proyecto, en el concurso que los podría hacer ricos e inmortalizar. El premio consistiría en cien pesos, en efectivos y la erección del monumento. Había dos competidores posibles en ese entonces: Manuel Gómez Ibarra y Jacobo Gálvez. Sólo éste último participó y, por supuesto, triunfó. Lo que pasó con Gómez Ibarra fue que, siendo conservador de buena cepa y teniendo a la Mitra tapatía como cliente principal, no estaba interesado en escuchar la voz, posiblemente tentadora, de un gobierno liberal. Gálvez se quedó con todo, es decir que también se le encargó la dirección de la obra, con unos honorarios como para estremecer al más ambicioso: diez mil pesos, pagaderos en mensualidades de sesenta pesos, hasta dejar el edificio «en estados de representación»; y el saldo, de golpe en ese momento. Se incluía en tan enorme cantidad, la ejecución del mural que cubre la cúpula central del Coliseo. Desafortunadamente, este Hombre-Orquesta no pudo cobrar ni el 25% de los honorarios estipulados, por los avatares de los conflictos reformistas aunados al lío de la Intervención y el Imperio.

Durante una década se fue, trabajosamente, levantando el teatro, de reminiscencias neoclásicas y revestido por la cantera amarilla de Atemajac. A cada «albazo» de los Conservadores, la obra se suspendía, el arquitecto huía a Texas con los planos enrollados, bajo el brazo; y a cada «madruguete» de los Liberales, regresaba para desbrozar la maleza que ya devoraba los cimientos de su edificio, convertido en refugio de maleantes y perros sin dueño. En tantas idas y venidas, perdió el Contrato que mencionaba sus honorarios, los archivos de gobiernos fueron quemados una y otra vez y cuando, al fin, lo entregó «en estado de representación» ya nadie sabía cuánto se había pagado al arquitecto pintor, ni cuánto se le debía. Y simplemente no se le liquidó.

Muchos fueron también los nombres con que se pensó bautizar al Coliseo: Regeneración de Santa Ana, fue quizá la sugerencia más atinada, ya que, en efecto, al Generalísimo le

faltaba en gran medida. Menor imaginación mostró quien propuso Teatro Alarcón; nadie se acordó de Sor Juana, en medio del machismo jalisciense; y se impuso la opinión del gobernador Pedro Ogazón, quien con gran justicia creyó que debía llamarse Teatro Degollado, en honor del mandatario que lo mandó erigir seis años antes y acababa de ser fusilado sumariamente, sin que siquiera se le siguiera juicio. Era el año de 1861. Las flotas de [79] guerra de los tres países europeos, con quienes México tenía deudas morosas, acababan de desembarcar en Veracruz.

Pasaron otros cinco años. El Segundo Imperio agonizaba cuando, el 13 de septiembre de 1866, con las localidades altas todavía sin terminar, el Teatro fue inaugurado. La cúpula brillaba con los personajes del «Canto IV» de la Divina Comedia, recién concluida por los pinceles de Jacobo Gálvez y su discípulo Gerardo Suárez. La voz de Angela Peralta, la soprano regordeta que apodaron «El Ruiseñor Mexicano» estremeció a los tapatíos como Lucia di Lamermoor, la ópera de Gaetano Donizetti, que traía en su repertorio la Compañía de Annibale Bianchi, de gira por el país.

Muchos años más tarde, en pleno esplendor porfirista, la antigua villa de Santa María de los Lagos estrenó su propio teatro, el que dedicó al poeta, fabulista y dramaturgo José Rosas Moreno. Siguiendo la tradición de tantos teatros de México, se erigió dentro del estilo neoclásico también, en esa cantera rosada de la zona alteña, que casi parece mármol, y se estrenó en 1903 para premiar los Juegos Florales en los que Mariano Azuela triunfó en cuento y Francisco González León en poesía. Desde entonces ha seguido cobijando la entrega de premios a los galardonados en estos Juegos Florales que sólo la Revolución pudo interrumpir temporalmente.

Los poblados más pequeños de Jalisco o tuvieron que esperar a que la Post-Revolución les erigiera un coliseo o todavía carecen de él.

## Voces y Temas

Hasta donde he podido saber, en el ámbito de la Nueva Galicia no se produjo drama alguno ni en el estilo Barroco, ni dentro del Neoclásico. Asimismo es digno de mención el hecho de que ninguna mujer tomó la pluma en el largo período colonial, pese a que desde las ciudades de México y Puebla hasta la remota Mérida, hay nombres femeninos desempeñándose en la literatura.

Para ambas cosas, había que esperar al Jalisco independiente y a los acentos románticos.

Sorprende al investigador descubrir la ausencia de temas relacionados con el intenso momento histórico que fue el que rodeó a los autores del Romanticismo. Los intelectuales del momento fueron los ardientes liberales reformistas, que Bulnes tanto elogió. Sin embargo, sus lirias, de muy disímbolas calidades, se desbordaron en arroyuelos de pasmosa intrascendencia [80] inundándolo todo con «lastimeras y quejumbrosísimas cantinelas cuyo interés nos se extiende más allá de la personalidad de sus autores», decía Antonio Zaragoza,

asombrado ante la indiferencia de los vates jaliscienses por reflejar en el papel el azaroso camino de la Patria. Pero, reflexionando, llegaba a la siguiente conclusión

Indudablemente es mejor bajo el aspecto de la moralidad pública, que esos caballeros enriquezcan con versos las columnas de los periódicos literarios y no con hechos las páginas de las gacetas de los tribunales(...)

Bajo el aspecto literario, no sé si las musas se entregarán a transportes de júbilo con ese aumento en la cantidad ya que no en la calidad de las composiciones poéticas. (La Alianza Literaria, Núm. 7, 7 de mayo de 1876: 6)

Abundaron las elegías fúnebres y las emotivas piezas oratorias por el deceso de familiares, amigos, próceres y conocidos. Se alabaron actores cómicos y trágicos; corrió tinta en honor de los alumnos del Liceo de varones; las penas de amor fueron fructíferas musas, igual que los sentimientos religiosos exacerbados por la Reforma o sin relación con ella; los cumpleaños de parientes o los esponsales de algún vecino sirvieron de inspiración, ya que cualquier pretexto era bueno para escribir sonetos, loas, endechas, canciones y demás poemas.

A estos líricos de fácil rima no les fueron ajenos la Intervención y el Imperio y así hubo quien dedicó unos versos a Napoleón III, mientras que otro declamó los suyos por el «Feliz Aniversario» de Fernando Maximiliano y alguien más alabó al General Leonardo Márquez.

Los liberales no se quedaron atrás y la Batalla del 5 de mayo o Benito Juárez fueron para ellos ricas vetas que explotaron en metros diversos.

Para entonces el teatro, única opción audiovisual del siglo, había despertado en la pequeña, mediana y alta burguesía enorme interés. Numerosos escritores se abocaron al cultivo del género dramático, al mismo tiempo que cultivaban la lírica. Tragedias y comedias se produjeron por doquiera en plumas de diversas calidades, tanto en la capital del Estado como en poblaciones de menor importancia.

Se trabajó muy poco el drama en prosa y abundantemente en verso; con asunto histórico que abarcaba desde el pasado prehispánico hasta la Colonia, con preferencia a otros momentos; la gesta independentista apareció algunas veces; los conflictos del resto del siglo, muy poco, en obras tendenciosas o de circunstancias. [81] Europa no estuvo ausente, sobre todo con temas de medievo y del temprano renacimiento. La crítica de costumbres y los amores frustrados o, al menos, conflictivos fueron muy favorecidos.

Algunos autores lograron imprimir sus obras e incluso verlas puestas en escena, mientras otros las publicaron en revistas literarias y unos más las conservaron inéditas y de ellas lo que ha llegado hasta nosotros es la opinión de algún crítico.

Interesante es detectar que lo que se conoce de Jalisco es, sin excepción, realizado por dramaturgos liberales.

Habría que comenzar con Fernando Calderón, liberal de buena cepa, discípulo desde su adolescencia de los «polares», apodo que se dio a los «puros» por el título de su órgano de difusión: La Estrella Polar de los Amigos Deseosos de la Ilustración (1822); militante que luchó contra las fuerzas santanistas y fue herido y desterrado por sus convicciones. Fue, también, el primer romántico de México, influido por Cienfuegos, Espronceda y Lamartine, y en forma personal por su amistad con José María Heredia, quien llegó de Cuba en 1825 y contaminó con el ardiente virus a toda la Academia de Letrán, de la que el tapatío era asiduo. Carlos González Peña afirma que de sus poesías escritas entre 1826 y 1827 «trasciende ya un cierto aroma romántico.» Más temprano, pues, que el de Rodríguez Galván, aunque con elementos neoclásicos y aún barrocos, por ser poeta de transición.

De las 12 tragedias que se le atribuyen, dos se perdieron tras ser representadas y 10 mantienen un ambiente exótico, como estuvo de moda en el Romanticismo: el medievo y el Renacimiento europeos, el lejano Oriente, el buen salvaje de las selvas indianas y hasta la Roma republicana dominan el panorama. En las únicas comedias que produjo, se ubicó en cambio, en México y en su siglo: Los políticos del día y A ninguna de las tres; en la primera satiriza a los diletantes que intentan manejar los destinos del país y en la segunda, la mala educación de las mujeres -tema que caía en cascada desde Molière hasta Fernández de Lizardi- y el afrancesamiento de los «señoritos» que a gritos piden, aún sin saberlo, la Intervención que llegará tres décadas después:

¡Vaya! no se puede estar  
en el teatro, ¡qué feo!  
No parece coliseo,  
sino viejo palomar.  
No se encuentra una nación  
más que México atrasada: [82]  
da vergüenza, aquí no hay nada  
ni gusto, ni ilustración,  
ni ornato, ni policía,  
ni finura, ni alegría,  
ni hermosura, ni elegancia;  
repito que sólo en Francia  
se vive con alegría.  
En las «soirées», ¡qué finura!  
¡qué dulce afabilidad!  
¡Cuánta sensibilidad!  
¡Cuánta graciosa locura!  
El amable aturdimiento,  
el entusiasmo, el bullicio,  
¡Vaya! si yo pierdo el juicio  
al verme aquí ¡qué tormento!  
(1882, T. 2: 106)

En cambio, por criticar en serio al tirano que dejó a México con menos de la mitad de su territorio, Calderón prefirió disimular sus acentos, encargando a los héroes de vieja república romana el gritar verdades en el seno de la tragedia:

¡La Patria! ¿dónde está? No deis tal nombre  
a la tumba de siervos degradado  
que tiembla ante el tirano que la oprime.  
Nada tenemos ya: baldón, infamia,  
servidumbre cruel oprobios, hierros,  
es nuestra suerte aquí. ¿Tenemos patria  
y se arrebatan nuestras hijas  
para ser oprimidas y violadas  
por el tirano vil, quedando impune  
tan horrenda maldad? ¿Tenemos patria  
para aumentar el fausto y pompa vana  
de nuestros opresores cuyo lujo  
insulta al miserable que trabaja  
para vivir, y cuyos pobres frutos  
en nombre del estado le arrebatan?  
(Op. cit.: 32)

Con la censura de los tiempos, largos inacabables del ir y venir de López de Santa Anna, no se podía hacer otra cosa.

Después, entre un alud de dramas y dramaturgos, destaca Aurelio L. Gallardo, tan gallardamente tapatío y furiosamente liberal como Fernando Calderón. De sus más de 20 piezas para ser representados, sólo una tocó un asunto de actualidad política: [83] Los mártires de Tacubaya, inspirada, por supuesto, en los fusilamientos criminales que el general imperialista, Leonardo Márquez, ordenó contra los jefes locales del Partido Liberal, contra los oficiales prisioneros, algunos pasantes de medicina, entre quienes se encontraba el joven escritor Juan Díaz Covarrubias, y algunos ciudadanos comunes. Márquez se ganó, por sanguinario, el apodo de «El Tigre de Tacubaya».

La obra se estrenó en Guadalajara, en el Teatro Principal, y como «Tigre» actuaron Desiderio Guzmán y Serafino Mendiola, sucesivamente. Ambos actores debían quitarse el disfraz en cuanto corría el telón para evitar ser linchados por el público que asistía a este «drama tan terrible». El escándalo fue tal, que las autoridades se vieron precisadas a recoger la edición y prenderle fuego en la Plaza de Armas, en tanto que el autor salió huyendo hasta Napa, Calif., de donde nunca volvió, pues la muerte lo sorprendió a los 38 años de edad, con un México todavía de pasiones revueltas.

De las dos damas que cultivan el género dramático, Isabel A. Prieto de Landázuri y Refugio Barragán de Toscano, ambas escribieron en verso; la segunda incursionó incluso en la zarzuela; y ninguna quiso complicarse la existencia con posiciones políticas de ningún tipo, pese a que Isabel y su familia se desterraron, voluntariamente, en San Francisco, Calif., desde que los franceses pisaron Guadalajara, y ella contrajo nupcias con su primo Pedro Landázuri, quien ocupó importantes cargos de representación popular, en el Partido Liberal -diputado federal y gobernador de Jalisco- y fue diplomático, con sede en Alemania, justo a la muerte de la poetisa.

La más bravía en cuanto a postura política se refiere, fue, sin duda, Esther Tapia de Castellanos, pero no incursionó en la poesía dramática, y lo mismo puede decirse de Antonia Vallejo, periodista, cronista y poetisa de indiscutible valor. Tocaron temas de religión y no callaron en política, pero jamás trabajaron el drama.

Pablo Jesús Villaseñor de la aristocrática estirpe del fundador de Morelia, la antigua Valladolid, se consagró con pasión a las letras: fundó y dirigió revistas literarias, participó en todas las que brotaron alrededor y escribió de todo: crítica, poesías lírica y dramática, ensayos y biografías y falleció a los 27 años en la Hacienda de Cedros, propiedad de su familia. De las ocho piezas teatrales que le conocemos, dos trataron de la gesta independentista: Un reo de muerte y Encarnación de Rosas o El Insurgente de Mezcala, fueron estrenadas en El Principal, a principios de los 50's. El resto fue de carácter costumbrista, excepto la interesante pieza que se llamó El Conde de Raousset, referente [84] a la odisea del aristócrata francés, convertido en filibustero, quien quiso coronarse Emperador de Sinaloa, tras descubrir sus riquezas auríferas. Mencionado por Ignacio M. Altamirano se le creía perdida y la encontré en los Fondos especiales de Biblioteca Pública de Guadalajara. Ignoro si se encuentre otro repositorio. Su estilo no es polémico; la Guerra de los Pasteles había sido, hasta entonces, el único conflicto entre México y Francia y cuando Villaseñor falleció faltaba una década casi completa para el inicio de la Intervención. El tema le interesó, pues, como epopeya singular y nada más. La más famosa de sus piezas dramáticas se centró en la etapa colonial y concluye con la muerte, por suicidio, asesinato o dolor, de todos sus protagonistas, sin excepción: El Palacio de Medrano.

Otros autores de teatro que no tocaron asuntos polémicos, pese a sus convicciones partidistas, fueron: José Ma. Vigil, Antonio Pérez Verdía, Emeterio Robles Gil, Francisco Granados Maldonado, Alfonso Lancaster Jones, José María Delgado, Francisco Eulogio de Trejo (fusilado durante la Intervención), Clemente Villaseñor, Ireneo Paz (abuelo del Premio Nobel), el francés radicado en Guadalajara, Hipólito Seran, José López Portillo y Rojas, Jesús Acal Ilisaliturri, Francisco Arroyo de Anda, Antonio Bercerra y Castro, Ángel Beltrán y Puga, el laguense Carlos Federico Kegel, autor de una zarzuela idílica, En la hacienda; Carlos González Peña y, el mejor de todos: Marcelino Dávalos, cuya producción corresponde a inicios del siglo XX y tiene matices naturalistas, críticas a varios aspectos de la sociedad de su tiempo, y en el que aparece como un héroe Benito Juárez, convertido en estatua desde hacía un cuarto de siglo.

Para cerrar nuestro tema, es preciso mencionar a un abogado Juan José Castaños, que sólo escribió una obra y ésta poco o nada conocida: La Intervención en México, publicada en Guadalajara, en 1863 y representada, en el Teatro Principal, en marzo del mismo año, a beneficio de los Hospitales de Sangre del Ejército de Oriente. Se trató de una comedia en 4 actos, actuada por la «Compañía de Aficionados», primer grupo de este género, en Jalisco. Entre ellos se encontraban el futuro jurista y gobernador del Estado, Emeterio Robles Gil, Antonio Pérez Verdía, Joaquín y José María Castaños, Salvador Brihuega, Benito Gómez Farías y la señora Senosiain de Prieto, en el único papel femenino que hay en la obra.

Aunque para el momento en que fue representada, los franceses todavía no entraban a Guadalajara, suceso que quedó plasmado en la primera fotografía histórica con que cuenta

el Estado, la conmoción que produjo la puesta en escena fue tan [85] enorme como su éxito. Las localidades se agotaron y la reventa se hizo «a onza de oro, precio verdaderamente fabuloso», nos dice Luis Pérez Verdía (1952: T. III: 238).

La comedia, de circunstancias, ofrece una ingeniosa y transparente alegoría a través de sus personajes y situaciones: Lola (representada por la sra. Senosiain de Prieto) es una joven huérfana, rica y hermosa, inconsciente derrochadora de sus innúmeros bienes. Lola es la Patria, «dolorosa» durante la Intervención. La protege Nicolás, un tutor leal y desinteresado, que defiende sus riquezas para evitar que caigan en manos de los acreedores extranjeros. Este tutor es, tal vez, el Partido Liberal. También tiene Lola un tío, Don Facundo, acérrimo católico, preocupado por la «tibieza religiosa» y la modernidad de costumbres de su adorada sobrina, que representa, sin duda, al Partido Conservador, amante de las tradiciones. Pepe es el novio que Lola ama y por quien es correspondida, quizá sea éste representación de Benito Juárez. La duda al respecto se presenta por la posibilidad de intercambiar papeles entre el Tutor-Partido Liberal-Benito Juárez y Pepe-Benito Juárez-Partido Liberal. Me inclino por las opciones que cito al principio dada la juventud de Juárez y la madurez del Partido Liberal y la más personal y romántica relación entre los amantes, que contrasta con la seria responsabilidad del Tutor, no exento de astucia jurídica de viejo lobo de los tribunales.

Por último se deben mencionar, llegando a Veracruz en diciembre de 1861, a Mr. William Printseller, el acreedor inglés, quien da muestras de gran caballerosidad; al señor Donaciano León de Castilla, donoso nombre de acreedor español, noble hidalgo en su trato con la dama; y al canalla, sin escrúpulos, de M. Napoleón Blaguefort, «broma pesada» que llega de Francia y es capaz de romper contratos y faltar a la palabra empeñada, además de emplear cuanta sucia triquiñuela se le ocurre para quedarse con la totalidad de las posesiones de Lola, que exceden con mucho al adeudo. Los inmorales manejos de Blaguefort acaban por horrorizar a los otros dos honrados acreedores que se arrepienten de haberse asociado con él y tras arreglar cuentas honestas con la jovencita que mal había administrado sus bienes (¿le servirá esta experiencia amarga, para cuidarlos mejor, en el futuro?) Printseller y León de Castilla, se retiran cortésmente. Blaguefort, en cambio, vocifera y amenaza con «las escuadras de S.M.I.», dispuesto a pelear como un «ave de rapiña» para quedarse con todo el patrimonio de Lola, cuyo tutor está igualmente dispuesto a matar o morir antes que dejárselo arrebatarse.

El texto es ágil aunque decididamente irrespetuoso de las [86] leyes del estilo literario e incluso de la gramática castellana; con largos parlamentos que deben haber hecho sudar tinta a los actores y aportación de datos históricos verídicos, tales como el monto de deuda exterior mexicana, por acreedor, y la fecha del desembarco de las tres armadas al puerto de Veracruz.

Una obra que, pese a sus defectos estilísticos, debería ser recordada como una muestra de ironía del mexicano, que no se abate jamás.

He aquí un fragmento representativo del texto y la situación real a que hizo referencia, más la peculiar forma de expresión y el dolo del delegado de Napoleón «El Pequeño»:

Blaguefort. -Sr. de Molina, considerando los señores de Castilla y Printseller que los intereses que representamos son de la misma naturaleza, hemos acordado, para evitar a U. largas discusiones con cada una de las partes, que una solo se entendiera con U. para el arreglo del pago de los créditos que representamos contra la testamentaría de Sr. Rubio... Consecuentemente, yo he tenido el honor de merecer la confianza de mis coacreadores, y vengo a tener el placer de entenderme con U., Sr. de Molina.

Nicolás. -(Hubiera preferido al español, o aunque fuera al inglés: pero paciencia.) Perfectamente, caballero, escucho a U.

Blaguefort. -Entraré en materia. Dando por supuesto -porque sobre esto mis poderdantes y yo no toleramos discusión- que nuestras cuentas serán admitidas sin objeción de ninguna clase; dando esto por supuesto. La testamentaría nos adeuda 400 mil pesos escasos; es decir, cerca de 2 millones de francos.

Nicolás. -(¡Echa millones! ¡hasta en sus monedas son exagerados estos franceses!) Da U. por supuesto, Sr Blaguefort, con mucha facilidad...

Blaguefort. -¡Oh! no admito réplica. Decimos, pues, dos millones. Nicolás.-De francos, de francos, Mr. Blaguefort.

Blaguefort. -Bien entendido.

Nicolás. -Es que en el calor de la discusión pudiera olvidársele a U ¡Cómo son vv. tan... volcánicos, tan... entusiastas...!

Blaguefort. -Decimos pues, dos millones. Los bienes de la Señorita, según los informes que hemos adquirido, alcanzan a pagar...

Nicolás. -Poco a poco, caballero: la testamentaría cuenta, en bienes raíces, con más de dos millones de pesos, pesos duros ¿entiende U.? No de francos...

Blaguefort. -¡Oh! eso va en apreciaciones. Los bienes son pésimamente administrados; las culturas de las haciendas no están llevadas según los últimos adelantos de la ciencia agrícola; [87] la fabricación de azúcar es hecha por procedimientos anticuados...

Nicolás. -¿Qué importa si se cultiva mucha caña y se cosecha mucha azúcar?

Blaguefort. -Yo continúo. Y me tomo la permisión de hacer observar al Sr. de Molina, que las interrupciones me hacen perder el hilo de mi argumentación.

Nicolás. -Pues, señor, será preciso que U. se resigne a buscar el hilo perdido; a menos que encuentre U. el modo de que un acreedor y un deudor se entiendan, hablando sólo el acreedor.

Blaguefort. -Yo continúo. De un otro lado -y ésta es, llamo la atención de U., una razón convincente- U. me perdonará, si se encuentra un poco fuerte lo que voy a decir, pero las circunstancias exigen hablar con claridad - por desgracia es opinión muy recibida en Europa, que todos los mexicanos son... son la... ladrones: soltemos la verdadera palabra.

Nicolás. -(con fuego) U. me insulta Mr. Blaguefort; y no quiere U. que se le interrumpa! (Conteniéndose) Cobre U., que éste es hoy su papel; pero no me insulte, porque no lo toleraré. Blaguefort. -¡Oh! no se exalte U. que estoy en lo cierto.

Nicolás. -Repito a U. que cobre, que diga sus condiciones y veré si son admisibles.

Blaguefort. -Yo continúo, pues. Siendo las haciendas mal cultivadas, sus producciones mal elaboradas y, lo que es peor, los intereses en malas manos...

Nicolás. -(Interrumpiéndole) ¡Vuelta...

Blaguefort. -Yo continúo. Nosotros exigimos que desde luego se nos entreguen...

Nicolás. -(Con sarcasmo) ¡Para que estén en manos puras!

Blaguefort. -Que se nos entreguen desde luego todas las fincas...

Nicolás. -¡Cómo! ¿más de dos millones de pesos por 300 y tantos mil?

Blaguefort. - Por dos millones de francos, Mr Molina. Las propiedades en nuestro poder entrarían en una administración sabia, honrada, ilustrada, arreglada a las últimas descubiertas de la ciencia agrícola y de la ciencia económica. Nosotros haríamos una pensión honrosa a Mlle Lola, a quien nombraríamos un tutor a la satisfacción de nosotros, y podemos asegurar a U., sin jactancia, que las propiedades nos deberían su futuro engrandecimiento y Mlle Lola una felicidad completa. Estas proposiciones, nacidas todas de la gran estimación y del gran cariño que profesamos, con la mayor buena fe y las intenciones más sanas, a la señorita Lola, son tan justas, tan equitativas, tan fundadas en el más estricto derecho y en la conveniencia [88] mutua, que no dudamos, ni por un solo instante, que ellas serán admitidas con júbilo por U., Mr Molina y por la interesante Mlle Lola.

(Fragmento del Acto Segundo, Escena XI, 1863: 42-46)

#### Bibliografía mínima:

Agraz García de Alba, Gabriel, Bibliografía de los Escritores de Jalisco, 2 vols., México: 1980, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Calderón, Fernando, Obras Completas, s.p.i., 2 vols, Zacatecas: 1882.

Castaños, Juan José, La Intervención en México, s.p.i., Guadalajara 1863.

Cornejo Franco, José, «La literatura en Jalisco», en Boletín de la Junta, Auxiliar jalisciense de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, T. IV, Guadalajara: abril de 1936 Núm. 8, pp. 113-134

Galeano, Eduardo, Las venas abiertas de América Latina, Madrid: 1980, 28a edic., siglo XXI de España Editores.

Gallardo, Aurelio 4. Leyendas y Romances, Pról. de José Cornejo Franco, Guadalajara Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.

González Casillas, Magdalena, Historia de la Literatura jalisciense en el siglo XIX, Guadalajara: 1987, UNED.

González Peña, Carlos, Historia de la Literatura Mexicana, 5a Edic., México: 1954, Editorial Porrúa.

Hidalgo, Aurelio, El Teatro Degollado, Guadalajara: 1966, Gobierno del Estado de Jalisco.

Iguíniz, Juan B., «Las agrupaciones culturales en Guadalajara», en Lecturas históricas de Jalisco después de la Independencia, T. II, pp. 267-292, Guadalajara: 1981, UNED.

Jiménez Rueda, Julio, Historia de la Literatura Mexicana, México: 1942, 3a edic., Ediciones Botas.

Jiménez Rueda, Julio, Antología de la Crítica Literaria, México: 1969 T. I, Edit. Jus.

Martínez, José Luis, «México en busca de su expresión», en Historia General de México, México: 1981 3a Edic., El Colegio de México, pp. 1017-1071.

Millán, María del Carmen, Literatura Mexicana, México: 1962, Editorial Esfinge.

Monterde, Francisco, Historia de la Literatura Mexicana, México: 1965, Edit. Porrúa. [89]

Ocios Literarios, México: 1905-1920 Tip. y Lit. «La europea», de J. Aguilar Vera y Compi; Imprenta de Ignacio Escalante e Imprenta Franco-Mexicana, 6 vols.

Orendain, Leopoldo, Cosas de viejos papeles. T.III. Guadalajara: 1970, Librería Font.

Pérez Verdía, Luis, Historia Particular del Estado de Jalisco, 3 vols., Guadalajara: 1951-1952 2a edición, Gobierno de Jalisco.

Rosas Moreno, José, Fábulas, Dramas y Poesía, s.p. i.: 1955

Salado Álvarez, Victoriano, De mi cosecha. Estudios de crítica, Guadalajara: 1899, Imprenta de Ancira y Hno.

Salado Álvarez, Victoriano, Memorias. Tiempo viejo. Tiempo Nuevo, México: 1946 2 vols., EDIAPSA.

Sánchez Mármol, Manuel, «Literatura, parte séptima. Las Letras Patrias», en Justo Sierra y Santiago Ballezá (Directores), México, su evolución social, J. Ballezá y compañía, sucesor, México: 1901 Editor, T. I, Vol. 2, pp.603-663.

Velasco, Sara, Escritores Jaliscienses, T. 1, Guadalajara: 1982 Editorial Universidad de Guadalajara.

Vigil, José María, Estudios sobre Literatura Mexicana, 2 vols., Guadalajara: 1972 Edics. Et Caetera.

Publicaciones periódicas más importantes:

La Estrella Polar de los Amigos deseosos de Ilustración, Guadalajara Jal.: 1822.

El Ensayo Literario, Semanario, Guadalajara, Jal. 1852.

La Alianza Literaria, Semanario, Guadalajara, Jal.: 1875-1876.

La República Literaria, Quincenal, Guadalajara, Jal.: 1886-1890.

Flor de Lis, Quincenal, Guadalajara, Jal.:1896-1899. [90] [91]

IIa Sesión. Teatro mexicano siglo XX  
[92] [93]

Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso

por

Octavio RIVERA K.

(CITRU-INBA)

Acercarnos al panorama de los escritos, de las reflexiones sobre el teatro en México entre 1930 y 1950 puede ser desolador a primera vista. La consigna general, que desborda, incluso, la frontera temporal que se ha señalado, podría limitarse a decir: «En México nunca ha habido teatro, y no lo hay». Una y otra vez, de diversas maneras, sutiles o toscas; violentas o, quizá, resignadas; amplias o breves, la sensación se hace idea; la idea, palabra, y la palabra creó el eco del que durante mucho tiempo se escucharon resonancias. Durante las dos décadas que ahora [94] nos ocupan el teatro mexicano, en gran parte de los textos que de él hablan, se convirtió en un deseo que no se cumplía. De él, al nivel de su dramaturgia y su puesta en escena, de sus actores y directores, de sus escenógrafos y críticos parecen existir sólo manifestaciones embrionarias o deformes, que, además, se empeñan en luchar unas con otras.

En el terreno de la crítica teatral, y se podría incluir aquí, en general, a casi todo texto que habla del teatro en México, nació una crítica que miró al pasado teatral mexicano, a su historia, como alimento insípido en todos los órdenes de la creación y la interpretación, pasado del cual sólo salvó a algunos actores y dramaturgos y que del presente en que se hacía fortalecía e impulsaba la experimentación teatral y a los creadores que en ella intervinieron.

El teatro comercial, de empresa privada, muy poco tuvo que ver con esta renovación, ni sus locales, ni sus actores, ni sus empresarios vieron en la vanguardia un sitio al cual acercarse y participar o lo hicieron de manera excepcional y sin continuidad. El teatro comercial siguió, de alguna manera, su propia evolución e intereses recogiendo, eventualmente, de las búsquedas de la vanguardia, los elementos humanos o artísticos que habían demostrado su efectividad en la escena.

De entre los problemas que preocuparon a quienes escribían sobre teatro, el mayor fue la seguridad de carecer de una dramaturgia propia, Si bien con frecuencia se habla de la deficiente preparación de los actores, de la falta de locales adecuados, de la tarea titánica del director de escena y de lo delicado de su trabajo, y en todos estos elementos se observa la urgencia del profesionalismo como una vía de solución al problema, es sobre todo la necesidad de emergencia de una dramaturgia mexicana -de una dramaturgia nacional- el tema que se agota en los textos, que aparece una y otra vez como el mal que hay que remediar, que provoca el lamento ininterrumpido que llora y se rebela ante el aborto incesante del teatro mexicano. [95]

Junto a la declaración de que el teatro mexicano era un páramo, la acción entonces en pro de la creación del teatro en México no tuvo descanso. Frente al vacío se opuso el trabajo de la dramaturgia, de la puesta en escena, de la enseñanza, de la preparación de actores y directores, de la reflexión y la escritura.

A lo largo de este proceso de trabajo intenso jugó un papel fundamental la revisión histórica del hecho teatral en el país. A principios de la década de los treinta, una vez pasados los fervores de la lucha armada que buscaba un nuevo orden político para el país, e iniciados los primeros intentos estatales por organizar la vida cultural en México -en el caso del teatro, después de los intentos del teatro en Teotihuacan, las temporadas del Teatro Municipal y de la Comedia Mexicana y de las breves temporadas del Teatro de Ulises-hombres y mujeres de teatro -artistas, intelectuales, promotores, que muchas veces unieron en su persona todas estas funciones y facultades- emprendieron, entonces, con ahínco la construcción-reconstrucción, del teatro en México.

Esta labor no descuidó, en lo posible, ninguna área de influencia, ningún sitio desde donde el teatro pudiera ser apuntalado y, así, tomara forma, adquiriera sustancia.

En el terreno de los trabajos sobre la historia del teatro mexicano se contaba ya, para el siglo XIX, especialmente, con la Reseña histórica del teatro en México de Olavarría y Ferrari y con la breve Monografía del teatro de Marcelino Dávalos. En los primeros años de la década de los treinta aparecen dos obras fundamentales dentro de este campo: la Bibliografía del teatro en México de Francisco Monterde y México en el teatro de Rodolfo Usigli. [96]

La Bibliografía... de Monterde representa un esfuerzo monumental, y hasta hoy único, por reunir y registrar títulos de y sobre teatro en México producidos a partir de la Colonia. La nutrida Bibliografía..., se encuentra prologada por el entonces incipiente dramaturgo Rodolfo Usigli. El prólogo de Usigli ofrece un panorama de la historia del teatro en el país de modo que ello pueda permitir la ubicación del material bibliográfico buscado y ordenado afanosamente por Monterde. Usigli insiste, de manera especial, como lo ha hecho un año antes en su México en el teatro, en la publicación de textos dramáticos como uno de los medios de reconocimiento de la actividad teatral, lo cual hará posible, en su opinión, una adecuada educación teatral, y conformará, a un lado de la producción teatral, el sustrato sobre el cual podrá generarse el teatro que México necesita. Usigli señala al respecto: «El teatro mexicano, en general, no se imprime, y esta es, probablemente, la razón de todos los defectos que ha tenido».

Durante la elaboración de México en el teatro, pórtico de entrada a las historias recientes del teatro en México, Usigli transita por una etapa de intenso aprendizaje y se interesa por entender el pasado teatral de México y explicar, así, la ausencia de una tradición que en el mejor sentido de la palabra, hubiera dado ya al país un gran teatro.

México en el teatro, (1932) inaugura, en el área de la revisión histórico-crítica de la actividad teatral en México, una tendencia que observará al teatro de la década de los veinte, y hacia atrás, ya como un largo proceso que empezará a dar sus primeros frutos y conformará una tradición apenas en los treinta; ya como un periodo prolongado sobre el cual se destacan sólo algunos momentos importantes y algunas figuras: Fernán González de Eslava, sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Eduardo de Gorostiza; ya como un fenómeno que subsiste producto de la necesidad de expresión de un pueblo, pero que se ha visto desatendido por pueblo e individuos y, de esta manera, se ha visto limitado para florecer de forma efectiva.

Al revisar la historia del teatro, Usigli no deja de lado los elementos que constituyen al teatro. Parte esencial está formada por la crítica, la cual de manera análoga al proceso teatral «vive [...] una vida parva y deficiente». Con ella «ha ocurrido [...] lo [97] mismo que con el teatro: se ensaya, se intenta, rara vez se obtiene por completo».

El «nacimiento» del teatro mexicano, desde la perspectiva de Usigli se encuentra estrechamente ligado a la idea que en general priva en el ambiente cultural y artístico del país: si es que la Revolución ha significado algo, la modificación de las estructuras, razón por la que se ha luchado, debe comprender la vida entera del país. De este modo, en los albores de los treinta, surge un esfuerzo intelectual de grandes vuelos que regresa a la historia del teatro en México, busca comprenderlo, y propone el estudio del acontecer teatral como medio esencial de acercamiento al teatro. Con la reconstrucción se quiere cerrar la puerta al pasado teatral del país y acceder, así, de una vez por todas, a un teatro nuevo, vital y productivo. Teatro que, por supuesto, en opinión de Usigli, no podrá aislarse de la vida del país: «Para que México siga al teatro en su estado de cristalización definitiva, el teatro necesita primeramente seguir a México en su evolución».

Durante el periodo 1930-1950, después de México en el teatro, no surge ningún nuevo intento por emprender una historia general del teatro en México. Al mediar el siglo, con el deseo de evaluación de lo que estaba ya en el aire y con la seguridad de que en el país algo se había transformado en el terreno del teatro, aparecen una serie de ensayos que revisan este desarrollo.

Antes de pasar a este conjunto de textos es útil observar que en 1938 la revista Theatre Arts Monthly dedica uno de sus números al teatro en México. Entre los colaboradores se encuentran Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Miguel Covarrubias, Luis Sandi, artistas y escritores que de una u otra manera habían afirmado ya lazos con el teatro. Los textos exponen una visión amarga sobre el teatro mexicano y, sin embargo, plena de confianza en las manifestaciones teatrales propositivas en ese momento y en la generación de una actividad dramática valiosa para el país.

En el ensayo de Luis Sandi («The History Retold. Chronicle of the Theatre in Mexico»), se hace un rápido recorrido por la historia del teatro en el país hasta 1938. Las apreciaciones de Sandi toman líneas similares a las de Usigli (en México en el teatro), señalan el lento proceso del teatro mexicano [98] buscando penosamente un sitio digno en la producción cultural del país y los esfuerzos de los dramaturgos por crear el tan añorado teatro nacional.

Para Sandi, como para Usigli y otros estudiosos, el teatro en México es un teatro en mal estado de salud, aunque no decadente, pues nunca ha alcanzado la plenitud. Sandi concede a la «revista» teatral el título de «género nacional» y la declara la manifestación teatral más importante en ese momento en el país, ya que se nutre de «elementos mexicanos» para crear el espectáculo: tipos, lenguaje, costumbres, humor, modo de sentir y vivir la vida desde lo que podríamos llamar lo «popular urbano».

Es importante la observación de Sandi, en tanto otorga un sitio de privilegio al teatro de revista, al teatro de carpa, como una manifestación saludable del arte popular mexicano en su vertiente teatral. Expresión del teatro a la que Usigli, por ejemplo, apenas valora como formadora de una tradición, sobre todo porque carece de texto. En su recorrido, Sandi vuelve los ojos al nuevo teatro en México: Teatro de Ulises, Teatro de Orientación se proponen como los grupos que marcaron la avanzada teatral mediante la experimentación, habla de las aportaciones de los artistas plásticos en cuestión de escenografía; del teatro rural; de la danza. Sandi confía en el futuro del teatro de mano de los dramaturgos, Gorostiza y Usigli de manera especial.

En el mismo número de Theatre Arts..., Miguel Covarrubias en «Slapstick and Venom», insiste en el teatro de revista: improvisado, crudo, vulgar, mal hecho, pero vivo, turbulento, ardiente, ligado con firmeza al mundo que lo produce y, en este sentido, la única contribución de mérito al teatro que se hace en el país.

Novo, por su parte, muestra la otra cara de la moneda y, en una crónica de fina ironía, describe las producciones anquilosadas [99] del teatro profesional y al público que lo sigue. Para Novo asistir al teatro Hidalgo, al Ideal, al Fábregas, en 1938, es como asistir al teatro que se hacía a principios de siglo, cuando él era niño: las mismas escenografías, estilos de actuación, repertorio, rutinas. Su crónica desesperanzada del teatro en México confirma el mal estado del teatro en el país, y no pierde la ocasión para decir con burla que «alguien» (Usigli) «escribió una historia del teatro mexicano, solo para descubrir que el teatro no tiene historia en México».

El interés por la organización del material dramático y por entender y valorar los esfuerzos que se hacen en torno a la creación de un teatro nacional se manifiestan en las primeras tesis universitarias sobre el tema escritas antes de rayar el medio siglo. Sin embargo, como se ha dicho, la necesidad de revisar la actividad teatral de los primeros cincuenta años del siglo se afirma y procede una vez rebasada esta línea cronológica.

En estos trabajos se pueden localizar, en términos generales, las siguientes líneas en común:

1. Se habla del teatro a partir de la actividad teatral y en esa medida se alude a la producción de textos dramáticos.
2. El punto de partida para referir el desarrollo del teatro contemporáneo en México oscila entre: a) el apoyo estatal, a principios de la década de los veinte -con el teatro en Teotihuacan, o el Teatro Municipal-; b) con las actividades del Teatro Sintético; o c) con el surgimiento del teatro de Ulises en 1928.
3. A partir de cualquiera de las manifestaciones antes mencionadas se hablará, por lo común, del teatro en México (y esto quiere decir del teatro en la capital del país), pero sólo tomando en cuenta el movimiento teatral que, aunque se presente profesionalmente, no posee, en principio, intenciones comerciales, sino artísticas. [100]
4. En general, los autores de los textos coinciden en la consideración de los grupos o movimientos que forman el camino del nuevo teatro en México, aunque, por supuesto, presentan diferencias que parecen originarse en la continuidad, o no, del movimiento en cuestión.
5. Algunos de quienes escriben son al mismo tiempo dramaturgos o críticos de teatro; poco a poco, a las consideraciones panorámicas del teatro en México se integra la crítica académica, principalmente la norteamericana.
6. En casi todos los trabajos se tiene fe en el florecimiento del teatro mexicano, es decir, la evolución ha sido positiva, si bien no totalmente satisfactoria. A este teatro «enfermo» le hace falta el drama nacional para sanar.
7. De la producción en escena se señala, casi invariablemente, que la mayoría de las obras del repertorio de los grupos son extranjeras, y que aquellas pocas debidas a la pluma de los mexicanos reciben la influencia benéfica del teatro extranjero.
8. En la evolución del nuevo teatro es importante subrayar la presencia de individuos que, en principio, no tienen que ver con el teatro «profesional» (comercial) que se practica en México. Actores, dramaturgos, escenógrafos, en muchos casos, son autodidactas y crean escuela.
9. Eventualmente se reconoce la importancia del teatro de revista y la alteración que en el mundo del teatro produjeron los éxitos del cine, la radio y la televisión.

En 1950, dos dramaturgos, Monterde y Gorostiza, hacen una revisión somera de la actividad dramática y teatral de la primera mitad del siglo XX. Francisco Monterde, en un breve ensayo, se decide por registrar obras mexicanas estrenadas, no entra en el análisis de las mismas, aunque les dedica breves [101] comentarios. Con el fin de organizar el material, Monterde divide el periodo en cinco etapas, las cuales busca hacer coincidir con el desarrollo político-social por el que pasan México y el mundo, durante el lapso de que se ocupa. Monterde secciona el periodo en dos partes. La primera de ellas que va de 1900 a 1924 tiene a su vez tres subdivisiones: 1900-1909, 1910-1918 y 1919-1924. Las tres etapas, en su opinión, son un alargamiento de los modelos dramáticos de fines de siglo y se

distinguen entre sí, básicamente, por el tipo de influencias dramáticas extranjeras de que se alimentan -en este caso, especialmente, de la española-, y por el modo en que afecta a la actividad teatral la presencia, o no, de compañías extranjeras en nuestro país a consecuencia de la lucha armada de 1910.

Para el segundo periodo, 1925-1950, Monterde encuentra mayor productividad y mejores resultados dramáticos y teatrales. En esta época distingue dos etapas: 1925-1938 y 1939-1950, marcadas, también, por el tipo de influjo extranjero, ahora procedente de Ibsen, del teatro francés, del inglés y del norteamericano.

De acuerdo con el esquema de Monterde, a un cambio en la vida política y social corresponde una transformación en la actividad artística. Así las fechas claves de su división se ligan a acontecimientos que modifican la vida política del país, y en consecuencia, el curso de la vida artística, de la reflexión del hombre sobre el modo de la expresión de sus ideas y sentimientos en el arte. La Revolución Mexicana, las dos guerras mundiales abren de manera distinta al país hacia sí mismo y ante el mundo, al descubrimiento de nuevas dramaturgias y modos de hacer el teatro, y de ahí las influencias señaladas por Monterde. Por su parte, Celestino Gorostiza en «Apuntes para una historia del teatro experimental», también busca en las influencias una manera de explicar el desarrollo del teatro en México y coincide con Monterde en la influencia sucesiva del teatro español, del francés y del norteamericano, básicamente, como las líneas que guían el camino de la actividad teatral en México.

Gorostiza no se detiene tanto en los dramaturgos, sino en la producción teatral y menciona puntualmente la aparición de aportes experimentales desde los de Virginia Fábregas -quien presentaba piezas francesas, mientras las demás compañías llevaban a escena las españolas-, hasta las de los grupos que surgen a fines de la década de los cuarentas, el último de ellos el [102] Teatro de México, del cual fue promotor, y que, en su opinión «fue el compendio y la verdadera culminación de todos los esfuerzos realizados por el teatro durante un cuarto de siglo». Se refiere, por supuesto, a los trabajos originados con el Teatro de Ulises del cual fue partícipe. Para Gorostiza el teatro en México, en ese momento, se abría a otros conceptos, los antiguos integrantes del Ulises habían cerrado su ciclo. En un artículo posterior, Gorostiza considera que la dramaturgia en México se proyecta hacia un estilo definido y que de la experimentación se ha pasado al profesionalismo.

Este «panorama halagüeño» del teatro en el México de los cincuenta del que habla Gorostiza parece ser lugar común en la mayor parte de los trabajos generales que se producen entre 1950 y 1967 -año, este último de la aparición del libro de John Noland Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950]. Durante la década de los cincuenta, en la capital del país, principalmente, ha habido un desarrollo teatral inusitado: se construyen grandes salas y aparecen multitud de teatros improvisados para servir de recinto a una buena cantidad de grupos teatrales; el Estado apoya la actividad teatral con temporadas de teatro universal y nacional, así como de teatro infantil; se abren concursos dramáticos; crece el número de dramaturgos mexicanos que pueden ver sus obras en escena; hay escuelas para la formación de actores, y los directores teatrales afirman su importancia en la creación escénica.

Los estudiosos no aseguran aún la presencia de una dramaturgia fuerte, lo cual para muchos de ellos sigue siendo la base de la actividad teatral. Sin embargo, hay confianza en su fortalecimiento. Se está entonces en las «Vísperas del teatro mexicano», como llama Magaña-Esquivel al periodo de teatro en desarrollo, originado en los experimentos teatrales de los veinte y los treinta

. Este texto de Magaña-Esquivel es una de las primeras muestras de trabajos más ambiciosos que los de las crónicas o reseñas teatrales elaboradas por el autor, quien [103] logra la expresión más completa de su trabajo de revisión del teatro mexicano de la primera mitad del siglo en *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*. En este texto, el crítico sigue, sin grandes modificaciones, los esquemas cronológicos de Monterde en «Autores...» y el camino de experimentación propuesto por Gorostiza en «Apuntes...». Pero, en su deseo de englobar la producción teatral mexicana en general, atiende otros movimientos teatrales (el teatro de revista, el Teatro de Ahora), y de manera especial observa el impulso que el estado dio al teatro a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y la fundación de su Departamento de Teatro en 1947. *Medio siglo...* busca también registrar y reconstruir, hasta donde sea posible, la historia de los edificios teatrales de la ciudad de México y comenta con mesura la producción dramática nacional contemporánea. En la obra de Magaña-Esquivel, es común la opinión de que todos los elementos de la puesta en escena deben aspirar a la unidad dentro del conjunto que forman, conjunto del cual es responsable el director de escena. Así, en su texto, a un lado de la mención de actores, dramaturgos y escenógrafos, dedica espacio al director y a la importancia de la creación de un lenguaje escénico.

*Medio siglo...* ha sido la fuente de que brotan muchos otros trabajos, algunos de ellos sin más originalidad o intención que la del resumen o la copia fiel. En 1956, el Fondo de Cultura Económica publicó una antología de textos dramáticos mexicanos del siglo veinte en tres volúmenes, con introducciones de Monterde, Gorostiza y Magaña-Esquivel. Estas introducciones, [104] palabras más, palabras menos están guiadas por los textos que de estos autores hemos comentado.

Recuentos más específicos del periodo 1930-1950, aproximadamente, son los de Madeleine Cucuel, atractivo sobre todo si se toma en cuenta que para la reconstrucción se basa principalmente en información procedente de la crítica de los diarios de la época; y los dos números de la revista *Escénica* (1988/1989), ambos con la idea de trazar la historia del teatro universitario (el de la Universidad Nacional Autónoma de México). El primero de ellos (1988) reúne documentos hilados con un texto que busca ser una historia social; en tanto, el segundo (1989), sin el objetivo de la historia social, se concentra básicamente en entrevistas y comentarios sobre la figura de Julio Bracho como director de escena.

Con todo, el trabajo más amplio y documentado sobre el teatro mexicano de la primera mitad del siglo se debe a John Nomland. El texto de Nomland incluye casi todas las manifestaciones teatrales que se produjeron en la ciudad de México dentro del periodo de estudio y aunque la intención principal es hacer un análisis de la literatura dramática del país, también se detiene a observar aquellos fenómenos teatrales de texto oral o escrito menos elaborado. La sección del estudio en donde observa estas expresiones: el teatro

infantil, el de marionetas, el del «pueblo» y la «revista» posee juicios penetrantes, acaso por el contacto directo que pudo tener con el espectáculo vivo. Lo que se podría llamar la segunda sección de su trabajo está dedicada propiamente a la literatura dramática («El teatro hasta 1925» y «El teatro de 1925 a 1951»), y el estudioso, después de ofrecer un apurado marco de la situación política y social del país en que se produce el material dramático que analiza, organiza las piezas en tres grupos: históricas, sociales y revolucionarias. Una vez que ha narrado a grandes rasgos el argumento [105] de las mismas (a veces de modo muy esquemático y desfavorecedor de las piezas) vierte el comentario sobre el valor literario. En este punto, el autor debate superficialmente la manera en que las piezas muestran a la sociedad, llevan a la escena la historia de México, o hablan de la Revolución. La visión de Nomland sobre la producción dramática mexicana, en general, es desalentadora. Su estudio consigna a una gran cantidad de autores y obras que hoy permanecen en el olvido, y dentro del total de la obra dramática revisada rara vez se atisban cualidades. La dramaturgia mexicana parece quedar relegada, por el mismo Nomland, a ser una manifestación cultural, efectivamente desatendida y mal estudiada, pero además sin valores que le permitan ser entendida de otra manera.

Este conjunto de estudios, unidos a la producción dramática y a la actividad en la escena, que se fraguaba desde las semillas de los Contemporáneos y su Ulises, y quizá hasta en contra de la conclusión de Nomland, detienen el dedo en el renglón para subrayar un asunto innegable: el teatro mexicano es un hecho con características propias, posee forma, objetivos, ha trazado vías y como tal es sujeto de reflexión y de análisis. Si bien la concepción de la historia teatral manejada en los textos referidos siguió considerando, de alguna manera, al texto escrito como núcleo de la vida teatral, y en él la prueba de un acontecer escénico, la visión inicia un proceso de modificación en tanto surgen acercamientos que buscan referir, organizar y entender el fenómeno teatral desde el conjunto de elementos que lo integran.

La producción inusitada de textos en el periodo 1930-1950 que cuestionan, evalúan, demandan y proponen un nuevo espíritu para el teatro que se produce con fervor en el país contrasta, de manera especial, en relación con la atención que al teatro se le había dedicado anteriormente en nuestro país. Esta reflexión no fue de ningún modo ajena a la actividad en y por la escena, sino el resultado y el acicate de proyectos puestos en marcha y que, con suertes de distintos alcances, fundaron una continuidad de la que el teatro en México, hoy, es heredero. [106] [107]

El teatro político mexicano de los años treinta: Algunas consideraciones y ejemplos  
por

Alejandro ORTIZ BULLE-GOYRI

(CITRU-UNAM)

El teatro es una tribuna... el teatro es una cátedra. El teatro habla fuerte y alto... El autor sabe que el drama, sin salirse de los límites de la imparcialidad del arte, tiene una misión social, una misión humana... es necesario que la multitud no salga del teatro sin llevarse consigo alguna moralidad austera y Profunda.

Comienzo estas reflexiones citando a Víctor Hugo, aún cuando pienso que no todas las manifestaciones teatrales conllevan una connotación de esta naturaleza en forma inmediata; pero cuando se procura observar y, en términos amplios, caracterizar un fenómeno teatral destinado a proponer puntos de vista sobre una realidad social o para difundir determinadas ideologías puede ser bueno partir de esta referencia como base. Todo teatro es en sí mismo político, pero hay un teatro que incide con mayor abundancia en este campo. A propósito de ello, el español Jesús Rubio Jiménez, nos dice al respecto: [108]

Todo teatro es político en sentido amplio, ya que manifiesta los problemas del hombre y sus circunstancias históricas, trasladando a la escena las contradicciones internas de los diversos grupos sociales y sus fricciones. Sin embargo, cuando, se habla de teatro político o denominaciones similares se tiende a identificarlo con la actividad teatral de los grupos políticos llamados de «izquierdas», partiendo de los postulados de autores como Piscator o Brecht y orientado a la propagación y defensa de los derechos de los grupos sociales menos pudientes. No debe olvidarse, con todo, que este teatro convive con un teatro político de «derechas», que ha caído más en el olvido por falta de teóricos y dramaturgos relevantes, pero de evidente valor sociológico.

De esta cita se puede inferir que el ámbito del llamado teatro político puede ser, en cualquier forma, más amplio de lo que usualmente se considera. Así pues, me encuentro que al estudiar el panorama del teatro y la dramaturgia mexicana de los años treinta, el teatro de intención política mexicano de entonces; tuvo notables variantes, diferencias y niveles de evolución. Y también, contra todo lo que la crítica de aquella época escribió y de los prejuicios que de ella se derivaron, las manifestaciones teatrales que surgieron y se desarrollaron durante el llamado período post-revolucionario, son mucho más abundantes de lo que se ha pensado hasta ahora. Desde los años veinte hasta nuestros días dramaturgos, actores, directores, productores, críticos y hasta filósofos han dedicado numerosas páginas a disertar en torno de la «no existencia del teatro mexicano». Usigli -infaltable en toda disputa sobre el tema- daba por hecho en 1932 que el teatro mexicano estaba aún por nacer. Pero resulta por demás sorprendente que, durante esos años, a todo lo largo del país se construyeran numerosos espacios teatrales al aire libre y que el Estado mexicano se mostrara pródigo en apoyar y patrocinar movimientos teatrales de distintas y diversas tendencias, incluyendo al teatro político. Los gobiernos post-revolucionarios de los años veinte y treinta lo mismo patrocinaron experiencias teatrales como la del Teatro Municipal, uno de los primeros intentos en el país en el [109] siglo XX por conformar una compañía teatral apoyada por el Estado con el fin de promover y difundir el arte escénico nacional, y no sólo con fines exclusivamente comerciales; así como también a movimientos dramaturgicos como el Grupo de los Siete Autores Dramáticos conocido como el grupo de «los Pirandellos», preocupado en renovar la dramaturgia nacional. De igual forma ocurrió con grupos como el Teatro de Orientación, o Los Escolares del Teatro que procuraron por

su parte renovar y poner al día la puesta en escena, por citar los ejemplos acaso más representativos.

Las distintas tendencias teatrales que en la actualidad podemos percibir en México con gran fuerza y empuje, como el del Teatro Universitario o la Compañía Nacional de Teatro tuvieron su punto de partida precisamente en movimientos como los anteriores. Y si bien es cierto que buena parte del teatro mexicano de los años veinte y treinta se encontraba determinado por los ideales de cultura de una clase media ilustrada e inquieta por una necesidad de sentirse cosmopolita, pero que aún mantenía posiciones conservadoras y extremadamente moralistas como lo muestran algunos ejemplos de la dramaturgia de entonces muy ligada a temas familiares. También surgieron otros movimientos renovadores como el Teatro de Ulises (1928) que en un principio se trató de un pequeño movimiento de jóvenes literatos preocupados en llevar a escena con pocos recursos la dramaturgia de su preferencia; varios de sus integrantes (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, entre otros) influenciaron y orientaron la escena nacional en forma posterior ya fuese como creadores, como maestros e incluso como funcionarios públicos. En forma paralela a estos esfuerzos de renovación teatral, los escenarios de la ciudad de México mantenían con extraordinaria vitalidad una de las experiencias teatrales más importantes en la historia de México: el teatro de revista. Su naturaleza política y su capacidad de interpretar los avatares de la vida cotidiana y social del país, mediante el humor farsesco y el empleo de la música y la danza, nos hacen verlo, con una mirada distinta con la que lo veían intelectuales y artistas de los años veinte y treinta. Cada vez con menos desprecio y más admiración, dada su enorme [110] riqueza imaginativa y carácter testimonial de una época. A pesar de sus carencias y deficiencias en el plano artístico, movimientos como el anterior ofrecen aspectos útiles para comprender y valorar lo que se podría denominar, como la identidad del teatro mexicano.

#### Movimientos de teatro político en México en los años treinta.

Junto con el teatro de revista, se desarrollaron durante los años treinta otros movimientos de teatro político de naturaleza y orientaciones diversas como lo fueron: El Teatro Mexicano de Masas, El Teatro de Ahora y el Teatro de tendencia militante de izquierda, hasta llegar a la dramaturgia de Rodolfo Usigli, particularmente en lo que se refiere a sus comedias impolíticas Noche de estío (1933-1935), El presidente y el ideal (1935), Estado de secreto (1935, y estrenada en el teatro Degollado de Guadalajara en 1936), y de manera muy especial El Gesticulador (1938). Todos estos ejemplos coincidieron en un aspecto común: fueron resultado de una disputa en torno a la naturaleza y función que debería cumplir el teatro, y en cada caso la posición ideológica y la postura estética adquirieron matices diferentes. Son resultado de los ideales de cultura que se forjaron en el país al término de la lucha armada, de lo que se ha dado en llamar el «vasconcelismo cultural»; en donde a partir del impulso que dio José Vasconcelos a la educación pública y universitaria y al generoso patrocinio de diversas manifestaciones culturales, se gestó un gran movimiento artístico, como nos lo hace ver Claude Fell en la siguiente cita:

Una especie de fiebre creadora va a apoderarse de México bajo el impulso de Vasconcelos y de su teoría del monismo estético que estriba en dos ideas sencillas, inspiradas por Plotino: todos los seres están ligados unos con otros por un «impulso vital» y la emoción es la única fuente de redención en esta tierra. A partir de ese postulado filosófico y del ejemplo soviético, Vasconcelos crea el Departamento de Bellas Artes,(...) [y añade más adelante Claude Fell] a semejanza de lo que pasa en Rusia entre 1917 y 1923, la incansable actividad de Vasconcelos señala para México uno de sus períodos culturales y artísticos más brillantes.

Este «impulso vital» se manifiesta durante todo el período postrevolucionario, (esa veintena de años que va de 1920 a 1940, [111] del gobierno de Álvaro Obregón al de Manuel Avila Camacho) en donde el fervor revolucionario permitió la búsqueda de nuevas soluciones artísticas para expresar la nueva realidad que por entonces México estaba viviendo. La influencia soviética que señala Claude Fell en el ámbito de la cultura y la educación no fue algo casual, sino que el mismo Vasconcelos establece como su punto de referencia la monumental labor cultural y educativa realizada por Lunacharsky, comisario de cultura de Lenin durante los primeros años de la revolución soviética.

Bajo esta influencia, en el propio ideario vasconcelista el teatro jugó un papel destacado. Mientras la crítica se lamentaba por la falta de un teatro mexicano, en el escenario mismo comenzaban a surgir manifestaciones que contradecían esas aseveraciones, y no sólo en lo que se refiere al teatro de revista que en sí mismo bastaría para rebatir los argumentos de la crítica. De entre todas las voces que se levantaron durante los años veinte sobre esta cuestión resalta precisamente la del mismo Vasconcelos, cuyas observaciones sobre el arte escénico nacional se convirtieron en un hecho durante los años treinta.

Nuevamente es Claude Fell, en otro de sus estudios, quien nos da la pista sobre la influencia de Vasconcelos en el desarrollo del teatro político mexicano de los años treinta:

(...)Vasconcelos interviene en ese debate con su vigor acostumbrado para afirmar que (...)Si es que nace un teatro mexicano, surgirá de las propias escenas populares, y no de los conservatorios. Al contrario de lo que piensan la mayoría de los críticos de la época. Vasconcelos cree en la fecundidad de las formas teatrales menores (género chico, zarzuela, revista, etc.), incluso si no saca de ello ninguna conclusión en lo tocante a su propia concepción del teatro del futuro, que según él ha de derivar directamente de las teorías de Nietzsche sobre la tragedia griega. Se rehúsa asimismo a dar demasiada importancia a la influencia de los «extranjeros» sobre la falta de vigor del teatro mexicano. (...) [Vasconcelos concluye que se] debe, pues, escapar al ambiente sofocante de los «dramas de salón» y seguir el ejemplo del teatro ruso moderno, «lleno de pasión, lleno de fuerza, pero no sombrío, sino lleno de luz y de esperanza»(...) [112]

Pero el ministro de Educación fue más allá de las palabras. En 1922 lo vemos ya apoyando y financiando movimientos teatrales como el Teatro Folklórico o «Sintético» que desarrollaron Rafael M. Saavedra, Carlos González y otros artistas e intelectuales, que consistió en la representación estilizada de escenas de la vida cotidiana de indígenas y campesinos en Teotihuacan. Y ya en 1924 decide emprender una idea muy cercana a las

desarrollada por el teatro soviético: el Teatro al Aire Libre, que intenta romper con el esquema del teatro realizado en una sala para permitir, según él, la conjunción de las artes en una expresión escénica novedosa para la época.

Años después, hacia finales de los años veinte, y los primeros años de los treinta, dichas preocupaciones y experiencias comenzaron a diversificarse y plantearse desde diversas posturas ideológicas con respecto de la misma revolución mexicana y sus alcances. Surgen entonces el Teatro Mexicano de Masas (1929) dirigido por Efrén Orozco Rosales, El Teatro de Ahora (1932) dirigido por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro y el Teatro de tendencia militante con grupos como «El Nahual», que desarrolló en México la técnica del teatro guiñol, junto con la dramaturgia de los hermanos Germán y Armando List Arzubide (1933). Todos ellos además continuaron siendo patrocinados por el Estado mismo, y en forma muy particular ya no por Vasconcelos, sino por el entonces ministro de Educación, Narciso Bassols. [113]

El Teatro Mexicano de Masas.

Fue el movimiento teatral que siguió más de cerca las propuestas e inquietudes de Vasconcelos, así como también que asimiló una de las experiencias teatrales impulsadas por Lunatcharsky en la Unión Soviética. Un teatro de características didácticas destinado a presentar ante un público popular, escenificaciones de temas relacionados con la historia de México. Su naturaleza política radica y se fundamenta en el hecho de que se trató de una expresión teatral mediante la cual el Estado mexicano postrevolucionario procuró legitimar y difundir su propia ideología entre las masas populares. No era pues un teatro político, en el sentido de ser de izquierda o de agitación y propaganda. Sus espectáculos eran representados por cientos de actores en espacios abiertos, como el Estadio Nacional, o teatros al aire libre construídos para tal efecto, desde los tiempos del propio Vasconcelos, y ante la presencia de otros miles espectadores. Dada esa particularidad, el Teatro Mexicano de Masas generó una dramaturgia distinta a la que en años anteriores se venía desarrollando en México: dramas cuya estructura estaba subordinada a un concepto de teatralidad y de espectáculo distinto al que se ofrecía en los escenarios tradicionales. Las obras del Teatro Mexicano de Masas, se alejan del modelo de teatro de corte aristotélico, en cuanto a que desarrolle una fábula que sustente las acciones de un protagonista, sino que en cierta forma similar al modelo de narración teatral del teatro épico, se presentan cuadros escénicos, relacionados entre sí por una temática común que enlaza a cada uno de ellos, sin perder por ello una cierta autonomía. Pero la característica esencial de estas obras consiste en que por tratarse de un teatro al aire libre que congrega a multitud de actores y espectadores, el sentido de teatralidad no depende del diálogo ni de la anécdota, sino de acciones que se presentan a través de cuadros plásticos, canciones, danzas, coros; y ocasionalmente pequeñas escenas de corte cotidiano utilizadas para esclarecer o enfatizar los conflictos que a lo largo del espectáculo se plantean. No es pues una dramaturgia de carácter literario, y en esto podríamos encontrar sus virtudes o sus defectos; puesto que al prescindir prácticamente de los diálogos, de la parte literaria del teatro, la acción se torna excesivamente esquemática; mientras que, por otra parte, esta forma de escritura dramática

permite una mayor preponderancia al aspecto espectacular en la representación. Su director y creador de muchas de las escenificaciones Efrén Orozco Rosales, al referirse a la técnica de creación teatral, en un breve texto que antecede a la edición de [114] *Liberación* (1933), una de las obras más importantes del Teatro Mexicano de Masas, apunta lo siguiente:

Su técnica teatral, intenta ajustarse a las exigencias del teatro moderno de expresiones y sugerencias, presentando en forma plástica los momentos más importantes de nuestra historia; la lucha, el dolor, la opresión, y los símbolos la indumentaria apropiada, la danza y la música.

Con los espectáculos del Teatro Mexicano de Masas se buscaba, con base en una técnica de escenificación muy espectacular, legitimar el proceso revolucionario mexicano como un acto de redención nacional y promover al mismo tiempo, en el espectador, un conocimiento de las grandes gestas históricas del país como la Conquista, la independencia, la intervención francesa sentimientos nacionalistas, un tanto exacerbados.

Se trataba así, de una práctica educativa a través del teatro, con un contenido ideológico oficialista, en donde el Estado Mexicano se presentaba como el conducto mediante el cual la Gran Panacea, la Revolución Mexicana, otorgaba sus dones al pueblo necesitado de justicia social anhelada durante siglos. El Teatro Mexicano de Masas, por su eficacia para difundir los mensajes políticos del Estado mexicano y por su carácter educativo permaneció en la escena mexicana, sin tener modificaciones sustanciales en su estructura hasta más allá de los años cincuenta. Entre sus obras más importantes destacan *Liberación* (1929), *Tierra y libertad* (1933) y *Corrido de la Revolución Mexicana* (1955).

#### El Teatro de Ahora.

El otro ejemplo significativo de teatro político mexicano es el del Teatro de Ahora, no sólo por el hecho mismo de que intentó constituirse como teatro político, sino además porque sus impulsores participaron dentro del movimiento que intentó llevar a José Vasconcelos por la vía democrática a la presidencia de la República. El Teatro de Ahora lo constituyeron en un principio los por entonces jóvenes dramaturgos Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932, a quienes se les uniría [115] posteriormente el novelista Mariano Azuela, con el fin de renovar la escena nacional a partir de crear una dramaturgia que fuera un termómetro de la realidad social del país; de ahí precisamente su nombre. De hacer un teatro eminentemente político que pudiera expresar en la escena nacional un testimonio crítico de la revolución mexicana y sus alcances. O como sus creadores lo llamaron «un teatro hijo de la Revolución». Juan Bustillo Oro en una conferencia dada en Madrid en noviembre de 1932, meses después de la temporada del Teatro de Ahora en la ciudad de México, expresó al respecto lo siguiente:

El «Teatro de Ahora» quiso ser el primer ensayo de teatro político hispanoamericano, a través de los temas mexicanos. (...) ¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento

histórico, intensamente colectivo -repetiré- intensamente político? (...)De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto a que tradujese la temperatura de nuestros días, (...)Para nosotros lo mexicano iba a consistir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad. (...)Con esta impresión al tratar de interpretar lo que la Revolución Mexicana exponía de bulto y con suficiente luz perfiladora, la tarea dramática extendía sus ambiciones hasta más allá de una generación nacionalista.

Si bien la pasión desbordada de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro por desarrollar un nuevo teatro político mexicano no tuvo el éxito de público que ellos mismos esperaban durante su temporada en el viejo teatro Hidalgo de la secretaría de Educación Pública de febrero a marzo de 1932, las aportaciones que hicieron tanto a la escena como a la dramaturgia mexicana son fundamentales. No sólo en la capacidad que tuvieron en expresar en forma crítica a través de sus obras, la [116] realidad social del país a veinte años del estallido armado, sino también en desarrollar recursos dramáticos de corte expresionista como se manifiestan en las obras de Bustillo Oro Masas (1932), Justicia S.A. (1932) o San Miguel de las Espinas (1933), en donde se observa la introducción de elementos de narración cinematográfica en la estructura dramática. O la búsqueda de ambientes y escenarios hasta entonces inexplorados en el teatro mexicano como ocurre en las obras de Magdaleno Pánuco 137 (1932) o Trópico (1932). Sin olvidar, desde luego, la asimilación y la aplicación en su teatro de las propuestas del alemán Erwin Piscator y las del teatro soviético como lo mencionó Magdaleno en su conferencia en Madrid:

Tendiendo los ojos no vimos más que dos corrientes que así se apoderasen de los apremios ambientales, la de la Rusia Soviética y la (...) de Erwin Piscator en Alemania. (...)Sólo quisimos tener en cuenta que se trataba de teatros que por determinadas circunstancias -siempre políticas- habían reintegrado a su expresión el vigor de la época, asumiendo por tanto, automáticamente, su papel de energía directriz. (...)Esto en cuanto a las lecciones de Europa al teatro de América, y concretamente al de México.

Nuevamente con el Teatro de Ahora, como ocurrió con el Teatro Mexicano de Masas, la visión teatral de José Vasconcelos rindió sus frutos y nuevamente la influencia del teatro soviético impulsado por Lunacharsky se manifestó en torno de los movimientos del teatro político mexicano de los años treinta.

No deja de ser interesante observar cómo Mauricio Magdaleno reflexiona unos años después de esta aventura teatral, sobre la naturaleza de lo que él consideraba como el teatro de su tiempo, en cierta medida similar a las posibilidades que veía el propio José Vasconcelos del fenómeno escénico:

(...)Si mi país ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias, hace tiempo que yo habría tratado de localizar una nueva expresión dramática de acuerdo con el nuevo sentido de estos tiempos; quizá un teatro al aire libre en el que se representen por las noches, tragedias con mitos, con semidioses y divinidades de la industria, el imperialismo, la Política y la tierra, alumbrados por el resplandor de muchas teas y con coros capaces de traducir la pluralidad de [117] esta hornaza que es América,

pero no puede ser y hoy, un poco a despecho de la vena dramática, vuelco vocación y fervor en la novela (...)

El teatro guiñol, teatro político mexicano de izquierda.

Todavía vendrían otros movimientos de teatro político mexicano a insertarse en esta aclimatación de las experiencias teatrales soviéticas en el México de los años treinta, como fue la del Teatro de Tendencia Militante de Izquierda de los hermanos Germán y Armando List Arzubide y la del teatro guiñol El Nahual, impulsada por ellos mismos y por un grupo de artistas plásticos y poetas que durante los años veinte habían sido protagonistas del movimiento estridentista. Germán List Arzubide menciona en una entrevista cómo fue que surgió:

(...)Un día platicando con Germán Cueto, [Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera, y Cachita Amador] les conté cómo yo había visitado en la Unión soviética, el teatro de Joven Espectador, que era teatro exclusivamente para los jóvenes, pero tenían también una parte para los niños que era el teatro que se hacía con muñecos. (...)De ahí nació la idea de hacer un teatro para los niños de México, (...) con muñecos que discutían y que hablaban. Entonces una chica que andaba con nosotros, escribió El gigante y yo escribí Comino vence al diablo. Invitamos a Narciso Bassols que era entonces secretario de Educación a que lo fuera a ver. Reunimos a un grupo de niños en un kindergarden(...)y resolvimos que se ensayara Comino vence al diablo que tiene su mensaje.

Esta experiencia consistió en un teatro para niños que procuraba llevar un mensaje de denuncia y una toma de posición con respecto de las relaciones sociales y de los modos de producción capitalista, como lo manifiestan las obras de Germán List Arzubide Las sombras, El nuevo diluvio, El último Juicio (1933), de un mayor radicalismo, a las propuestas de los movimientos anteriores. Destacan entre las obras escritas para teatro guiñol Comino vence al diablo (1936), Comino va a la huelga,(1936) de Germán List Arzubide. El gigante (1936) de Elena Huerta, Periquillo es buen obrero, La rana y el buey de Graciela [118] Amador entre otras muchas. Sorprende que una de las experiencias de teatro político mexicano de los años treinta más radicales y de izquierda haya sido dirigida en forma particular a los niños, bajo el amparo protector del Estado Mexicano. La razón radica en el hecho de que El estridentismo, como movimiento artístico de vanguardia intentaba no sólo hacer una transformación de las formas artísticas, sino de coadyuvar a transformar su sociedad a través del arte mismo. Y para ellos el teatro resultaba una herramienta eficaz, en la medida de que el arte escénico suele cumplir una predominante función didáctica y de difusión de ideas políticas. Germán List Arzubide en una entrevista publicada en 1983 explica lo siguiente:

El teatro,(...), era una tribuna, una forma muy precisa, muy plástica de expresar ideas objetivamente, y de llevar esas ideas a las masas.

Y entre esas «masas» necesitadas de ese nuevo mensaje de transformación social estaba en primer lugar el público infantil. Sobre esta función educativa del teatro, los ideales

vasconcelistas de crear un arte educativo para el pueblo están presentes en este movimiento de teatro de tendencia militante de izquierda.

El teatro de Rodolfo Usigli: Crisol y madurez del teatro político mexicano.

Pero justo es reconocerlo, que después de las experiencias de teatro político mexicano durante los años treinta, Rodolfo Usigli, el gran solitario del teatro mexicano, consiguió asimilar en forma muy personal las aportaciones de aquellos movimientos que le antecedieron, para darse a la tarea de escribir una dramaturgia mexicana de un gran rigor formal y de una fuerte carga política. El mismo sabía que una buena parte del teatro que habría de desarrollarse en México debería tener esa naturaleza, [119] como parte de esa búsqueda identitaria que se manifestó en el teatro mexicano de aquella época. Su gran obra *El Gesticulador* (1938) puede considerarse como paradigma del teatro político en México. Sobre todo si se piensa que más allá de la reflexión social y la postura ideológica del autor, está la conciencia de que para hacer teatro, cualquiera que sea su naturaleza, debe ser antes que nada buen teatro.

## Bibliografía

Azuela, Mariano, *Teatro: Los de abajo. El búho en la noche*. Del Llano Hermanos S. en C., México, Ed. Botas, 1938, 323 pp.

Beloff, Angelina, *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945, 209 pp.

Bustillo Oro, Juan, *San Miguel de las Espinas*, (trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana), México, Sociedad General de Escritores de México, 1933 (*Teatro mexicano contemporáneo*, 7) 83 pp.

\_\_\_\_\_, *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven. Masas*. Justicia S.A., Madrid, Ed. Cenit S.A., 1933, 259 pp.

Cantón, Wilberto (sel., intr. general, situación histórica y estudios bibliográficos), *Teatro de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982, 1375 pp.

Cerda, Michel, *Nature du théâtre de Juan Bustillo Oro et de Mauricio Magdaleno: el teatro de ahora*, [these], Université de Rouen, France, 1982, 108pp

Cucuel, Madeleine, «Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)» Les cahiers du CRIAR (Centre de Recherches D'etudes Ibériques et ibéro-Américaines) n° 7 Le Théâtre Mexicain Contemporain, Publications de l'Université de Rouen, 1987, pp. 7-57.

\_\_\_\_\_, «Théâtre et discours politique ('Tierra y Libertad' de Ricardo Flores Magón)», Cahiers du CRIAR, (Centre de Recherches D'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines) n°1, Publications de l'Université de Rouen, 1981, pp. 77-89. [120]

Fell, Claude, José Vasconcelos: los años del Águila (1920-1925), educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (serie Historia Moderna y contemporánea/21), 1989. 742 pp.

\_\_\_\_\_, «La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)», Revista de la Universidad de México, Noviembre de 1975, pp. 25-32.

Lago, Roberto (ant., pról, estudio preliminar y, notas de), Teatro guignol mexicano, México, Ed. Federación Editorial Mexicana, 3a. edic. 1987, 364 pp.

List Arzubide, Armando, Teatro histórico escolar, México, ed. Porrúa, 1938.

List Arzubide, Germán, «Comino vence al diablo», Material para prácticas de teatro escolar (infantil y adolescente), México, Departamento de Teatro, INBA, 1963, 117 pp.

\_\_\_\_\_, Tres comedias Infantiles para teatro guignol (Comino vence al diablo, El gigante, Comino va a la huelga), Secretaría de Educación Pública, México, 1936.

\_\_\_\_\_, Tres obras del teatro revolucionario, México, Ed. Integrales, 1933, 130 pp.

Magaña Esquivel, Antonio (selecc. pról. y notas de) Teatro mexicano siglo XX, v. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1a.reimpr. de la 1a. ed. 1956] (letras mexicanas #26), 701 pp.

\_\_\_\_\_, Imagen del teatro (experimentos en México), México, edic. Letras de México, EDIAPSA, 1940.

Magdaleno, Mauricio, Teatro revolucionario Zapata, Pánuco 137, Trópico, Madrid, Cenit, 1933, 274 pp.

María y Campos, Armando de, El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 437 pp.

\_\_\_\_\_, El teatro de género chico en la revolución Mexicana, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956, 439 pp.

Mendoza López, Margarita, Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941, México, Instituto Mexicano del Seguro social, 1985, 176 pp.

Meyran, Daniel, El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso, (tr. Manuel Menéndez), México, Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli», CITRU-INBA, 1993, 284 pp.

Nomland, John B., Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950), tr. de Palonia Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, (estudios literarios #2) 340 pp. [121]

Orozco Rosales, Efrén, Liberación, México, Depto. del Distrito Federal, Dirección General de Acción Cívica, 1933, 19 pp.

\_\_\_\_\_, Tierra y Libertad, México Depto. del Distrito Federal, Dirección General de Acción Cívica, 1933, 33pp.

Schneider, Luis Mario, El estridentismo, una literatura de estrategia, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, (Estudios Literarios 5), 1970.

Usigli, Rodolfo. Teatro completo, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1 1963, vol. 2 1966, vol. 3 1979.

\_\_\_\_\_, Voces, diario de trabajo (1932-1933), México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, (Manifiestos, proclamas y otros escritos), México, Fondo de Cultura Económica, 2a. edic., 1990, 285 pp. [122] [123]

Entre lo oculto y lo manifiesto: las huellas de la poesía en el teatro de Xavier Villaurrutia por

Andrés MÍNGUEZ GALLEGO

(Universitat de València)

Es muy probable que ninguno de los miembros de Contemporáneos haya hilvanado, como Xavier Villaurrutia, lazos tan estrechos entre sus distintas manifestaciones artísticas. Tal vez porque ninguno de ellos abrazó un panorama expresivo tan amplio y polivalente o porque supieron desgajar con rigor cada fruto del árbol que alimentaban. Sin embargo, la obra de Villaurrutia, desde la crítica, pasando por las epístolas, su poesía o incluso su novelita Dama de Corazones, hasta el teatro, manifiesta una pareja preocupación y sobre todo da testimonio de una misma conflictividad, de una escisión, un antagonismo tan

allegados al escritor mexicano. Compárese como botón de muestra la prosa ensayística de Villaurrutia con la de un José Gorostiza, por ejemplo. Allí donde este último imprime un carácter distanciado, una lógica engalanada, el primero destapa su cajita de Pandora para circundar la idea con los humores antagónicos de su propia tensión. O tensiones. Porque son muchas, en este caso, las tensiones que se bifurcan para estallar en una mayor, matriz o englobadora: el Verbo.

Las huellas del poeta son acaso más contundentes sobre el dramaturgo que sobre el crítico o el narrador. Tal vez porque [124] las dos pasiones de Villaurrutia fueron justamente la poesía y el teatro o porque cuando éste empezó a dar a conocer al público sus obras teatrales, el núcleo más sólido de su poesía -Nostalgia de la muerte- estaba ofreciendo ya lo mejor de sí misma. ¿En qué piensas?, la segunda pieza en un acto del dramaturgo fue estrenada en 1938, el mismo año en que se publicaba Nostalgia de la muerte. Rastrear ciertas tensiones de la poética villaurrutiana se convierte, por tanto, en la búsqueda de un espacio donde la poesía y el drama comparten la misma mesa con platos distintos pero idéntico postre.

El aspecto que más nos interesa subrayar aquí, y que se va a convertir en protagonista de nuestro bosquejo, es el conflicto, latente y patente, entre lo externo y lo interno, el dentro y el afuera, lo oculto y lo manifiesto. Es a partir de tal conflicto desde donde algunas de las concomitancias entre la poesía y el teatro de Villaurrutia pueden dilucidarse y mostrar hasta qué punto el universo del escritor se contrae y se expande oxigenando cada página escrita.

Un recuento exhaustivo de las obras teatrales del mexicano indica, sin lugar a dudas, que la mayoría de las escenas se ocultan bajo la noche. Esta aparece explicitada por el autor, mediante apartes, en tres de las seis piezas en un acto. En una cuarta se nos indica: «anochece»; y en las dos restantes, aunque no existe comentario alguno, queda implícito, por el entorno ambiente, que fuera ya no hay luz natural. Algo similar ocurre en sus piezas mayores: dieciocho actos; once de ellos anochecidos ya, dos que poco a poco van anocheciendo y cuatro teñidos por la tarde. Solamente dos acogen a la mañana, pero de modo muy distinto. Mientras que en el acto I de La hiedra hay luz matinal que entra a trompicones en una estancia herméticamente ocultada al mundo durante más de un mes, el Acto II de El pobre Barba Azul -estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1947- presenta una mañana fresca y clara. Única excepción, ésta sí, de una comedia tardía que, por su tono y movimiento, nos hace pensar más en esas películas americanas a lo Billy Wilder, pero con Cary Grant y Catherine Hepburn como protagonistas, que en anteriores trabajos de Villaurrutia, mucho más pausados y ensombrecidos.

El poeta de los «Nocturnos», el poeta nocturno, imprime pues su sello personal. No le faltó tiempo para teñir de oscuro esos matices vespertinos y hasta crepusculares de sus Reflejos. Entró en la noche como quien sale de un sueño, no para oponerla al día -éste no le interesaba en lo más mínimo- sitio para resaltar la luz que por ella deambula. Luz y noche, oscuridad y claridad, he ahí la primera tensión con la que nos topamos casi [125] inevitablemente. Y, fruto de este tira y afloja, nacerán las sombras mudas, oscuras proyecciones de luz en lo opaco de un pasillo, una calle, una estancia. Villaurrutia, más que poeta de la noche, es poeta de la sombra. Va más allá de las estatuas sin rostro, de los

esqueletos sin carne; más allá de la madera animada que pintara su admirado De Chirico; más allá de todo esto para preguntarse:

«¿Será mía aquella sombra  
sin cuerpo que va pasando?»  
(«Nocturno grito»)

Y la respuesta no será menos dubitativa:

«La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos  
donde empieza o, acaba, ni si empieza o acaba»  
(«Nocturno grito»)

Del mismo modo que en su poesía, en el teatro de Xavier Villaurrutia no interesa tanto la noche en sí como la relación entre lo oscuro o las sombras y la luz. Hemos visto que apenas aparece la luz natural; sin embargo resulta interesantísimo apreciar cómo el dramaturgo se complace en jugar con los tonos de luz e indica con cuidadoso detalle al principio de cada acto o escena, qué lámparas yacen encendidas y su distancia en relación al actor o a los actores. Así, en la presentación de *Invitación a la muerte*, se nos informa de que «Una lámpara veladora se halla evidentemente sola sobre la mesa», o en la pieza en un acto *El Solterón* «Una lámpara antigua pende del centro del techo. Otra, veladora, ilumina la mesa y deja en penumbra el resto de la sala. Noche». Se trata tan sólo de dos ilustraciones entresacadas de un sinfín de ejemplos.

Ahora bien, ¿qué papel determinante ocupan todas estas lámparas y veladoras en el escenario ensombrecido de los dramas villaurrutianos? ¿Cuál es su relación con respecto a la noche y a las sombras? ¿Dónde el conflicto? Para responder a estas preguntas trataremos de apuntar de manera sucinta la evolución de los claroscuros en tres obras distanciadas en el tiempo tales como *Ha llegado el momento* (1938), *El yerro candente* (1944) y *Juego peligroso* (1950). El tratarse de tres obras representativas de épocas diferentes nos permite atisbar hasta qué [126] punto existe una pareja preocupación en el autor, inalterada a lo largo de su breve carrera dramática.

En el epílogo en un acto *Ha llegado el momento*, Mercedes y Antonio celebran una cena de despedida con Fernanda y Luis. Si estos últimos mantienen todavía en jaque su relación es gracias a las continuas disputas, a la palabra hiriente y ofensiva. Mercedes y Antonio, por el contrario, han llegado a un punto muerto, un callejón sin salida donde no cabe más que el silencio. Cuando Fernanda y Luis se despiden, parecen llevarse con ellos la vida. Y también la luz. Al separarse Mercedes y Antonio, ella con el veneno que la haría dormir para siempre, él apuntalado a su arma homicida, Antonio no se olvida de apagar la luz del centro. Tan sólo permanecerá respirando la luz de una lámpara. Y será ese el momento en que un vacío deje la escena en suspenso y a las dos sombras, sonámbulas, autómatas, quemando en su fuero interno las últimas palabras pronunciadas. Se oirá un disparo y de nuevo resurgirán las voces y con ellas, la luz. «Sí, Mercedes, ya pasó todo» dirá «radiante» Antonio. Y nótese que «radiante» alberga en su esqueleto una descarga semántica clara e intencionada.

El primer acto de *El yerro candente* se asoma de puntillas a la noche a medida que las escenas van tomando aplomo. Tras las disidencias entre Mariana-Isabel, por un lado, y Antonia-Eduardo por otro, padre e hija se dirigen solos al comedor donde previamente el criado Jorge habrá encendido las luces, como una invitación a la comunicación y a la vida. Mariana e Isabel, por el contrario, prefieren preservarse en la negra intimidad de sus alcobas. Al principio del Acto II, Antonia encenderá una lámpara justo antes de que Román aparezca de golpe y porrazo en escena, y se establezca entre ellos una conversación tensa y desgarrada que dejará a Antonia pensativa y silenciosa durante casi todo el resto de la obra. Será el tercer y último acto el de la revelación: Román resurgirá en escena, tras una larga ausencia, como una sombra, un vagabundo que ha estado almacenando reproches y lamentos ahogados en el alcohol. Y de nuevo, previo a su aparición, «en la sala no quedarán sino las luces de las dos lámparas y un haz de luz de noche clara que entrará por el jardín, a través de las ventanas del vestíbulo». Román se recogerá en un área de sombra y solamente la abandonará cuando revele a Antonia su verdadera identidad de padre. Ahora que Antonia ha visto claro, puede ser dueña de sí y decidir con los ojos bien abiertos continuar al lado de su padre adoptivo. Villaurrutia no deja de sorprendernos con su última anotación: «Y Eduardo y Antonia se [127] abrazan, por primera vez sin sombra de temor, sin sombra de duda, mientras cae, lento el telón».

Finalmente, la comedia dramática *Juego peligroso* presenta un primer acto con «lámparas veladoras bajas». Pero cuando Irene logra quedarse a solas con Francisco, presa de un delirio de celos, para preguntarse y encontrar respuestas a sus miedos y sospechas, «apaga la luz del candil del centro». Es en la oscuridad donde sus temores irán tomando cuerpo cada vez más agigantado y donde la verdad quedará oculta y silenciada. Todavía más silenciada cuando Arturo, su marido, el único dueño de una respuesta posible, llegue a casa y al encender nuevamente la lámpara, Irene le ordene: «Apaga esa luz. Yo misma la apagué porque me molesta». En las postrimerías del segundo acto, cuando Irene, desesperada, va a mostrar la prueba de la presunta infidelidad de su marido a sus amigas de las que ahora duda, una luz se enciende en la biblioteca. Y es allí donde reside de nuevo la verdad. El acto III se iniciará con un grito contenido en la oscuridad. Juan, el criado, acaba de apagar las luces de la biblioteca y al toparse con él Irene se asusta. Y nótese que se trata de las luces de la biblioteca precisamente y no de cualquier otra sala. La resolución del conflicto llegará en la escena entre Cecilia e Irene. Esta última, empecinada en seguir alimentando sus rencores y el dolor íntimo se negará a comunicarse con Cecilia. Constreñida a hacerlo por la presión materna, Irene descubrirá por fin la verdad en boca de Cecilia. Pero Villaurrutia no puede impedirse anotar una sagaz descripción previa: «(Cada una en el área de luz que difunden las lámparas se las verá: Irene, tensa, alta y estática; Cecilia, temblorosa y encogida. Cecilia empezará a hablar lentamente, como si recogiera sus recuerdos dolorosamente)».

Los tres ejemplos que acabamos de mencionar apuntan hacia una misma dirección: el conflicto entre lo oculto y lo manifiesto, simbolizado por la dualidad y el juego entre la luz y la oscuridad. ¿Dónde hallar la verdad? ¿Dentro de uno mismo, en lo oscuro de la memoria y del monólogo; en el otro, en la palabra del otro? Tanto Irene como Antonia resuelven su conflicto en el último momento, son «redimidas» y pueden perdonar y ser perdonadas... pero, ¿qué sucede con Mariana e Isabel, hijas del silencio y de la mentira? Personajes secundarios, serán principales en otras obras, pero con nombres distintos.

Entonces el conflicto se habrá desplazado del entorno simbólico -la noche, las luces- al núcleo psicológico, y del [128] núcleo psicológico al drama existencial. Veamos de qué modo se manifiesta semejante proceso, la otra cara de la moneda.

Habla Teresa en el Acto III, escena VIII de La hiedra, estrenada en 1942:

«Cuando las palabras lo han ocultado o lo han dicho lodo, aún nos queda el silencio que habla mejor y más profundamente que ellas. (...)Esta tarde he hablado, he hablado sin parar, creyendo estar explicándome a mí misma y a los demás. ¡Inútilmente! ¡Y ha bastado un grito, y un silencio, para comprender!» Mediante estas palabras, Teresa, el personaje femenino más antagónico y posiblemente mejor retratado por Villaurrutia, encarna al ser en búsqueda de la verdad, escindido entre la idea y su realización material. Por un lado, la palabra es luz y se clarea al brotar hacia fuera, intermediaria, embrague de la comunicación; por otro lado, sin embargo, tal como la luz ciega, la palabra se forja incomunicación, se estrella contra las paredes del otro, contra el mutismo de su mirada y el secreto de sus pensamientos. Y aun antes de estrellarse, se congela en la garganta o

vive en mis ojos muertos,  
muere en mis labios duros  
(«Nocturno»)

dirá el poeta. Porque si el silencio, esa palabra tan querida por Villaurrutia -no en balde es la tercera que, tras «sombra» y «sueño», mayor número de veces aparece en Nostalgia de la muerte - es pasto del oído, los «ojos muertos» nos recuerdan que la poesía de Xavier Villaurrutia destierra todos los sentidos hacia un mismo desierto: el vacío. El tacto existe, pero las manos son de hielo; existe el oído, pero escucha silencio; y la vista se consume entre Ojos duros y cerrados:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos  
con una silenciosa marea inesperada,  
a poner en mis ojos unos párpados muertos,  
a dejar en mis manos un mensaje vacío!  
(«Nocturno»)

No resulta extraño, por lo tanto, descubrir que tras la mordaz apostilla de una Mariana recelosa y algo ingenua, «A ustedes [129] no se les puede preguntar de qué hablan, sino por qué no hablan», se encuentra oculto un mensaje mucho más agudo. Y lo mismo sucede con la ironía un tanto lacónica del doctor en Invitación a la muerte cuando al describir a Alberto, afirme: «habla poco y, a veces, todos lo sabemos, habla solo... Lo cual a menudo, es de mejor gusto que hablar con los demás...» O, sobre todo, con el sutil diálogo entre el «empleado» y el «curioso» de Parece mentira donde se podría incluso especular con una autorreferencia por parte del mismo Villaurrutia:

«El empleado: sí, porque y dispéñeme si subrayo de paso la Injusticia de usted, ¿no ha pensado que con sus preguntas me roba un tiempo que acaso no merezco perder?»

El curioso: ¿Tiene usted mucho trabajo?»

El empleado: No me refiero al tiempo que empleamos en un trabajo de las manos, en coser un expediente o en poner en marcha el multígrafo, tiempo que al fin y al cabo podemos soldar nuevamente después de una pausa más o menos larga, sin pérdida considerable. Piense usted en el tiempo que sustraemos al desarrollo de una idea, a la continuidad de un monólogo, a la visita de un recuerdo precioso, que, una vez interrumpidos, se escapan y se esconden en el desván de nuestra memoria para reaparecer quién sabe cuándo;

El curioso: ¿Es usted poeta?

Tres grandes consecuencias se desprenden de todo lo dicho hasta ahora: en primer lugar, tanto el «yo lírico» como la gran mayoría de los personajes villaurrutianos, se encuentran inmersos en un desdoblamiento con visos de enajenación, fruto de esa búsqueda de sí mismos que la palabra les niega. Consecuencia, causa o efecto de semejante dualidad, es su errar vagabundo, su condición fría y hermética que les confiere incluso una categoría arquetípica como seres marmóreos y autómatas. Finalmente, y consecuencia última, sobreviene la Soledad, con mayúscula y sin adjetivos: la soledad que es vacío.

Los sujetos líricos que se desplazan por la poesía del mexicano rara vez se contemplan como un «yo» unitario sino como pedazos disgregados de un cuerpo o de una sombra: «mi voz», «mis labios», «mi piel» o «mi sangre». Todavía más escindidos cuando no ya «mis nervios» sino «la red de mis nervios», ni «mis sienas» sino «el pulso de mis sienas», sirven como autorreferencia. De la fragmentación sólo hay un paso hacia el desdoblamiento. [130] Este se configura como protagonista de excepción en los versos con mayor aroma surrealista. Así, en el «Nocturno sueño»:

El cielo en el suelo  
como en un espejo  
la calle azogada  
dobló mis palabras

Me robó mi sombra  
la sombra cerrada  
Quieto de silencio  
oí que mis pasos  
pasaban.

Las palabras cobran una vida independiente, aisladas de la voz que las pronuncia. Así como la sombra se desgaja del cuerpo para alejarse de él, los vocablos se materializan, algunas veces para evaporizarse después, como en el «Nocturno de la estatua». O se disgregan en un juego de espejos multiformes, como en los famosos versos del «Nocturno en que nada se oye»:

Y mi voz ya no es mía  
dentro del agua que no moja  
dentro del aire de vidrio

dentro del fuego lívido que corta como el grito  
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
cae mi voz  
y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura...

Ahora bien, ese huir de las palabras fuera de uno mismo, ensanchando el espacio entre el sujeto interiorizado y su manifestación externa, se halla ejemplificado en muchos de los personajes del teatro villaurrutiano. Tal es el caso de la María Luisa inaccesible de ¿En qué piensas? cuya reiterada respuesta «en ti», que ofrece a sus diferentes amores, no corresponde en modo alguno a su estado ausente y desprendido. O Ramón, preso en el círculo hipnótico de María Luisa, que «en el colmo del amor» afirma «no, no te quiero». O sobre todo la Marta de La mujer legítima a la que Villaurrutia disculpa otorgándole honores de enferma para justificar sus cambios de estado. Pero [131] quien no está enferma es Sara, la presunta mujer «ilegítima» que admitirá haber silenciado momentos «quemándome interiormente, aparentando frialdad ante lo que yo llamaba la crueldad de los otros», y utilizando esos términos opuestos, fuego y hielo, tan caros al poeta. Los ejemplos podrían multiplicarse y sentencias como «hablas con una voz que no es tuya, con una voz prestada» o «el hombre juega consigo mismo al escondite» se repiten de un modo u otro a lo largo de los actos revelando esa dualidad, ese desdoblamiento, propiciados por el conflicto interioridad/ exterioridad.

Esa traición del verbo, amamantada desde su gestación hasta su posterior aprehensión del mundo externo, no hace sino propiciar una distancia con respecto al otro. Y su inaccesibilidad. Por eso abundan en la escena actores que más parecen sombras o estatuas, que personas. Roto el vínculo de la comunicación, no queda más que mostrar el rostro pulido del mármol, mientras dentro algo hierve. Eso mismo le ocurre a Alicia en La hiedra, sabedora de que sostiene ya a un niño vivo en las entrañas y, sin embargo, errante, muerta por fuera: «pasó como una estatua que de pronto se echara a andar, viéndome sin mirarme, con la mirada vacía, como se ve un objeto inanimado...» dirá Teresa. Y algunas escenas después volverá a decir: «¿La viste, Ernesto? Se levantó de esa silla, como un sonámbulo. (...)Y hablar como en un delirio, ¿la oíste?». «Estatua», «objeto inanimado», «sonámbulo», «delirio», palabras que se incorporan a un vocabulario muy familiar al escritor mexicano. Donde el poeta confiesa:

y comparo la fiebre de tus manos  
con mis manos de hielo  
y el temblor de mis sienes con mi pulso perdido  
y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos  
que la sombra corroe con su lepra incurable  
(«Nocturno amor»)

el dramaturgo opone en El ausente a un Pedro sonámbulo que «puede pasarse horas y horas sin decir palabra», con una Fernanda a la que no le queda otra salida que la de fabricarse ella misma todas las preguntas y respuestas posibles. O a un Alberto, en Invitación a la

muerte, hermético e ido frente a su padre, tanto tiempo esperado, que con voz temblorosa intentará por todos [132] los medios llegar hasta él sin poder conseguirlo.

Son estos delirios extraños, estos gélidos silencios, el eco de una claudicación. En el colmo de la lucha interior, entre silenciar lo que ya no puede mantenerse por más tiempo oculto, y exteriorizar aquello que tal vez debiera quedarse en la penumbra, el sujeto no sabe optar sino por la ausencia desmedida, la cerrazón evidente, la huida. Y cuando no es él quien huye, son los demás, los que antes lo rodeaban, quienes escapan. Pero para entonces ya habrá sido invitada la soledad.

Pocos son los personajes villaurrutianos que no estén tremendamente solos. En realidad ninguno. tanto la pareja hastiada de Ha llegado el momento que vuelve a juntarse, tras su fallido intento de suicidio, para seguir adelante alimentando una convivencia autoimpuesta, como la Teresa de La hiedra, abandonada al final del primer acto y que «con una voz que es, apenas, un soplo, mientras acaricia lentamente el paño del mueble», exclamará: «¡Estoy sola otra vez!» Los conflictos no se resuelven nunca del todo. Incluso los «happy end» de algunas obras villaurrutianas conservan un marcado acento dramático, y jamás se alcanza un equilibrio entre dos. Acaso porque es humanamente imposible exhalar la misma palabra al mismo tiempo, desde dos bocas distintas. O porque sólo en otra vida, en otra dimensión, se alcanza el sentido del otro como espejo de sí mismo. De ahí el rechazo de Alberto de acoger al padre vivo, de carne y hueso, y preferir esperar cada noche a otro padre, el de los sueños y la imaginación. De ahí también ese sentido de abrumadora soledad que expresa el «Nocturno de la alcoba»:

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos

que no el amor sino la oscura muerte  
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,  
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y  
náufragos)  
todavía más, y cada vez más, todavía.

Hemos dicho que ninguno de los personajes villaurrutianos se salva de la soledad. La excepción, si cabe hablar aquí de excepción, podría hallarse en Alicia, de nuevo ella, personaje aparentemente secundario de La hiedra, pero que encierra una victoria frente a ese símbolo de la Soledad que encarnaría Teresa. Su victoria es el hijo que lleva dentro. Aunque exteriormente parezca desterrada del mundo y el conflicto humano [133] quede sin resolver, es la única que puede lograr una perfecta simbiosis, una comunicación total con otro ser, el que todavía no ha nacido y, por tanto, con el que no conviven aún las sombras de la palabra. Resulta interesante observar hasta qué punto Villaurrutia estaba interesado por el problema de la maternidad legítima y la relación entre padres e hijos -basta pensar en La hiedra, El yerro candente, La mujer legítima, por ejemplo- y admitir que sólo en La hiedra aparece en escena una mujer embarazada y volcada por entero hacia ese germen de su introspección. Cuando Xavier Villaurrutia, el crítico, afirma que «En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre», no está sino valorando esa «tentativa», convencido de que la propia naturaleza humana impide alcanzar la total y absoluta

revelación. El poeta y dramaturgo, sin embargo, no se embarca tanto en esa misma «tentativa», sino que va más allá: manifiesta la antesala, los conflictos que se originan dentro y fuera del individuo al pretender alcanzar esa «alma oculta» de los demás. Y en semejante antesala, el motor primero y último de toda conflictividad es el Verbo. El miedo a la palabra, la fascinación que suscita, el vacío que deja y el silencio que la sigue, son los argumentos que preceden a ese universo de noche y sombras, de muerte y sueños, erotismo y soledad, en su poesía. Y, como no, reafirmados en su teatro. En definitiva no hace sino descongelar una tensión fuertemente arraigada en las letras mexicanas, desde la misma Sor Juana Inés de la Cruz y sus famosos versos de un Romance:

«Aprendamos a ignorar,  
Pensamiento, pues hallamos  
que cuanto añadido al discurso  
tanto le usurpo a los años». [134] [135]

El lenguaje dramático en Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido  
por

Milagros EZQUERRO

(Université de Caen)

Intentaré un acercamiento a los rasgos específicos del lenguaje dramático de Emilio Carballido a través del ejemplo de la obra teatral Yo también hablo de la rosa, escrita en 1965 y estrenada el 16 de abril de 1966 en el Teatro Jiménez Rueda, de la ciudad de México. Se trata, según aparece bajo el título, de una Loa: extraña apelación para una obra contemporánea, mucho más frecuente en el teatro clásico donde se refería a una «composición dramática breve, pero con acción y argumento, que se representaba antes del poema dramático a que servía de preludeo o introducción». Quizás haya que relacionar esta indicación genérica con uno de los dos epígrafes:

Amago de la humana arquitectura...

que procede del soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: «Rosa divina que en gentil cultura». Efectivamente, Sor Juana es autora de varias Loas, y no me extrañaría que el personaje de la Intermediaria algo tenga que ver con la divina mexicana. Así podríamos leer el título de la obra como el deseo de incluirse en la larga cadena de los que han hablado de la rosa, entre los cuales se privilegia a Sor Juana y a Xavier Villaurrutia.

Por lo demás, esta obra, a pesar de no ser muy larga, no se puede considerar como un simple prelude y, sobre todo, ofrece una complejidad que voy a tratar de explicitar. [136]

### Estructura dramática

La complejidad de la estructura dramática no se funda en el argumento. Al contrario, el núcleo anecdótico es muy sencillo, se trata de un suceso banalmente trágico que anuncia el voceador:

VOCEADOR -Su prensa, joven, lleve su periódico. Muchachos vagos que descarrilan un tren. Lea cómo pasó el impresionante desastre. Y era no más un tren de carga, qué tal si hubiera sido de pasajeros. (p. 130)

Sin embargo, alrededor de este mínimo núcleo se va a tejer una compleja arquitectura, de la cual destacaré los rasgos esenciales. Primero se advierte la presencia de dos personajes, marginales con relación al suceso central, pero cuya reiterada aparición señala la importancia simbólica: La Intermediaria y el Voceador. La Intermediaria aparece cuatro veces y tiene a su cargo largos monólogos, sobre cuya función tendremos que volver. Tiene el aspecto de una mujer de pueblo y sus vestiduras se harán más claras según pase el tiempo. Este personaje misterioso abre y cierra la obra. El voceador aparece siete veces anunciando siempre la misma noticia de diversas maneras. En sus tres últimas apariciones exhibe extraños periódicos con claras connotaciones simbólicas.

El segundo rasgo estructural notable es la repetición escenográfica de lo que hemos llamado el núcleo anecdótico, a la manera de un tema musical repetido con variaciones y en claves distintas. La secuencia dramática está protagonizada por los dos muchachos: Toña (14 años) y Polo (12 años) que, en vez de ir a la escuela vagan por las calles de la ciudad y por el basurero que bordea la vía del tren; terminan por rodar hasta la vía una lata vieja llena de cemento, provocando el descarrilamiento de un tren. Esta secuencia se desarrolla primero en clave realista, y viene precedida por el primer monólogo de La Intermediaria y el primer anuncio de la catástrofe por el Voceador. La misma secuencia, abreviada, se repite en el escenario, como la ilustración de la explicación del suceso que da el Profesor de Psicología: repetición en clave psicológica anunciada por el Voceador que exhibe periódicos que « son ahora hojas llenas de manchas, como las pruebas de Rorschach » (p. 155). Luego el Voceador « trae diarios rojos y negros » (p. 161) y la secuencia se repite en clave marxista, ilustrando la explicación ideológica que da el Profesor de Economía.

El tercer rasgo estructural importante es la presencia de elementos musicales y coreográficos que invaden el escenario hacia el final de la obra. Primero hay una breve escena, en clave truculenta y maliciosa, en la que dos parejas de pobres beben y [137] cantan de noche en el basurero. Luego, en la escena clausural, aparece un coro que salmodia, en clave encantatoria y mágica, para dar paso, finalmente, a un cuadro que reúne a todos los personajes que bailan, primero caóticamente y luego de manera ordenada y solemne.

La estructura dramática de Yo también hablo de la rosa combina pues, sabiamente, elementos heterogéneos:

-un núcleo anecdótico sencillo de clave realista,

-personajes de cariz muy diferente: desde aquellos que nos remiten a un referente sociohistórico preciso (los muchachos de un barrio pobre de la capital federal), hasta los de índole claramente alegórica (la intermediaria), pasando por los personajes de función didáctica (los Profesores),

-la ausencia de fragmentación: la Loa no tiene ni escenas ni cuadros delimitados,

-un ritmo escenográfico marcado por la recurrencia de personajes y de secuencias, con carácter musical y coreográfico.

A la complejidad de la estructura responde la variedad de los registros discursivos que no permite catalogar fácilmente el lenguaje dramático de esta obra.

### Polifonía dramática

Obviamente, el lenguaje de cada personaje está en armonía con sus características. Así por ejemplo, Toña y Polo hablan un lenguaje que ha de remitir a su edad y a su condición, pero siempre de manera estilizada. Huelga repetir que el lenguaje dramático no puede ser la reproducción o el calco del lenguaje real. Un diálogo real entre dos muchachos de un barrio pobre de México no sería legible ni audible para un público medio: el discurso teatral ha de construir un lenguaje que dé al público la ilusión de un diálogo real, pero que, en realidad, transmita mucho más, y de manera mucho más densa que el diálogo real. Esto se consigue por diversos procedimientos: enumeraré algunos de los rasgos característicos del lenguaje de estos dos personajes que dan un efecto de realidad y configuran sus caracteres dramáticos.

Lo primero y más visible son los temas sobre los que versa el diálogo de los dos muchachos, las pequeñas fechorías propias de su edad y condición: sacar monedas de los aparatos telefónicos públicos, engañar a los mayores con aplomo y desparpajo; las cosas que les gusta hacer: comer dulces, echar volados, vagar por la ciudad, hablar con los «cuates».

Luego están los vocablos y expresiones que pertenecen al lenguaje hablado de la ciudad de México y dan al discurso dramático de los dos personajes una raíz y un color peculiares, [138] inconfundibles: un veinte, jícama, camión, quihubo, pepenador, re o rete con un adjetivo, etc. Estos vocablos, estratégicamente colocados, tienen función de marcadores del discurso: lo sitúan geográfica y socialmente. Pero hay que observar que el discurso de los

dos muchachos va a contraponerse a otros tipos de discurso que tienen características muy diferentes, así por ejemplo los monólogos de la Intermediaria.

Este personaje misterioso, casi alegórico, usa un lenguaje poético-simbólico que introduce una dimensión metafísica:

Conozco textos, páginas, ilusiones. Sé cómo ir a lugares, sé caminos. Pero la sabiduría es como el corazón: está guardada, latiendo, resplandeciendo imperceptiblemente, regulando canales rítmicos que en su flujo y en su reflujo van a comunicarse a otros canales, a torrentes, a otras corrientes inadvertidas y manejadas por la radiante complejidad de una potente válvula central. (p. 130)

Indudablemente este lenguaje confiere de entrada a la obra una tonalidad muy peculiar que cambia la significación de la secuencia nuclear. Este monólogo apertural da, en cierta medida, la clave de lectura para lo que sigue, y no podemos percibir la secuencia de los dos muchachos como si no estuviese allí colocado el monólogo de la Intermediaria. Las palabras de este personaje no nos dicen cómo hay que interpretar la historia de los muchachos, sino que nos dice que nada es tan sencillo como lo parece, que todo es complejo y misterioso, que hay que tratar de entender lo que hay tras las evidencias. Poner en tela de juicio la realidad es lo que hace también el Locutor que se dirige al público para preguntarle cuál de las tres fotografías (una rosa roja, un pétalo, y el tejido del pétalo visto al microscopio) que aparecen en una pantalla representa la rosa:

(Con una batuta señala la rosa) ¿Estamos ante la flor de un arbusto dicotiledóneo de la familia de las rosáceas? ¿O se trata, por lo contrario, de una rosa divina que, en gentil cultura, amago es de la humana arquitectura? A ver, señorita, a ver... O usted, señor... Es una cosa u otra, las dos no. Nadie se anima a contestar? (p. 170).

De esta supuesta realidad que llamamos «rosa» nos da dos definiciones, una, en clave científica, corresponde a la clasificación botánica de la flor, la otra, en clave poética, corresponde al ya aludido soneto de Sor Juana Inés de la Cruz Ninguna de las dos definiciones, tan diferentes entre sí, agota los infinitos [139] significados de la palabra, ni la polivalencia de las imágenes que sólo pueden mostrar una de las múltiples facetas de la rosa. Aceptar como única verdadera una de las imágenes es rechazar las otras y cerrarse las puertas de la inagotable riqueza de la realidad. Eso es precisamente lo que hacen, cada uno a su modo, los dos profesores que vienen a explicar lo que significa realmente la historia de los dos muchachos. El primero, con su clave psicológica, lo explica todo como efectos de las pulsiones sexuales de los individuos. El otro, con su clave marxista, lo explica todo como efecto de la condición socioeconómica en la que viven. Los dos dicen verdades, pero ninguno de los dos dice la verdad, porque la verdad no existe, aunque cada uno de ellos esté convencido de detenerla:

PROFESOR -Psicología: cuanto parece inexplicable en la conducta del hombre... puede ser explicado. (p. 160)

PROFESOR -El hombre es Economía. La Vida entera descansa en la infraestructura económica. No hay aquí ningún acto inexplicable, sino típico de su Clase, hasta en la falta de verdadera dirección intelectual. (P. 165)

Hemos registrado ya cuatro variedades de lenguaje dramático:

-el lenguaje poético-simbólico de La Intermediaria,

-el lenguaje didáctico y reductor de los dos Profesores,

-el lenguaje mediático del Locutor,

-el lenguaje de efecto realista de los dos muchachos y de los personajes que integran el núcleo anecdótico, teniendo en cuenta que todos no hablan del mismo modo.

La variedad de los registros de lengua produce un efecto desestabilizador en la medida en que el lector-espectador no sabe realmente a qué atenerse ante la mutabilidad del discurso dramático: no sabe de qué rosa le están hablando. De eso precisamente se trata: de comprender que una rosa son muchas rosas, que una cosa son muchas cosas, y que no hay que aferrarse a una versión única de los acontecimientos.

Otro elemento importante de esta polifonía es la multiplicidad de los comentarios que se hacen a partir de la anécdota central: la noticia pregonada varias veces por el VOCEADOR va a dar lugar a diversos comentarios que van a multiplicar la visión del acontecimiento:

-comentario severo y estereotipado de un Señor y una Señora: «Salvajes, puros salvajes tenemos aquí» (p. 145),

-comentario severo y moralizador de la maestra de Polo: «... un compañero de ustedes, Leopoldo Bravo, ha cometido un acto [140] delictuoso y se encuentra preso. Como dice bien el periódico ha sido culpa de la vagancia y la malvivencia». (p. 146)

-comentario humorístico de dos estudiantes: «se voltearon dos carros y la máquina se llevó un árbol de corbata. ¿Pero qué les daría por hacer eso? -Puntada. -Qué tipos, se inspiraron.» (p. 147),

-comentario asustado y solidario de Maximino, el amigo de los dos muchachos, avisado por teléfono de la catástrofe: «¿Cómo que descarrilaron un tren? ¿Palabra? -¿Adónde se los llevaron? -Sss... Chin. Qué bruto. Pero cómo va a ser. Bueno, a ver qué se hace. -Sí, son mis cuates, qué bueno que avisaste.» (p. 147),

-comentario tierno y desolado de la Madre de Toña y de su hermana: «Pues a quién se le ocurre, ¡Toña está re loca! -Ay, Toña, siempre haciendo diabluras. Yo creo que no la van a dejar salir pronto.[...] La falta de un padre, es lo que pasa. (p. 153-154),

-comentario quejumbroso de la Madre de Polo: «Esta desgracia nos había de pasar. No basta con que tu padre sea borracho y desobligado, tenías que andar tú de salteador, hasta en el periódico saliste». (p. 154)

Todos estos comentarios, colocados después de la representación de la secuencia nuclear, muestran la multiplicidad de las percepciones a que puede dar lugar un mismo acontecimiento: el lector-espectador tiene así la posibilidad de confrontar su propia versión con las de varios personajes diversamente implicados.

Está claro que la polifonía dramática, cuyo análisis acabo de esbozar, pone de manifiesto la complejidad de una situación aparentemente sencilla. De la misma manera que la rosa, si se la mira de cerca, aparece bajo insospechados aspectos, y que ninguno de estos aspectos puede dar cuenta de la multiplicidad de la rosa, así pasa, con mucha más razón, con las cosas humanas pues la rosa es «amago de la humana arquitectura».

### La cultura del sentimiento

Con *Yo también hablo de la rosa*, E. Carballido se sitúa en un género dramático muy difícil de determinar según los criterios de la crítica: realista y fantástica a la vez, de técnica moderna y con referencias clásicas, es una obra ambigua y mixta, algo inasible, con personajes desconcertantes como el de la *Intermediaria*. El nombre mismo de este personaje dice su ambigüedad, su situación en una zona intermedia de la realidad, su papel de mediadora, su sabiduría. Sería inútil tratar de definirla con precisión ya que, justamente, se define por su ambigua condición. [141]

Esta fusión de niveles, de lenguajes, de modelos, de referencias configura un tipo de escritura dramática que me parece fundada en una raíz cultural que llamo la cultura del sentimiento y que traté de circunscribir con relación a la obra del escritor argentino Manuel Puig.

Se trata de un conjunto cultural que constituye el ámbito referencial de una obra y que se compone de materiales muy diversos pero cuya coherencia se funda en la primacía del sentimiento. Una característica muy interesante de la cultura del sentimiento es que rompe con las jerarquías culturales tradicionales: así, el conjunto cultural de referencia puede integrar a la vez el bolero y la ópera, la telenovela y la obra de Sigmund Freud. Esto supone que el valor cultural no estribe en el reconocimiento social de una obra (resulta más elegante referirse a un cuadro de Velázquez que a una historieta, a Cervantes que a Corín Tellado), sino en el valor de la carga emocional y vivencial de esta obra. Generalmente, la obras vinculadas a la cultura del sentimiento integran a su mundo referencial elementos de cultura popular y tradicional: no es de extrañar ya que lo tradicional y lo popular dan siempre gran importancia a lo emocional.

En *Yo también hablo de rosa*, lo tradicional está a cargo de la *Intermediaria*: es la que transmite sabiduría, ritos, memoria (p. 129-130), es la que vincula presente y pasado y por eso tiene visos de maga. Lo popular entra a borbotones con todos los personajes del suburbio pobre y pícaro, en lucha por la vida, con su lenguaje y su cultura propios. Por supuesto estos ámbitos culturales no son exclusivos de otros, considerados habitualmente como nobles: hemos apuntado las referencias a la poesía más refinada del barroco

mexicano, al psicoanálisis o a la teoría marxista. Precisamente esta coexistencia, incluso diría esta convivialidad de referencias culturales, tan heterogéneas en apariencia, me parece constituir la peculiaridad más atractiva del lenguaje dramático de Emilio Carballido. Lenguaje de inclusión fecunda y creativa, donde los diferentes niveles, registros y claves se enriquecen mutuamente, multiplicando los sentidos y lecturas posibles. Así, el lector-espectador se halla no ante una visión coherente y única de lo real que sólo podría acatar o rechazar globalmente, sino ante un profuso material que admite múltiples interpretaciones, ninguna de ellas totalmente convincente, y que, por eso, le obliga a intervenir activa y creativamente en la interpretación de la obra.

La dimensión didáctica o ejemplar es otro rasgo, integrante también de la cultura del sentimiento, y que viene subrayado en esta obra con la presencia de personajes como la Maestra y [142] los dos profesores. Estos personajes proponen interpretaciones dogmáticas que se contradicen y anulan mutuamente, desacreditando toda postura dogmática ante la polivalencia de lo real. Entonces la dimensión ejemplar de *Yo también hablo de la rosa* sería una deconstrucción del dogmatismo interpretativo, que tiende a reducir la profusión y la complejidad de lo real, para abrir el abanico de los posibles, para abrir el capullo de la rosa. La rosa es el símbolo de esa aparente sencillez que oculta la complejidad de una armónica y misteriosa arquitectura, el milagro alquímico de un perfume, lo imprevisible y fugaz de la belleza. [143]

La ciudad de México en el teatro mexicano contemporáneo  
por

Madeleine CUCUEL

(Université de Rouen)

Los años 50 en México marcan el momento en que tanto en la ficción literaria como en la realidad cotidiana, la ciudad de México toma una importancia cada vez mayor, relegando el mundo rural al segundo plano. En espacio de unos cuarenta años (1950-1990), la población de la ciudad de México pasa de 3 a 13 millones de habitantes. Los problemas engendrados por ese crecimiento brutal y anárquico, particularmente los del agua, de la vivienda, de la contaminación y de los transportes, se han agravado con los años, creando una tensión aguda en la ciudad hasta convertirse en la obsesión de todos los defeños y tema central de muchas obras de ficción.

Sería inexacto decir que el tema de la ciudad no aparece en las obras de teatro de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la ciudad de México muy pocas veces es nombrada como lugar de la acción y sólo puede ser adivinada por medio de las acotaciones del principio de la obra. El pobre cuarto de vecindad en el cual Ricardo Flores Magón sitúa

la acción de *Verdugos y Víctimas* (1924), sólo sirve de decorado de tipo realista para que el autor pueda mostrar la miseria en que viven los trabajadores [144] de la ciudad y expresar sus ideas anarquistas. En los años 20, el cuarto de vecindad aludía automáticamente a la ciudad de México sin que se necesitaran más precisiones de lugar. Por otra parte, el hecho de no indicar un lugar preciso permitía al dramaturgo dar un alcance más universal a su obra.

En *Los Revillagigedos* (1925), José Joaquín Gamboa sitúa la acción «en la ciudad de México, época actual». Todo está previsto en el decorado indicado por las didascalias para que los espectadores -o lectores- de la clase media-alta puedan encontrar en el teatro lo que veían en casa: amplios espacios interiores, una mezcla de muebles antiguos y ultramodernos, pinturas de la época colonial o cuadros contemporáneos de Diego Rivera y del Dr Atl. Otros decorados más modestos (J. J. Gamboa, *El diablo tiene frío*, 1923) se referían a las casas de la pequeña burguesía.

Las indicaciones escénicas sobre el decorado, que eran pocas en los años 20, se hacen mucho más precisas en los años 30-40 y son auténtico documento sobre los interiores urbanos de la clase media. Rodolfo Usigli en *Aguas estancadas* (1938) nos lleva de un lugar a otro de la ciudad de México o sea de una clase social a otra. Al levantarse el telón se ve

un salón amplio amueblado al gusto del último tercio del siglo XIX con cortinaje y tapices magenta, rojo y púrpura, techo alto, molduras y acabado siglo de Luis XIV-1900(...), una chimenea decorada con motivos orientales (y) junio a la puerta de derecha, un Greco de los más conocidos (Usigli, I, p. 619).

En este decorado lujoso se sitúan el Prólogo, los 2º y 3er actos mientras que el primer acto nos introduce en el mundo de una vivienda de vecindad descrita con un lujo de detalles que paraliza la imaginación de los espectadores.

el ajuar de la sala, bastante incompleto, es de bejuco del tipo vienés: un sofá, un sillón, una mecedora y dos o tres sillas una de ellas tiene una pata rota, pero presta aún servicio. En todos los muebles el bejuco está deteriorado (...) el sofá tiene todavía unos viejos moños de listón azul completamente sucio y ajado (Usigli, I, p. 621).

De las paredes cuelgan un cuadro de la Virgen de Guadalupe y una foto del Presidente Díaz «en una conocida pose, con el pecho del uniforme recamado de condecoraciones.»

Tantas precisiones por parte del dramaturgo hacen del texto un documento más antropológico que teatral y se pueden [145] explicar por la falta -habitual en la época- de un director de teatro y de un escenógrafo específicos.

A través de esos ejemplos se ve que la ciudad de México está presente en el teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX. Lo está mediante la representación de sus espacios interiores vistos como reflejo de la mentalidad de las diferentes clases sociales. La alta burguesía formada por la vieja aristocracia y los nuevos ricos, ocupa el lugar más importante ya que el dramaturgo quiere que el público se vea reflejado en el espejo del teatro. Pero también la clase media llama a la puerta del teatro y se convierte en «el

personaje privilegiado del teatro de R. Usigli con, por ejemplo *Medio Tono* (1937) y *La última puerta* (1934-36) (D. Meyran, CNRS, 1979, p. 128).

Por su parte, el pueblo sólo aparece de vez en cuando en el teatro de los años 30-40. Su medio ambiente y sus preocupaciones son diferentes e los de la burguesía. Sus representantes se expresan con un lenguaje sencillo salpicado de expresiones familiares o deformaciones de palabras. Pero, globalmente, su expresión refleja el mundo lingüístico estructurado y coherente de las clases más altas que es el del dramaturgo. Hay que esperar los decenios 50 y 60 para que aparezca entre los novelistas y dramaturgos una nueva manera de aprehender la ciudad, bajo los efectos conjugados del crecimiento acelerado de México, del viraje político hacia la derecha y la reactivación consecutiva de la lucha de clases así como de las nuevas investigaciones en sociología y antropología.

Bajo la influencia de Brecht -Héctor Mendoza pone en escena *Terror y miseria del Tercer Reich* en 1959, la estructura dramática tradicional comienza a estallar. Mientras que el número de los actos sigue siendo el mismo (tres generalmente), los personajes son mucho más numerosos, lindando con los 20: José Revueltas, *El cuadrante de la Soledad*, 1950, (19 personajes); Sergio Magaña, *Los signos del Zodiaco*, 1951, (21); Héctor Azar, *Olímpica*, 1964, (25); Vicente Leñero, *Los hijos de Sánchez*, 1972, (17). En estas obras, el lugar de la acción ya no es el decorado pasivo, el interior modelo donde se mueven los personajes sino que aspira a hacer de la ciudad un lugar activo, el objeto de una denuncia política de las desigualdades sociales. El argumento sigue siendo de tipo lineal pero el lugar escogido es significativo: una plaza en *El cuadrante de la soledad* y en *Olímpica*, un patio de vecindad en *Los signos del Zodiaco* y *Los hijos de Sánchez*. Representan el espacio colectivo exterior en el que los personajes [146] se encuentran, se hablan, comunican entre sí. La puesta en escena de *Los hijos de Sánchez* incluso introduce una fragmentación espacial y temporal suplementaria al dividir el escenario en diferentes zonas. Además del cuarto en que vive la familia y del patio central, están instaladas una serie de plataformas sobre varios niveles, de las cuales dos corresponden a espacios interiores y la tercera, la más grande, al espacio exterior de la calle. Semejante escenografía permite al público percibir los continuos cambios de tiempos y lugar que se producen en la obra.

Los personajes de las obras anteriormente mencionadas no tienen dimensión psicológica o social muy honda. Sobre el modelo de los arquetipos del cine mexicano de los años 40-50, encarnan una idea, un deseo, una frustración característica de esa muestra de la pobreza urbana. Pedro, el comunista convencido (*Los S. del Z.*) se opone a Doña Paca, la propietaria sin escrúpulos ni compasión. Ana, la portera, imagina que, de pequeña, le tocó vivir en una casa muy rica y que quiere que su hija se eduque en un colegio de monjas para evadirse, gracias a ella, de su existencia miserable. Manuel (*Los H. de S.*) sale a los Estados Unidos a trabajar. Pobreza, paro, abortos, prostitución e incluso crimen son el destino de esos personajes que sufren esos males sin expresar ninguna forma de violencia para con el resto de la sociedad, sin cuestionar la jerarquía social existente. Tampoco hay mucha agresividad entre los vecinos. El patio en forma de T con su pileta al centro rodeada de cinco lavaderos es el lugar donde se reúne la comunidad. Ahí se escuchan las confidencias, se dan consejos, nacen los amores y tienen lugar los ajustes de cuentas. En medio de la ciudad, el microcosmos de la vecindad está abierto sobre la ciudad (la gente sale y entra) y encerrado sobre sí mismo. Es un mundo que tiene sus propias reglas, y es la solidaridad

entre sus miembros una de las más importantes en caso de que ocurra un drama. En la última escena de Los S. del Z. la comunidad se reúne alrededor de Ana que acaba de asesinar a su marido a tijerazos y la protege del mundo exterior. Por otra parte, la aspiración que tiene el pueblo a ascender socialmente, la esperanza de algunos escritores militantes como Leñero, Retes o Revueltas en la salvación del hombre mediante la ideología comunista-cristiana, aparece con fuerza al final de Los S. del Z.: el ruido de las campanas tocando a vuelo para Navidad se va imponiendo sobre la imagen horrorosa del asesinato recién cometido:

¡Rojas la carne, las manos y la boca! Más aprisa, más y más! Hay un signo de luz en las constelaciones... (p. 325) [147]

Aunque predomina el tono melodramático en muchas obras teatrales de los años 50-60, ya se ha iniciado el cambio. El aumento notable del número de los personajes, del número de las escenas dentro de los tres actos tradicionales, expresan la visión de una ciudad en vía de fragmentación, al borde de la explosión. El teatro de la ciudad, igual que el cine de esos años (cf. Los Olvidados de Buñuel, 1950), multiplica las escenas para intentar expresar la realidad multiforme del D.F. La ciudad de México, gigantesco rompecabezas en construcción ya no puede ser teatralizado mediante una estructura organizada y coherente sino que debe ser expresada por un movimiento incesante, por continuos cambios de tiempo y de lugar realizados por una nueva concepción del espacio escénico y de la iluminación.

En 1968; la matanza de Tlatelolco marca el momento cumbre de la represión ejercida por el P.R.I. desde el principio del decenio y tiene un fuerte impacto sobre los intelectuales mexicanos. A pesar de la censura que mutila o elimina las obras de reflexión o de cuestionamiento de los valores establecidos, el teatro mexicano sigue su obra de reflector de su tiempo. Trabaja con Grotowski -quien residió algún tiempo en México en 1968-, descubre el teatro documental de Peter Brook, explora, a la manera del Living Theater, las posibilidades de hacer del teatro un espacio de contracultura. Paralelamente a un teatro de introspección, se desarrolla un teatro llamado urbano cuyo tema central es la ciudad y el sentimiento de soledad que genera en sus habitantes. Frente a las condiciones de vida en México, los dramaturgos de los años 70 y 80 utilizan a su vez la estructura fragmentada poniendo en escena un mundo cada vez más pegado a la realidad, en el que dominan los valores machistas (Óscar Villegas, Atlántida, 1973), la violencia y la agresividad Jesús González Dávila, De la calle, 1985). También aparece una sociedad multiforme tratada con el humor tierno y a veces negro de Carballido (19 o 26 veces D.F.) o visitado por el escarnio feroz de Tomás Urtusástegui (Agua clara, 1987). Carballido recurre a las pequeñas obras en un acto para hacernos pasar de una colonia a otra. Sus obras son como instantáneos de la vida cotidiana en la ciudad y el anonimato en que deja voluntariamente a sus personajes permite al público defeano identificarse con ellos u observarlos con una mirada nueva. En la mayoría de los casos, los personajes no tienen nombre de pila. Existen mediante la función social profesional o genérica de que les dota el autor. Son «Mujer», «Hombre», «El», «Ella» (La noche llena de accidentes); «Vecino», «Vecina», «Marido Joven», «Esposa joven», «Putá», «Tipo 1», «Tipo 2» (Se acabó el [148] tiempo del amor), «Ladrón» o «Policía» (Quién anda ahí). Representan los tipos de gente que suelen ver los espectadores en la vida real, que sólo existen para que ellos por su aspecto exterior (edad, vestimenta) o por el papel que desempeñan en el funcionamiento de la ciudad (Policía,

Lechero, Periodiquero, Vendedor de globos etc...). Es suficiente la presencia de algunos cuantos objetos para llevar al público de una época a otra (Los dos catrines, 1901; El censo, 1945; Unete pueblo, 1968; Ni cerca ni distantes, 1983, de una colona rica (Un cuento de Navidad) o de un interior lujoso (Quién anda ahí) a un taller de costura en La Lagunilla (El censo) o a un tendajón (La pandilla maldita).

Los policías aparecen a menudo en este conjunto de obras sobre el D.F. y reflejan el disfuncionamiento de la gran urbe. Prefieren tomar tequila, echar bromas a cumplir con su oficio. En Paso de madrugada -una pequeña joya de humor y de autenticidad, oponen un escepticismo burlón y la pasividad más absoluta al Marido que requiere su ayuda para parar un coche y llevar al hospital a su esposa que va a dar a luz. Como sucede tan a menudo en México, todo bascula en el momento en que los policías toman conciencia de la urgencia de la situación y cuando oyen a la Mujer pedirle ayuda a la «Virgencita chula de Guadalupe» (p. 62).y recordar con honda emoción las últimas películas de Pedro Infante: «¡Ay, mi Pedro Infante, tan chulo que era!» (p. 63). Entonces no les queda más remedio que participar en el parto y apadrinar al recién nacido que, por supuesto, será un «machito».

En ese mundo nocturno, poblado de policías incompetentes y corruptos, pero buena gente en el fondo, en esa ciudad demasiado extensa, de calles inacabadas, oscuras y peligrosas, la inseguridad es constante pero en el mundo de Carballido son pocas las obras que terminan por un drama como es el caso en La pandilla maldita. Sube la tensión progresivamente a lo largo de esta obra. El asesinato final no es sino la reacción instintiva de defensa de la víctima en contra de su agresor. La atmósfera es asfixiante, la oscuridad del lugar, la presencia del cuchillo, el cierre de la cortina de acero contribuyen a separar a los personajes del mundo exterior, a apartarlos del resto de los seres humanos.

En las obras de Carballido, la multiplicidad de los lugares y de las épocas -las acciones se desarrollan simbólicamente entre el principio del siglo y los años 80, pasando por las fechas clave de 1938 y 1968, la falta de nombre de los personajes son otras tantas maneras de mostrar la soledad, el aislamiento de los defensores en su ciudad. Entre los numerosos rostros anónimos [149] encontrados en las calles, son, en resumidas cuentas, los tipos familiares del policía corrupto y del ladrón insolente los que paradójicamente, son portadores de un poco de humanidad, los que establecen un lazo tenue entre los individuos.

Esta misma necesidad de fragmentación y de despersonalización se encuentra en Atlántida (O. Villegas), obra dividida en 33 cuadros breves. La acción se extiende durante varios años y los personajes, después de haber sido designados en los dos primeros cuadros por su función social o familiar es decir por la mirada ajena («El», «Ella», «Animador», «Papá», «Mamá») reciben un nombre que hace de ellos individuos con sus deseos personales y sus convicciones propias. La pobre colonia donde viven es bautizada por el dramaturgo con el nombre de «Atlántida», contrapunto irónico al mundo mejor soñado por sus habitantes. Villegas, igual que Carballido, jamás se desespera por completo y momentos de ternura vienen a suavizar el horror. Por más que se inundan las calles de Atlántida con las aguas de una violenta tormenta y desaparezcan en ellas casi doscientas personas, a la mañana siguiente de la tragedia (último cuadro), la vida renace otra vez. El cielo está despejado, los niños chapotean alegremente en las calles anegadas y los

fotógrafos y reporteros que recorren las calles oyen estas mismas frases desengañadas y acusadoras que se oirán doce años más tarde en la vida real cuando el temblor de 1985.

Entrevistador -¿A cuánto ascienden sus pérdidas?

-Para qué le digo si nadie me lo va a pagar

El Entrevistador se dirige a más gente

-Están dando un huevito por cabeza pero eso fue ayer.

Ya quisiéramos agua para tomar.

-Ahí tengo arroz y frijol del que están repartiendo, pero en dónde me pongo a hacer de comer si estamos en la calle (...)

-Ya rescataron el cuerpecito de mi niña, pero mis dos hijos no aparecen y mi marido sigue en los escombros (...)

Las obras de Carballido y de Villegas impresionan por la manera como en unas réplicas, revelan los puntos más sensibles de los defeños. Carballido utiliza el juego de las oposiciones, maneja la ironía llevándola a veces hasta la caricatura (llama «farsa» a algunas de sus obras. El lenguaje que utilizan los personajes de estos dramaturgos es el que se puede oír cotidianamente en la ciudad aunque reorganizado, reelaborado dentro de la escritura teatral para formar un argumento coherente. Es un lenguaje que acumula en un tiempo muy breve las exclamaciones, expresiones familiares o malsonantes, las onomatopeyas, [150] las deformaciones y frases clisés conocidas. Además, Villegas introduce otros espectáculos o diversiones de moda en los medios populares de tal forma que el público pierde conciencia del lugar donde está y ya ni se acuerda de lo que ha venido a ver, si es una obra de teatro, un concurso de danzón, un número de cabaret o la lucha entre un «melenudo infame y un enmascarado» (cuadro 26). Para mayor confusión todavía, un Animador presenta el espectáculo con fórmulas estereotipadas, utilizadas por los locutores de radio o televisión:

Animador -Así es como hemos presenciado el encuentro más delirante de parejas en esta gran final de nuestro sensacional concurso ¡Baile y Gane! ofrecido a ustedes por Polvos Rachel, el polvo mágico para su rostro en una gama de tonos para que usted luzca como las estrellas (cuadro 1).

Los lenguajes normalizados, aseptizados de los animadores y locutores son reproducidos según el modelo que se puede oír a diario. Provocan la risa de los espectadores por su hipocresía mientras que las reacciones de los habitantes de Atlántida les parecen espontáneas y despiertan su compasión. Los dos tipos de lenguajes enfrentados están destinados a producir un efecto de choque en el público que, al oírlos fuera de su entorno habitual, realizan hasta qué punto son falsos y huecos.

En los años 70, los dramaturgos aún no habían inventado un lenguaje teatral que fuera una expresión genuina de la clase popular y no un pseudo lenguaje popular. En Olímpica, Héctor Azar intervenía insertando en los diálogos la expresión de coros a la usanza antigua y canciones poéticas que creaban una ruptura en la atmósfera. En los años 80, los dramaturgos utilizan los lenguajes de sus contemporáneos, los reproducen, los alternan provocando un efecto de sorpresa entre los espectadores que aprenden nuevamente a escucharlos.

Los años 80 han marcado una nueva etapa para la población de la ciudad de México. Los problemas debidos al crecimiento incontrolado y entre ellos a la contaminación y a la falta de agua, han afectado física y moralmente a los defensores. El temblor de 1985 ha sido, por otra parte, el revelador de las tensiones existentes, el punto de partida de una reflexión colectiva sobre las condiciones de vida y sobre la actitud gubernamental. Los libros de reflexión de Carlos Monsivais, Guillermo Samperio, Elena Poniatowka han contribuido a alimentar la toma de conciencia de la clase media. La violencia, la agresividad presentes en la realidad cotidiana de los más pobres encuentran un eco en la joven generación de dramaturgos. Dos [151] obras entre otras muchas ilustran las explosiones de violencia que se manifiestan diariamente en la ciudad y pueden ser interpretadas como la expresión ficcional de una ciudad en peligro, de una ciudad en estado de urgencia. Agua clara de Tomás Urtusástegui y De la calle de Jesús González Dávila son obras que se sitúan en dos lugares de D.F., socialmente muy diferentes. La primera en una colonia residencial que «puede ser Polanco», en un espacio único que es la recámara de un condominio, burguesamente amueblada con cama, tocador y cómoda y baño al lado. La segunda, en varios lugares del centro de México unidos por un denominador común: la miseria, la suciedad, la agresividad. La puesta en escena de De la calle por Julio Castillo (1987), un enorme tubo de desagüe y dentro, un muro, es tan desnuda y miserable como los personajes. Aquí nada es accesorio. Nada viene a distraer del problema humano, del problema de una soledad y de una exclusión llevada a sus últimas consecuencias. Los muros ante los cuales se suceden las diferentes escenas, cada vez más horribles y sórdidas, son vistos como simbólicos de una visión desesperada de la ciudad. Son la expresión de las sucesivas fronteras que separan dos mundos y que impiden a los pobres salir del desagüe para pasar al otro lado donde el cielo es más azul. Rufino, que tiene entre trece y quince años, es un muchacho frágil y vulnerable que intenta sobrevivir en un mundo sin piedad. Las personas que encuentra -exceptuando al Cero y a la joven Xochitl cuyo nombre azteca suena significativamente en medio de tanta miseria- no son más que borrachos, drogadictos, ladrones y violadores. Desfilan ante los espectadores todas las lacras de la ciudad de México, se hace presente la soledad del hombre aislado, incomunicado, marginado que sólo ve en los demás seres objetos animados que puede utilizar en provecho suyo. Trueno es el heredero del Jaibo de Los Olvidados, pero, al contrario de éste que todavía tenía sus debilidades, a él nada lo detiene. Su nombre simboliza el trueno que retumba, que amenaza y paraliza de miedo. «Corpulento, con melena y ojeras muy marcadas, vestido de overo y tenis» (p. 189), vive en una vieja camioneta «entre el desorden y la suciedad» (189). Sólo sabe afirmar su fuerza por la violencia y el insulto y agrede al otro sin dejar siquiera que se exprese:

Trueno da (a Rufino) una bofetada que se oye resonar.

Trueno -¿Qué me andas gritando tú? ¿Qué me gritaste?

Rufino (confundido, asustado) -¿Yo?

T. -¡No te hagas!

R. -¿Cuándo? [152]

T. -¡El otro día, pinche guey! ¡No te hagas!

R. -... Yo no... fui. (p. 189)

Por la violencia de sus gritos y de sus golpes -una lluvia de puñetazos y patadas cae sobre Rufino-, Trueno aterroriza al muchacho que intenta esquivarlo como puede. También es Trueno quien, en la última escena persigue a Rufino, lo acosa y lo acuchilla. Las didascalias finales de la obra escrita dan un punto de vista un poco diferente del de la puesta de Castillo pero más horrible aún, ya que el mundo de afuera pasa delante del cadáver y no se detiene. En el final de González Dávila, la ciudad cumple con un extraño rito en el que se van mezclando la muerte y la vida, el dolor y la burla:

«Amanece (...) Algún curioso se detiene. Alguien tira un trapo sobre el cuerpo sin vida. A lo lejos se oye una sinfonía que toca una canción tropical de moda. En primer término pasa una patrulla a vuelta de rueda, con sus luces intermitentes encendidas» (p. 222).

Tal es la visión que nos da González Dávila de una clase social abandonada de todos, excluida. Son imágenes que representan un nuevo tipo de teatro urbano a través del cual los dramaturgos dan la vida a los marginados, les dan la palabra adoptando su mismo lenguaje. La lengua que utilizan ya no sirve para comunicar con los espectadores, quiere ser, según parece, un arma, el instrumento para provocar un choque. El dramaturgo quiere que sepamos quién vive al otro lado de la pared, quiénes son esos parias que jamás van al teatro, que jamás se expresarán como aquéllos que los están observando desde su butaca.

La estructura fragmentada de la obra en 15 cuadros corresponde con el estado de una ciudad explosiva, dominada por el caos. En medio de la degradación de las relaciones entre los seres humanos, de la decadencia moral de los individuos, aflora a veces un gesto, una palabra de cariño entre Rufino y Xóchitl pero triunfa la violencia, es asesinada la ternura porque no hay lugar para ella. A diferencia de Lolo, el personaje de la película de Francisco Athié, Rufino no logra salir de la ciudad. Este descenso a los bajos fondos de México, ese viaje al centro del infierno urbano debe ayudar al público a tomar conciencia de la existencia de otra ciudad en la Ciudad. La ficción teatral le hace salvar el muro de lo desconocido, lo invita a [153] ir aún más allá que la crítica de teatro Olga Harmony:

Vemos a los teporochos, los chavos banda, las prostitutas, los punk y a todo ese submundo que habita en muchas de nuestras calles como los veríamos desde la ventanilla de un automóvil o en crudas secuencias de cine verdad» (La jornada, 31-7-1987).

Tomas Urtasástegui se vale del escarnio para poner en escena la ciudad de México. En Agua clara, no hay fragmentación sino una composición en un acto que nos arrastra sin pausa ninguna a los confines del horror y de la escatología. Para colmo de mofa, los protagonistas principales son el reflejo exacto de los espectadores en la sala. Como ellos, viven en los barrios elegantes tipo Polanco o un poco menos lujosos (tipo colonia del Valle). La recámara que sirve de decorado podría ser la suya, la que tienen en su casa. Sus preocupaciones al levantarse el telón, de orden culinario o vestimentario, son conocidas de los espectadores. Al contrario de González Dávila que utiliza de inmediato el efecto de distanciamiento entre el escenario y la sala, Urtasástegui se vale del viejo resorte de la identificación para luego provocar el choque. En efecto, en este mundo tranquilo, ordenado, va a suceder un incidente banal como podría suceder en casa de cualquiera de los espectadores: un corte de agua inopinado de éstos que ocurren a veces en México, impide a

Gerardo vaciar el water después de haberlo usado. De ahí arranca el mecanismo implacable de la obra. Este simple desahogo de una necesidad fisiológica se convierte en el centro de la obra, en el tema de todas las conversaciones, en el objeto de todas las atenciones. En su deseo de restablecer el orden lo antes posible Maritza, su mujer, provoca una serie de catástrofes que transforman progresivamente la recámara en una réplica teatral del comedor de Viridiana. Los vecinos al principio, van a visitar el cuerpo del delito, van a comentarlo y proponer soluciones. Luego se van adueñando del lugar. Uno de ellos duerme en la cama matrimonial, otros comen la cena preparada para los invitados, le quitan a Maritza sus vestidos, lo rompen todo, lo ensucian todo y finalmente, en el momento cumbre de esta fiesta escatológica, una de las vecinas

se acerca lentamente a Gerardo como una sacerdotisa, levanta el platón lleno de caca aguada y lentamente lo va vaciando sobre la cabeza de Gerardo (p. 95).

Cuando vuelve el agua, ya es demasiado tarde. Todo está roto, sucio en derredor suyo. La obra de Urtusástegui refleja la imagen de una ciudad decaída de la que se ha apoderado el Rey [154] Excremento, de una ciudad monstruosa que ha perdido sus valores y en la que los problemas vitales no tienen solución. El arma que propone este dramaturgo para luchar es la del escarnio. Los espectadores cómodamente sentados en su butaca son rápidamente perturbados. Su mundo estalla en pedazos mientras que otro irrumpe trastornando las reglas ordinarias del decoro y de la decencia, y quitando la capa de barniz social. El lenguaje depurado, asepticado que suelen utilizar, en el que las realidades de la vida cotidiana son ocultadas o púdicamente sugeridas, se ve sustituido brutalmente por otro lenguaje. El empleo de términos crudos («No viste la cantidad de mierda que hiciste» Maritza, p. 57), las palabrotas («hijo de su chingada madre» p. 84), los chistes verdes retumban en este lugar burguesamente ordenado como un trueno en un cielo despejado y suenan de modo insólito:

Anselma -¿Prefieres pechuga o muslito?

Pedro -Pechuga, a mí siempre me han gustado las pechugas (ríe).

Anselma (sonriendo) -Nunca se te quitará lo rabo verde. Ten (p. 85).

La puesta en escena de un hecho ordinario llevado al límite de lo soportable rompe el velo de las hipocresías, obliga a los espectadores a enfrentarse con la realidad, revela las manchas de gangrena que está devorando la ciudad. En un mundo enfermo y sin futuro, el pasado se ha llevado consigo los valores antiguos. En el recuerdo de los vivos todo era mejor antes y la evocación del presente sólo trae puntos negativos: los frijoles son más caros y menos blandos; la falda que llevan las muchachas deja ver hasta los «chones» (p. 72), los materiales empleados para la construcción de los edificios no valen nada; lo que se da en el cine y el teatro no se entiende. No hay nada en la tele.

puras series norteamericanas, estamos vendidos al imperialismo, nada más hay que ver los anuncios, puros trasnacionales. Lo que deberíamos hacer es romper todos los aparatos de televisión y exigir al gobierno, no una renovación moral como andan ahora diciendo, sino una renovación cultural, sí señor, es necesario volver a nuestros orígenes, rescatar nuestros valores, dignificar nuestro arte... (p. 75).

Estos reproches, estas aspiraciones mil veces ya expresadas por los locutores de la televisión y repetidas por el ciudadano medio, al ser pronunciados desde un escenario de teatro, son como un guiño cómplice al público. La risa, aún cuando es dolorosa, aún cuando estalla a expensas de uno mismo, restablece [155] la comunicación entre los ciudadanos, rompe su aislamiento.

Sobre el modelo de la ciudad de México, múltiple, monstruosa, violenta y apestosa, las obras de González Dávila y de Urtusástegui agreden, trastornan, demuelen los valores establecidos. La violencia de México sólo puede ser expresada mediante situaciones violentas perturbadoras. A la diferencia de Carballido y de Villegas, ya no existe, según ellos, tiempo para la comunicación y la ternura. Rufino es asesinado. La pareja Maritza-Gerardo está destruida, su mundo saqueado, sus prioridades pisoteadas. Las obras de Urtusástegui y González Dávila reflejan la urgencia de la situación. La muerte y la degradación física y mental están presentes en la ficción teatral, la cual nunca ha estado tan cerca de la realidad, tan reveladora del peligro de muerte que se cierne sobre México. Los personajes son sacados de la misma vida cotidiana. Pero esta violencia devastadora puede ser un nuevo modo de engendrar un futuro para la ciudad. «La violencia es la partera de la historia», dijo Carlos Fuentes. Los dramaturgos, igual que los otros escritores, participan en este parto de la Historia. Conforme al mito azteca puede que la nueva ciudad de México surja una vez más de la violencia y el cataclismo.

## Bibliografía

CARBALLIDO, Emilio, 19 veces D. F, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, 247 p.

GONZÁLEZ DÁVILA, Jesús, Los sobrevivientes de la feria, De la calle y otras obras, México, Árbol Editorial, 1989, 222 p, p. 175-222.

MANGANA, Sergio, «Los signos del Zodiaco», Teatro mexicano del siglo XX T3, México, F.C.E., 1956, p. 207-325.

URTUSASTEGUI, Tomás, Teatro, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987, 156 p., p. 47-96.

VILLEGAS, Óscar, Mucho gusto en conocerlo y otras obras, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 251 p. (Atlántida, p. 111-247.)

USIGLI, Rodolfo, Teatro Completo, T. 1-2, México, F.C.E., 1963.

MEYRAN, Daniel, «Fonction idéologique de l'auteur dramatique dans le Mexique des années 1930-1950: le cas de Rodolfo Usigli», Intellectuels et Etat au Mexique au Xxè siècle, C.N.R.S., 1979, p 125-141. [156] [157]

La mise en abyme en La dama boba de Elena Garro  
por

Marie GALERA

(Université de Perpignan, CRILA UP)

Una obra de teatro que habla de teatro. Así podríamos resumir el argumento de La Dama Boba de Elena Garro. Pero ya que el teatro es, por sí mismo, el vehículo de ciertos valores culturales, trataremos de averiguar cómo, en la estética garricana, se convierte en verdadera seña de identidad.

Aunque lo que nos interesa aquí es la obra dramática de Elena Garro, cabe recordar que también escribió novelas, cuentos y un guión cinematográfico, obras todas que reflejan, a través de un estilo altamente poético, el arraigo de su autora en una sociedad mexicana que todavía vacila entre la tradición y el progreso.

La huella que dejaron la conquista y luego la revolución y su epílogo cristero, el lugar ocupado por la mujer en la mente mexicana, la herencia espiritual de los antepasados precolombinos y la fuerza casi mágica de las palabras son algunos de los temas que destacan, tanto en su narrativa como en su teatro.

Aparte de la temática, uno de los rasgos específicos de la dramaturgia garricana es de tipo formal: la mayor parte de sus obras son piezas cortas, en un acto. Sin embargo, existe una excepción, y como las excepciones siempre llaman la atención, hoy vamos a detenernos en La Dama Boba, pieza en tres actos, escrita en 1956. [158]

La pieza nos presenta a una compañía de teatro de la ciudad de México que, en una misión cultural, va representando La Dama Boba de Lope de Vega por los pueblos mexicanos. Durante una actuación, en el pueblo de Coapa, desaparece uno de los actores - Francisco, el que hacía de maestro en la comedia de Lope-, secuestrado por Avelino Juárez, el alcalde de un pueblo vecino. Este, al tomar la lección que se da en la escena por una verdadera lección, decide llevarse al maestro a su pueblo para que enseñe el silabario a toda la población. De la noche a la mañana, Francisco se convierte (o, mejor dicho, le obligan a convertirse) en maestro de escuela vestido como en el siglo XVII. Su aula es un escenario colocado en medio de la plaza del pueblo sobre el que da una lección ejemplar a Lupe Juárez, la hija del alcalde, frente a los habitantes, alumnos atentos, sentados en la plaza con lápices y cuadernos. Francisco desempeñará este papel, si así se puede hablar, hasta que lo encuentren sus amigos, tras varias semanas de investigación.

Desde un principio, ¿cómo no sorprenderse ante una obra que lleva el mismo nombre que otra obra? Con este título, parece que Elena Garro quiera advertirnos que ella es una

dramaturga muy consciente de su arte; y que La Dama Boba, además de ser un espectáculo, también es una reflexión del teatro y sobre el teatro.

Reflexión del teatro, primero, en el sentido de que la pieza de Garro, si imaginamos su representación, reflejara la realidad inmediata del público frente a un espectáculo. El telón se abre sobre la representación de una obra llamada La Dama Boba, devolviendo así al público su propia imagen, recordándole, incluso antes de que empiece la actuación, que lo que ve es teatro.

Pero ésta no es la única forma con que Garro teatraliza el arte dramático.

Durante el primer acto, La Dama Boba de Lope se interrumpe de repente cuando uno de los actores aparece en escena explicando, alborotado, que ha desaparecido su compañero. Pero esta incursión de la realidad en la ilusión teatral no es percibida por el público de Coapa, que -según las acotaciones «contempla la confusión de los actores como si fuera una escena más de la obra». ¿Será ésta otra advertencia? Y nosotros, público o lector de Garro, público a la vez burlón y enternecido de aquel público ¿tomamos conciencia de que estamos frente a una obra dramática? [159]

El caso es que, claro, poco a poco, nos vamos dejando llevar por la ilusión; pero, de vez en cuando, nos llega una vocecita desde el escenario, como el codazo que procura por un instante espantar el sueño: «¡Yo no soy maestro, soy actor!», dice Francisco varias veces. hasta que, en el acto tercero, estas alusiones implícitas se vuelven explícitas; ya no se trata de un reflejo, sino de una reflexión acerca del teatro.

Habla Francisco:

Don Avelino, se me ocurre que debemos darles «La Dama Boba» para que sepan lo que es el teatro. Verá usted que «La Dama Boba» es una lección, pero que no es una lección. Sólo existe unos minutos, y no pasa en este tiempo, ni en ningún tiempo. Los actores vivimos siendo lo que no somos en un tiempo imaginario y somos tantos y tan variados, y vivimos en tantos tiempos diferentes, que al final, ya no sabemos ni quiénes somos ni lo que fuimos.

Y, aunque algunas réplicas más tarde, Garro pone en boca de un actor que «el teatro es como la poesía: inexplicable», hace la autora con su público lo que hacen Francisco y sus amigos para explicarlo: lo muestra, a través de una representación. Es decir, en otros términos, que no hay como el teatro para hablar del teatro.

Pero el arte dramático no existe por sí mismo y para sí mismo. Como toda obra literaria, no es sólo el resultado de un talento individual, sino también el producto de una época, de una cultura, de cierto contexto histórico y social, cristalizado por un autor.

Por eso no se puede leer a Elena Garro sin olvidar que se trata de una mexicana; y si se le ocurre al lector olvidarlo, ella se lo recuerda a menudo, ya que se sabe desde el principio que Francisco y sus amigos llegaron de la ciudad de México en una misión cultural. Esto no

sólo nos sitúa inmediatamente en el México de Vasconcelos, sino que nos precisa que, en aquel contexto, el teatro era un medio para difundir cultura.

Esta función didáctica de la representación en el México postrevolucionario está presente a lo largo de la obra. A partir del acto segundo, se convierte el actor en maestro de escuela, el escenario en aula y el público en alumnos.

Una obra mexicana habla del teatro en México a través de una obra española. Un intruso parece haberse deslizado en esta frase. ¿Por qué se vale Elena Garro de una obra española como punto de referencia? [160]

Por una parte, es evidente que esto alude al período en que la mayoría de las obras representadas en México eran obras extranjeras. Es decir que, durante largo tiempo y hasta los años veinte, siendo la producción nacional todavía insuficiente, los directores recurrían a menudo a las producciones extranjeras y, entre otras, a la española. Pero, lo que también se trasluce en *La Dama Boba* de Elena Garro, es que la influencia española no se siente sólo en el teatro, sino que también es un punto de referencia cultural y social.

Asimismo, la sociedad que aflora en la obra se divide en dos partes: por un lado, la compañía teatral, representante de lo urbano y portadora de ciertos valores hispánicos, simbolizados por el Siglo de Oro y Lope de Vega. Por otro, los habitantes de Coapa y de Tepan, portavoces de la sociedad rural y de la tradición india.

Lo curioso e interesante es que Garro considera a estas dos fuerzas no por separado sino exclusivamente desde el punto de vista de las relaciones entre ambas. Cada grupo vive en una realidad diferente y el único punto de contacto entre estas realidades es el lenguaje. El lenguaje va a ser a la vez el revelador de las diferencias y el vínculo que une dos universos, a través del teatro.

Más concretamente, los españoles, los que vienen de la ciudad, son depositarios del idioma, instrumento de comunicación. Todo va a empezar con esta escena V de *La Dama Boba* de Lope, en que un maestro enseña el silabario a una alumna desesperadamente ignorante. Tras haber teatralizado el arte dramático, Garro se sirve del lenguaje dramático para poner en escena el mismo lenguaje. Basta con leer la pieza de Lope para darse cuenta de que la escritora mexicana sólo tomó de la comedia original estas escenas en las que el idioma y el lenguaje se ponen de realce. Luego, las ensanchó hasta que se convirtieran en el eje de su propia obra.

Ahora bien, si los mexicanos de la ciudad y los del campo hablan el mismo idioma, no por eso hablan el mismo lenguaje. Cuando Juan, por ejemplo, uno de los actores, irrumpe en el escenario y anuncia, en presencia de sus amigos y de los habitantes de Coapa, que Francisco ha desaparecido y que hay que buscarlo, los indios no se mueven. Cuando Juan pronunciará el verbo «perderse», en cambio, los indios reaccionarán:

Don Salvador: Si se perdió todo cambia, podemos buscarlo; lo perdido se encuentra, como ustedes decían que desapareció, nosotros quietos ante el milagro. [161]

Consecuentemente, no pueden comunicar. La realidad cotidiana de los indios está impregnada de imaginación, de poesía, hasta tal punto que se convierte en una realidad maravillosa, totalmente incomprensible para los actores procedentes de la ciudad.

Esta realidad, para los indios, toma todo su significado gracias a las palabras. Darle nombre a una cosa, es darle vida. Dice Lupe, la hija de Avelino Juárez, el alcalde secuestrador que «Nombrar oscurecer es que oscurezca y si uno no nombra las cosas en la noche no ve nada». Según el mismo proceso, su padre, hasta el final, nunca pronuncia en presencia de Francisco el nombre de «actor», sino que le llama «maestro», para que se convierta en el maestro.

Entre estas dos percepciones de lo real, entre hispanidad e indianidad, difíciles son las relaciones y la comunicación. Si Lupe le dice a su padre, hablando de Francisco, «ni siquiera le entiendo cuando habla», Nise, una actriz, afirma, hablando de los indios, que les «están enredando con tanta palabra».

En medio de este mar de incomprensión, un personaje va a lograr establecer un vínculo entre las dos realidades: Francisco, el maestro-actor, que pasa de un mundo a otro en una noche. Símbolo de este itinerario y de la distancia cultural que separa a ambos grupos es el silencio que acompaña el traslado de Francisco desde Coapa hasta Tepan, durante la noche del secuestro. Al llegar al pueblo, por la mañana, Francisco exclama: «¡Qué gusto oírlo hablar, señor, desde ayer en la tarde no me había vuelto a dirigir la palabra!».

El vínculo, pues, se establece mediante el personaje de un actor que, gracias a la fuerza de la palabra «maestro» que le asigna su secuestrador, va a aportar las normas de su idioma a toda una población. Pero él, a su vez, recibirá, por parte de la alumna-modelo Lupe, toda la poesía imaginativa que los indios añaden a las palabras. Francisco aprenderá, por ejemplo, que la mujer no sólo mira con los ojos sino que también mira con la piel y con las manos, para que el hombre no se turbe. Lupe, además, le enseñará que por la noche, la mujer se transforma; de esta manera, existe «la mujer-pitona», «la mujer-gallina», «la mujer-hormiga», etc... A cada tipo de mujer se le asignan las características propias del animal que le corresponde.

Recíprocamente, el mismo Francisco, al enseñar el alfabeto a Lupe duda de la utilidad de tal enseñanza en un pueblo tan retirado. Ante sus burlas, tal es la respuesta de Lupe:

Lupe: Sí, los letreros del tendajón. Todos los días leo: «El Gran Turco». ¿No es bonito? Antes yo le decía a mi mamá: [162] «Voy al Gran Turco» y no pasaba nada. En cambio ahora cuando digo: «Voy al Gran Turco», veo a las letras echando humitos azules, rojos y verdes. Y de verdad voy al «Gran Turco».

Así, se establece un intercambio del que Francisco saldrá actor (ya que sus amigos lo localizarán y se lo llevarán otra vez a México), alumno y maestro. Tanto se ha impregnado de la percepción que le han dado los indios de la realidad que, tras haber repetido a lo largo de la obra «No soy maestro, soy actor», marcha de Tepan gritando «Soy yo, Francisco Aguilar, el maestro de Tepan».

Estos dos personajes han logrado, mediante el teatro y el lenguaje, establecer una relación entre los dos grupos antagonistas. De esta relación y de los aportes mutuos nace otra forma de ser, de existir, en la que lenguaje y realidad se encajan y se enriquecen recíprocamente. De lo hispano y de lo indio surge otra identidad, en la que las fuerzas coexisten en equilibrio.

Quizás el nombre de Lupe, tan cerca de Lope por su fonética y de Guadalupe por su significado, simbolice este sincretismo que da toda su riqueza a la identidad mexicana. De la misma manera, Elena Garro, para poner en escena a la vez el arte dramático y el lenguaje, se vale de una obra española representada en una realidad mexicana rural. Y esta obra llega a tener tanto impacto sobre el público que realidad cotidiana e ilusión dramática se funden para crear una cotidianidad nueva. Así, los vestidos de los dos personajes de Lope salen del espacio escénico para convertirse, en el público, en uniformes escolares. Citando llegan los amigos de Francisco, encuentran a toda una población vestida como en el siglo XVII.

Se puede vislumbrar, a través de la obra de Garro, una evolución en la visión que da del teatro y de su papel: reflejo de una realidad, de una sociedad y de una cultura, pasa a ser instrumento de cultura y expresión de una identidad. Por otra parte, si el teatro es él mismo un vehículo privilegiado para el idioma y el lenguaje, también puede ser su digno representante.

En la dramaturgia garriana, sociedad, lenguaje y arte se cruzan y entrecruzan en una compleja red de comunicaciones. El teatro es el punto céntrico en que todas estas relaciones entran en contacto. De esta manera, ya que sociedad, lenguaje y arte también son los soportes de una identidad, Elena Garro escoge este mismo punto céntrico, es decir, el arte dramático, como cristizador de los valores culturales. [163]

Del sincretismo entre una comedia específicamente española del Siglo de Oro y una sociedad rural mexicana nace una obra de teatro peculiarmente mexicana. Y aunque La Dama Boba de Garro se refiere a La Dama Boba de Lope, la Lupe-Guadalupe Juárez de Garro es quien se convierte, al final de la obra y según Francisco, en «la verdadera 'Dama Boba'».

Hubo un tiempo en que el teatro en México no era mexicano. Hubo un tiempo... [164]  
[165]

El teatro de Luisa Josefina Hernández: una obra para reflexionar  
por

Fernando Martínez MONROY

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Luisa Josefina Hernández es uno de los miembros más destacados de la llamada Generación de los Cincuenta, de los años cincuenta, uno de los períodos más prolíficos e importantes, literariamente hablando, de este siglo en México.

Por alguna razón providencial, por uno de esos milagros felices, pero poco frecuentes, se dio la afortunada coincidencia de una serie de personajes valiosos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, que más tarde han pasado a ser los grandes escritores mexicanos de mediados de siglo: Rubén Bonifaz, Rosario Castellanos, Jorge López Páez, Efrén Hernández, Rafael Gaona, Margarita Michelena, Jaime Sabines, el grupo de centroamericanos formado por Augusto Monterroso, Ernesto Cardenal, Mejía Sánchez, Otto Raúl González, Carlos Illescas y entre los que serían los dramaturgos Emilio Carballido, Sergio Magaña, Ibarguengoitia y nuestra autora: Luisa Josefina Hernández.

Ella fue la segunda alumna en graduarse en la recién fundada especialidad de Arte Dramático, condición que la favoreció para ocupar la cátedra de Teoría Dramática, cuando Rodolfo Usigli tuvo que dejarla para encargarse de un puesto diplomático. Y desde hace más de treinta años han pasado por su clase la mayor parte de las personalidades del medio teatral [166] mexicano. Su cátedra es considerada un requisito indispensable para casi todos los que nos dedicamos a la labor teatral en México. Es en su clase donde ha dado, sobre todo, muestra de su generosidad para con sus alumnos. Junto con el maestro Carballido se ha dedicado a apoyar e impulsar a las nuevas generaciones.

Pero paralela a su trabajo docente, Luisa Josefina Hernández ha desarrollado una vasta labor como escritora, como novelista importante y como dramaturgo, faceta de la cual nos ocuparemos ahora. La calidad de su obra le concedió desde sus inicios importantes premios y becas, por ejemplo: la beca del Centro Mexicano de Escritores (durante dos períodos); la beca Rockefeller para ver teatro en New York y para cursar estudios de teatro en la Universidad de Columbia y la beca Fulbright para enseñar literatura en la Universidad de Colorado del Norte.

En el Centro Mexicano de Escritores se relacionó con más gente del medio literario como Juan José Arreola, Sergio Galindo, Marco Antonio Montes de Oca, Tomás Segovia y Juan Rulfo. Durante su estancia en la Universidad de Columbia fue discípula de Eric Bentley.

Su inicio a la literatura fue el teatro, pero más tarde se acercó a la novela, campo en el que también se desenvuelve con maestría y en el que ha acumulado diversos premios.

Para la mayor parte de los críticos es la Generación de los Cincuenta con la cual la dramaturgia mexicana se aparta definitivamente de las influencias teatrales europeas predominantes en los autores anteriores y ve surgir su propio rostro.

Uno de los grandes dramaturgos mexicanos no perteneció a esta generación, pero fue uno de sus formadores, uno de sus maestros: Rodolfo Usigli.

Usigli pertenece a la generación anterior. La generación formada en la postrevolución cuando por una parte surgía el grupo de Los Contemporáneos al cual pertenecieron grandes poetas como Gorostiza, Novo y Villaurrutia; y por la otra el importante movimiento muralista y la escuela mexicana de pintura encabezada por Diego Rivera, Orozco y Manuel Rodríguez Lozano para quienes la mexicanidad se volvió estandarte y motivo central de toda su obra. Sin embargo, mientras que Novo y Villaurrutia eran mexicanos en cuanto a su poesía, su teatro, más el de Villaurrutia pues el de Novo es tardío, está basado en temas y formas europeas. Fue Novo quien tradujo a Pirandello, Cocteau, Lenormand y más tarde daría a conocer a los grandes vanguardistas como Beckett y su *En attendant Godot*.

Rodolfo Usigli es un caso aparte, fervoroso admirador de [167] Shaw y su teatro de debate, escribió una serie de obras con una gran seguridad en el manejo de la técnica dramática y con temas absolutamente mexicanos, precedidas todas de enormes prólogos, a la manera de su venerado Shaw, en los que volcaba toda su pasión y todos los razonamientos y discusiones que no había podido insertar en el drama. Dentro de sus obras, Usigli es capaz no sólo de observar y recrear la realidad sino de inventarla: alterna la historia de México con personajes históricamente inexistentes pero dramáticamente vivos y vibrantes pues para él si bien el teatro no podía ser tomado como una clase de Historia, en cuanto a exactitud de datos y fechas, podía volverse, si es bueno, una lección de Historia, una metáfora de la realidad. Como buen dramaturgo muy pronto aprendió que lo único a lo que debía fidelidad era a su texto: «Cuando la Historia cojea, o no conviene a sus intereses, los autores apelan a las muletas de la imaginación; cuando la imaginación cojea o se acobarda, los autores apelan a las muletas de la Historia».

Sus dramas más importantes son por esta razón históricos: *El Gesticulador* escrita en 1938 y estrenada en 1947 en la cual Usigli presiente la muerte de los ideales revolucionarios asfixiados en un ambiente de total corrupción que aniquila cualquier propósito de honradez y de pureza; y su proyecto más ambicioso: la «trilogía de las coronas» en las que se trata con gran lucidez tres de los más decisivos factores históricos que han formado la personalidad del pueblo mexicano: Corona de fuego acerca de la conquista de México y de la resistencia y muerte de Cuauhtémoc y la formación de la nueva raza, Corona de luz sobre la religión utilizada con fines políticos para conquistar el alma y la conciencia de los pueblos visto a través de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, a quien Usigli considera como un milagro real y por último: Corona de sombra que trata del efímero imperio de Maximiliano y Carlota, y señala ese momento como la culminación de la independencia mexicana y el nacimiento del México moderno.

No se puede hablar del teatro mexicano sin hablar de Usigli, menos aún de la Generación de los Cincuenta a la que pertenece nuestra autora.

Fueron tres los factores que influyeron decisivamente en esa generación: Primero, las clases que a partir de 1947 impartió Usigli, uno de los fundadores de la carrera universitaria de teatro junto con Enrique Ruelas y Fernando Wagner; segundo, la presencia del escritor

Salvador Novo al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien confió y, apoyó a dos de los tres grandes dramaturgos de esa generación: Emilio Carballido (Rosalba y los Llaveros, 1950) y Sergio Magaña (Los signos del [168] zodíaco, 1951) -Luisa Josefina Hernández estrenaría en 1953 bajo el amparo de otra administración - y tercero: el estreno en México de *A Streetcar Named Desire* de Williams en 1948. Esa obra, recuerda Luisa Josefina Hernández, los haría adquirir conciencia de una gama más amplia de posibilidades para el teatro, poco exploradas hasta entonces en los dramas románticos que llegaban a nuestros escenarios desde España.

Es importante hablar de la influencia de Williams porque es la influencia del realismo del siglo XX. Aquella obra los llevó a explorar el tiempo y el espacio escénicos, pero sobre todo y especialmente a nuestra autora le reveló las posibilidades del lenguaje y de la acción en la configuración del carácter de los personajes. La base del realismo es la creación del ambiente y del carácter que se vuelve psicológicamente complejo, los personajes se hacen dueños de la acción, luchan contra las posibilidades y exhiben su poder o sus limitaciones. Luisa Josefina Hernández exploró este campo y salió airoso de él. Es por ello que todas sus primeras obras ejercitan este estilo. A este período pertenecen: *El ambiente jurídico*, *Aguardiente de caña*, *Los sordomudos*, *Agonía*, *La corona del ángel*, *Botica Modelo*, *Afuera llueve* y las dos más importantes y conocidas: *Los frutos caídos* y *los huéspedes reales*.

Al igual que en Estados Unidos las nuevas obras exigieron nuevas formas escénicas para abordarlas dando con ello la feliz coincidencia de Williams y Miller y *The Actor's Studio*. Este período de la autora coincide con el trabajo en México del director Seki Sano, alumno de Stanislavsky y continuador de su método de actuación y dirección. Seki Sano formó a muchos de los grandes actores de la época. Luisa Josefina Hernández trabajó a su lado como traductora. A lo largo de quince años de colaboración tradujo para él obras de Miller, Dylan Thomas, O'Neill, Brecht, Christopher Fry, Shakespeare, Anouilh, Karl Sternheim, etc. Durante su larga y afortunada estancia en nuestro país, Seki Sano solamente puso tres obras mexicanas: la *Corona de sombra* de Usigli y dos de la maestra Hernández, una de ellas fue la puesta en escena memorable aún hoy de *Los frutos caídos*. Ella recuerda esta puesta como la que le ha dado más satisfacciones: «... yo la única vez que he visto una obra (mía) con tanto gusto como si no lo fuera y que me he desentendido completamente de que yo era la autora para ver lo que estaba pasando, fue la dirección de Seki Sano de *Los frutos caídos*. Y nunca más».

Al igual que las obras anteriormente mencionadas *Los frutos caídos* es una obra realista dedicada a la revelación del carácter de sus personajes. Explica John Kenneth Knowles en su libro *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*: [169]

La provincia resulta, sencillamente, el mejor lugar para ver a México, y es natural que esté incluida en los primeros esfuerzos de la autora. También resulta evidente que considere la naturaleza de su propia realidad y que incorpore su propia experiencia a la obra en un esfuerzo de comprensión final dinámica del individuo y de la sociedad. El resultado es que los personajes principales de estas obras son femeninos.

Pese a ello la obra de la autora jamás podría catalogarse como feminista o defensora de ese movimiento. En todas sus obras los hombres y las mujeres son personas cuyos problemas van más allá de su identidad sexual. La autora no concibe al mundo dividido en hombres y mujeres, al contrario reconoce que hay problemas más graves que atañen a ambos bandos. Lo que piden las feministas, afirma, no son otra cosa que las condiciones y valores que requiere cualquier ser humano para vivir con dignidad. Esta postura, quizá sea la causa de la constante falta de apoyo y publicidad para su obra. Mientras que aquéllos, publicidad y apoyo económico, suelen ir a encumbrar obras inferiores. Carballido se pregunta en un prólogo a tres obras: «¿Por qué es especialmente más grave la situación para ella? Creemos que a una mujer se le perdonan menos la inteligencia superior, el desdén a la autopublicidad y la intransigente violencia para hablar claro sin apoyarse en ningún partido o grupo».

Su labor dramaturgica es una obra sincera, nacida de la verdad: «El único compromiso que tiene un escritor es con su texto y con la verdad que éste refleja». Esa fue la gran lección de Usigli, y la honradez no suele vender, ni hace ricos ni populares a los autores. Su obra carece por ello de un solo estilo o de una línea o corriente: «No tengo línea ni en el teatro ni en la narrativa. Si hay alguna intención sería la honestidad. O sea, verdades familiares, verdades políticas o verdades interiores».

Su obra carece por completo de grandes efectos, de artificios de pretensiones filosóficas y de profundidades inaccesibles al común de la gente. Pero sobre todo es una obra optimista que sabe encontrar el lado positivo de las peores y más mediocres situaciones. Su teatro lo reconcilia a uno con la vida y con el prójimo pues todo él es un esfuerzo constante por lograr la comprensión sobre la gente y su conducta.

La localización de sus primeros dramas en la provincia mexicana ha llevado a algunos críticos o historiadores del teatro a clasificar sus primeras obras como costumbristas, pero dando a este adjetivo un matiz despectivo, como si el realismo fuera una moda y no una técnica. Por ejemplo, Carlos Solórzano en su Teatro latinoamericano del siglo XX dice: «Al lado de esa tendencia (costumbrista) que pretende atrapar el drama [170] de México en formas muy externas, existe otra que tiene el propósito de resumir esta realidad de manera trascendente... Esta tendencia (vanguardismo) ha creado un teatro que es un verdadero rostro y no la apariencia externa del alma popular». Esta forma de pensar es muy común en el ambiente cultural mexicano, pero este juicio olvida que obras realistas, escritas bajo los mismos mecanismos y reflejando sus propios ambientes son las mejores de Williams y de Miller, sólo que de aquéllos se dice lo contrario, que han sabido sintetizar de manera asombrosa el carácter y la ideología de su cultura.

Pese a ello Luisa Josefina Hernández es una autora prolífica y con una capacidad creativa impresionante que le ha permitido experimentar todos los géneros y todas las corrientes y en 1963 escribe Los duendes con la cual prueba fortuna con la farsa y obtiene un gran triunfo entre el público. A esta siguió Arpas blancas, conejos dorados también con éxito. A partir de allí abandona el realismo y experimenta con el teatro didáctico, cuyo teórico es Brecht, pero que, según ella, existe desde la antigüedad clásica. A este período pertenecen La Paz Ficticia, La historia de un anillo, La fiesta del mulato, Auto del Divino Preso, Apócrifa, Jerusalén-Damasco y la más importante porque representó un

acontecimiento teatral en México: La danza del urogallo múltiple. Esta obra puede ser considerada como la iniciadora de una verdadera vanguardia en cuanto a trabajo colectivo se refiere. Fue escrita para el director Héctor Mendoza y un grupo de actores que cada noche hacían con ella una verdadera creación de dirección y actuación logrando infinidad de versiones y lecturas del mismo texto dramático: Las representaciones de La danza... eran manifestaciones de pura libertad creadora. Teatro total.

Este conjunto de obras encabezadas por La Paz Ficticia muestran a una escritora valiente comprometida moral y éticamente con México. Con ellas demuestra que la realidad ideal, la realidad oficial de México es incompatible con su historia y con la realidad social, la realidad del campo y de las calles de nuestro país. El teatro está para mostrar la realidad y para embellecerla, el teatro permite modificarla y mostrar otras posibilidades, dice la autora:

La vida es mucho más fea y rica que la literatura. Toda la gente, hasta la que escribe concientemente en forma autobiográfica (...) tiene que seleccionar, filtrar, sintetizar y recrear estéticamente la realidad suya, directa o indirecta. Entonces, creo que nunca resultan las obras verdaderamente autobiográficas porque la vida no es estética. El teatro debe funcionar bajo normas estéticas y el esfuerzo es de lograr un tipo de perfección, o sea que cambia la vida para mejorarla, inclusive [171] muchas personas escriben porque tienen un anhelo de perfección que pueden manejar y sobreponer a los sucesos de la vida.

A partir de allí su teatro ha devenido al misticismo logrando, también con la técnica didáctica, obras bellísimas y no menos brillantes que dan un punto de vista a lo inexplicable sin estar adheridas a ninguna corriente o credo específico. Son obras que tratan de lo inexplicable, de las cosas de la vida y del mundo que no se alcanzan a la luz de la razón porque forman parte del campo de la fe. Lo inexplicable existe, es parte de la realidad, forma parte de nuestra vida, lo percibimos pero es inexplicable: «Todos necesitamos de la fe -dice la autora- pero hay quien la coloca en las cosas, o en sí mismo, o en la relaciones con los demás, o en la política, yo creo que si la gente pusiera la fe en el lugar que le corresponde se ahorrarían un gran derroche de estupidez». Obras de este tema son por ejemplo La Conquista del Reino acerca de Juana de Arco, Oriflama la vida de San Luis rey de Francia, Jerusalén-Damasco, acerca de la conversión de San Pablo, una serie de Autos Sacramentales encabezados por La danza del urogallo múltiple, La Pavana de Aránzazu, En una noche como ésta, Siete, y otras más.

Entre sus obras más recientes cabe destacar: El amigo secreto, una comedia acerca de la posibilidad de cambiar las condiciones de la vida en cualquier momento con un poco de voluntad, El orden de los factores que muestra como en toda la gente conviven la pureza y la corrupción, Habrá poesía (1990) obra didáctica acerca del ambiente jurídico y burocrático mexicano, Almeida (1991) una divertida obra acerca de las ilusiones, los sueños y las pequeñas y grandes aventuras del microcosmos formado por el grupo de vecinos de una pequeña calle de una ciudad mexicana y Las Bodas (1991). Esta, Las Bodas es una vuelta al realismo psicológico en la que explora los mecanismos mentales por medio de los cuales los seres humanos suelen escoger siempre un mismo tipo de pareja. La búsqueda del compañero es vista como la búsqueda de un arquetipo, como la búsqueda de una parte de nosotros mismos extraviada quizá durante la angustiada expulsión del Paraíso.

La capacidad creativa y la versatilidad que demuestra Luisa Josefina Hernández hacen muy complicada una aproximación temática de su obra en conjunto, es capaz de hablar dramáticamente de todo pues posee las armas técnicas para ello. Ella no entiende el estilo como corriente sino como técnica, como un mecanismo manejable: «Sucede que las experimentaciones están regidas por las modas (y la técnica) es un saber sólido que uno puede ir aplicando a las modas. Cuando uno cae en una moda, en realidad no está inventando nada, sino que está aplicando de otra manera lo [172] que ya sabe». Por ello es que «... no estoy comprometida con ningún estilo porque resulta que el material determina el estilo. Los temas piden una realización que viene a ser el estilo. El estilo es un instrumento de la realización del tema». Esta misma versatilidad que ella demuestra para saltar de un género a otro la han poseído muy pocos a lo largo de la historia de la literatura dramática y entre esos los más destacados son: Eurípides, Shakespeare y Eugene O'Neill.

Otra característica que la hace muy diferente a la mayor parte de los autores dramáticos es su doble faceta, de autora y la no menos importante de teórica del teatro. Ha sido precisamente su trabajo como autora lo que le ha permitido comprender a la perfección la obra ajena y estructurar a partir de las obras del teatro universal una teoría de los géneros teatrales, inteligente, lúcida, congruente pero sobre todo realista, es decir aplicable y comprobable a lo largo de más de treinta años en el ejercicio de la cátedra en la Universidad Nacional Autónoma de México. En esa cátedra ha demostrado que una manera muy eficaz de comprender una obra es a través del estudio de su forma dramática: de su género. Del estudio de lo general a lo particular. Lo importante de esta teoría es que está estructurada a partir de la realidad de los textos y no de formulaciones externas y ajenas a ellos. Lo cual desde luego es otra opción, otro camino para no partir de cero y poder apreciar las cualidades reales y particulares de los textos. Cita Knowles:

De acuerdo a su visión, toda obra tiende a caer dentro de una de siete formas: tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y farsa... En cuál de estas formas encaja cierta obra depende de la singular combinación de ciertos elementos dados en ella. Estos elementos, comunes a todo drama, son el personaje, la trayectoria de la figura dramática en la obra, el tono, la concepción y la relación que existe entre el público y la obra.

Hay una intención en todos y cada uno de los dramas que se ha escrito. Gran cantidad de esa intención se expresa a través de la creación de las figuras dramáticas, ya que éstas ayudan al dramaturgo a provocar en el público la clase de respuesta que juzga adecuada su intención. En efecto, la creación de la figura dramática debe ser tal que los espectadores la entiendan igual como el autor la hubiera entendido él mismo...

Ella desea que:

...los individuos aprecien la presentación estética y agudicen su sensibilidad hacia la forma, ya sea por el simple placer que esto implica, o para comprender mejor qué se propone el dramaturgo, por qué se lo propone y si todo está bien logrado. [173]

De su traba o como teórica, aparte de la estructuración de una teoría general del drama, se le debe el descubrimiento de la Pieza el único de los géneros teatrales no clásicos. Pieza es un término que ella emplea para designar a un tipo particular de obra dramática iniciada por Turgueniev en *Un mes en el campo* y fijada y desarrollada por Chéjov.

El estudio teórico de este género está desarrollado en su tesis de maestría que consta de un prólogo técnico y el texto de *Los frutos caídos* con el cual comprueba las aseveraciones teóricas.

El desarrollo de esta teoría se explica con la aparición del realismo del siglo XIX en el teatro. La autora lo explica mas o menos de la siguiente forma: La Pieza basa su estructura en las formas aristotélicas, en el modelo rígido de exposición, desarrollo-nudo y desenlace. Este tipo de estructura había sido utilizado a lo largo del siglo XVIII y XIX como una fórmula, como un apoyo en la construcción de las obras. Antes de la aparición de Ibsen el género predominante era el melodrama, género que engrandece Strindberg y que abandona Ibsen con una serie de preocupaciones de índole temático, es así que deja de lado las anécdotas tortuosas para escribir basado en sus preocupaciones éticas, de ahí resurge la tragedia, género abandonado durante mucho tiempo, y con ella el realismo teatral.

Un poco más tarde Chéjov se propone escribir realismo pero no hace los juicios éticos de Ibsen ni odia a sus personajes como Strindberg, si estamos de acuerdo en que Ibsen idealiza a la burguesía en sus obras mientras que Strindberg la muestra carente de virtudes. Chéjov opta por el término medio: odia los defectos de sus personajes pero a la vez siente ternura por ellos: los retrata tal y como son, nunca en el teatro encontramos personajes más reales como lo son en sus piezas.

Es así que surge el mecanismo del nuevo género, a partir del carácter burgués. Nada le ocurre a la clase media y nada parece ocurrir en una Pieza. La acción externa desaparece por completo, las obras se vuelven estáticas, mientras los espectadores somos testigos del movimiento interior de los personajes.

El mecanismo de la Pieza es el siguiente:

Parte de una situación A que muestra un cierto orden, la rutina en la que viven los personajes. Lentamente avanza a una situación B: la aparición del personaje o circunstancia externa que viene a romper el equilibrio cotidiano y que despierta a los personajes de su marasmo, los enfrenta a una situación que los obliga a cambiar todo su esquema vital pero que finalmente llega a un tercer estadio, situación C: el estímulo externo desaparece y el cambio no se produce, se reinstala el viejo orden y [174] la vida continúa con la nueva conciencia de que no hay más remedio que aceptar la vida ya que uno no es capaz de modificarla. En las piezas no hay muertes, no hay suicidios pues nada cambia y «un individuo que comete suicidio -dice Luisa Josefina Hernández- abandona, entre otras cosas, su tarjeta de crédito y de pertenencia a la clase media. Un suicidio (...) al expresar un desorden, representa el acto más grande de la vida y se convierte en el lado negativo del heroísmo». El suicidio vuelve trágico al personaje, o melodramático según el tratamiento que se le haya dado a su carácter.

Esta es la manera en que Luisa Josefina Hernández explica el mecanismo general de obras como: El jardín de los cerezos, de El tío Vania y Las tres hermanas, de Chéjov, de Long Day's Journey into Night y A Moon for the Misbegotten de O'Neill y de sus obras Botica Modelo y Los Frutos Caídos.

Pero nadie es profeta en su tierra y sin embargo, razones de política cultural y de falta de entusiasmo de los investigadores y antologistas que siguen publicando siempre la misma obra (Los Frutos Caídos) la han dejado de lado a lo largo del tiempo y en cambio nadie habla de su vasta obra posterior, enriquecida por la experiencia pero siempre dinámica, libre y desbordante de frescura. Mucha de su obra está recogida en la revista Tramoya de la Universidad Veracruzana.

Es sobre todo en los Estados Unidos donde se le estudia y se le reconoce, donde se montan las obras, se escriben tesis y se le invita a dictar cursos y conferencias.

Su obra ha sido traducida al inglés, al francés, al italiano, al ruso y al polaco.

He dejado para el final la mención de uno de los libros más importantes de la autora. Me refiero a la colección de diálogos dramáticos reunida con el nombre de La calle de la gran ocasión. Este libro surge de una serie de ejercicios breves, de obritas de tres minutos escritas para ser dedicadas a los estudiantes de actuación, de ellos ha dicho su traductor al inglés el profesor William Oliver del Department of Dramatic Arts, University of California, Berkeley:

Cuando las colocamos bajo un enfoque muy claro, estas tajadas narrativas meticulosamente hechas sugieren una cantidad de información sorprendentemente abundante, acerca de temas mucho más amplios de lo que uno anticiparía ante la brevedad de la pieza.

(...) Amo las obras que puedo leer de noche, a punto de dormirme. Una vez me dijo un poeta japonés que los haikus deben leerse antes de dormir. Se leen los pequeños poemas, él dice, hasta que el haiku enciende nuestra imaginación; en este punto debemos dejar el libro y divagar hasta adormecernos en una meditación sobre el poema. [175] Encuentro que La calle de la gran ocasión tiene la misma clase de atractivo que una colección de haikus; sea que los leamos o que los veamos en el teatro, habrá siempre uno o dos diálogos que se adherirán a nuestra mente con deliciosa persistencia. (Son obras que)... me seducen y dan sitio al juego de mi propia imaginación.

Y concluyo no sin antes decir que su obra es un vasto campo inexplorado en donde el investigador, y cualquiera que se acerque a ella, hallará material profundo y conmovedor.

Bibliografía consultada

KNOWLES, John Kenneth: Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama; México, UNAM, 1980.

ESPINOSA, Tomás: «Dramatis Personae: Luisa Josefina Hernández» Entrevista publicada en: L.J.H. La calle de la gran ocasión, México, Editores Mexicanos Unidos.

CARBALLIDO, Emilio: «Luisa Josefina Hernández», en Tramoya cuaderno de teatro número 12-13, Universidad Veracruzana, Rutgers University-Camden. Oct. 1987, marzo 1988. [176] [177]

Prácticas discursivas y sociales en El tuerto es rey de Carlos Fuentes

por

Assia MOHSSINE

(Université de Clermont-Ferrand - CERS, Montpellier)

El objetivo de este estudio que emprendí hace ya algunos meses consiste en una aproximación sociocrítica de una obra de teatro que supone ante todo un sistema modelador y mecanismos de codificación y descodificación distintos a los que suelen funcionar en la narrativa o en el cine. Me proponía sacar a luz las prácticas discursivas y sociales en El tuerto es rey. Por eso, me parece preciso comunicarles que mi trabajo de hoy no tiene las pretensiones de ser exhaustivo ni completo porque se limita a presentarles la fase apertural de todo trabajo sociocrítico fundamentada en un estudio semiótico del aparato paratextual con algunas referencias esporádicas al texto dialogal de El tuerto es rey. Entre los posibles elementos paratextuales de la pieza, se puede reseñar una cubierta, una contracubierta, un prólogo, una dedicatoria a María Casares, un epígrafe extracto de un poema de Tomás Segovia así como un detallado del reparto de los dramatis personae donde se nos informa también sobre la primera representación en versión francesa de la obra en 1970. [178] Por no poder analizar la totalidad de este aparato, nos conformaremos con abordar algunos de sus constituyentes.

En el montaje, aparecen en letras mayúsculas tres menciones que se refieren respectivamente a la identidad autorial, editorial y al título. En el centro, viene insertada una foto de muy mala calidad que representa una pareja aparentemente reflejada en un espejo. La contracubierta lleva el llamado discurso de acompañamiento publicitario y en la parte superior está el retrato del autor como para darle un rostro a este discurso.

La cubierta y contracubierta se presentan ya como un espacio en que se invierten elementos fragmentados de mitos clásicos. La deconstrucción aparece a este nivel del análisis como un concepto clave que participa de una representación perversa.

#### Contemplación / autocontemplación: Escenificación de la mirada

A primera vista, los dos personajes parecen dar la espalda a la instancia que los mira; ello implica la existencia de un espectador fuera de campo. La iconografía sería, en este caso, el producto de una mirada exterior, de un punto de vista ajeno que se pronuncia sobre la «realidad» que está contemplando. Esto supone asimismo cierto distanciamiento respecto al objeto observado. Aparece entonces una oposición entre la ocultación y la revelación: revelación del objeto representado en el espejo pero en realidad, como se trata de ciegos, la representación topa con el obstáculo de la ausencia de vista que la hace imposible. El montaje presenta a los personajes a la vez como sujeto y objeto de la mirada. Sujeto de la mirada si se contempla la tesis de una posible proyección en el espejo hacia un conocimiento de su persona. Pero esta posibilidad queda completamente anulada por la clase de luna que interviene aquí, ya que se trata de una luna vacía. A nivel denotativo, la luna puede verse como instrumento de irrisión, pero esta connotación cambia si se le considera a nivel simbólico como el paso hacia la clarividencia.

#### Retrato de una pareja feliz

Toda la parte central de la iconografía está ocupada por una luna suspendida, en sus lados derecho e izquierdo parece apoyada a dos gorriones, aunque ligeramente inclinada hacia la derecha. En ella aparecen dos personajes también inclinados hacia la derecha. Ni el techo ni el suelo parecen delimitar el [179] espacio fotográfico, sugiriendo la presencia de personajes que surgen de la nada, fuera de los límites espaciales y temporales -sin pasado ni futuro. El centro de la fotografía lo constituye el rostro femenino que se impone en primer plano; atrás muy pegado a la silla donde está Donata, surge de la penumbra un rostro masculino: Duque. Sus manos, apoyadas en la mecedora sirven para mantenerla en equilibrio y/o para amparar a la Donata, efectivamente aparece a la derecha de la mujer como su guardián, su protector.

[180]

Los dos personajes aparecen en una pose y adoptan por lo tanto ademanes estereotipados: tienen una mirada estable y ostentan una sonrisa -bastante discreta como se debe para el hombre y bastante efusiva para la mujer. Duque parece fijar la mirada ajena, este «mirón» indiscreto que aparece como una instancia omnisciente que está captando

cada uno de los detalles para capturarlos definitivamente en un objeto inmóvil e inmortal. La actitud de Duque es ambigua y oscila entre el desafío y la complicidad que parece tener con esta mirada que él mismo instituye y a la cual remite en tanto que mirada que está fuera de campo. En efecto, la mirada de Duque aparece como el centro de focalización de la iconografía y denuncia esa presencia externa que se inmiscuye en el universo amurallado de su pareja. A nivel metafórico, la luna sería una fortificación, un baluarte que impide el acceso al mundo de la ceguera.

A primera vista, el espejo cobra toda su simbología de objeto mítico: espacio de desdoblamiento pero también de paso por antonomasia; paso hacia lo nuevo, lo desconocido y sobre todo hacia la clarividencia. La proyección de los personajes puede convocar, en un principio al cuadro de Velázquez las meninas donde la pareja es percibida a partir del espejo en tanto que proyección y no como objeto representado directamente. Se trata en efecto de una mirada «in» en la medida en que es Velázquez el centro de la focalización y no la pareja real Felipe IV y su mujer Mariana a la que pretende representar. Sin embargo, existe un desvío en la iconografía de El tuerto es rey, y que la aleja de las meninas si consideramos que una mirada «en off», es decir invisible aunque la figura del tuerto parece denunciarla. El espejo deja de ser un espacio de proyección en la iconografía y se instituye como representación primaria. Aparece entonces un indicio insólito en las didascalias escénicas que introducen el primer acto y que describen el decoro que constituye la tela de fondo de la representación: «A la derecha centro, una puerta. Un tocador con luna vacía armario viejo y [181] grande, etc». En efecto, el espejo no tiene vidrio, carece de este elemento que permite la proyección, el desdoblamiento; es una luna vacía y los personajes parecen traspasar el marco de esta luna, atravesarlo en búsqueda de otra «realidad», de otro universo, huyendo de este otro que dejan detrás de ellos. Y es justamente este sema de la mirada que me parece reactivado en este dispositivo semiótico.

También en el retrato, es de singular importancia la disposición de las manos: dos de Duque y una de Donata cuya mano derecha queda perfectamente ocultada en el marco. Al contrario, su mano izquierda, en línea perpendicular asciende y, se para a un lado del ojo izquierdo, más hacia la frente que hacia el ojo; entre el pulgar y el índice agarra un objeto delgado que aparenta ser un lápiz, un lineador de ojos; los demás dedos quedan sueltos. Parece irrisorio que una ciega se pinte los ojos, además el ademán expresa la torpeza de quien no sabe ubicar al ojo y por eso mismo se convierte en un gesto colofónico que se erige para designar, mostrar y denunciar aquel ojo único que quedó «olvidado de la mano de Dios» en el rostro de Duque. Los ojos cerrados de Donata contrastan con su boca abierta a lo grande. Lo que puede aparecer en otros casos como un cerrar furtivo de los ojos o un guiño efímero se convierte aquí en un signo que confiere a los rostros a la vez veracidad e inmovilidad: en el primer caso, es una persona de carne y hueso que guiña del ojo o mueve las pestañas; en el segundo, es una estatua inmóvil a quien cerraron los ojos y así los trae cerrados de forma definitiva.

En cambio, las manos de Duque se aferran a la mecedora donde está Donata y los dedos, perfectamente perceptibles, tensos, sostienen con fuerza el sillón. La mano ausente de Donata es significativamente la derecha; bien es sabido cómo esta ausencia convoca la ausencia de buenas acciones en el sistema de representaciones popular occidental. Dentro de la oscuridad general del retrato, la ceguera aparece incrementada, subrayada por la luz

relativa que ilumina sus rostros. Pero ésta forma parte del nuevo mundo al que acceden y no al que dejaron atrás. En evidente contraste con el rostro iluminado de Donata, el rostro ambiguo y sospechoso de Duque evoca innegablemente el maligno, el malintencionado. A este nivel del análisis, me doy cuenta de que Duque es un personaje doble: en la iconografía, está representado como el tuerto y en el texto de la contracubierta como el ciego: «Una señora y su criado habitan una casa abandonada. Ambos están ciegos; pero cada uno cree que [182] sólo él está ciego y que el otro ve; cada uno cree que el otro es su guardián, su lazarillo.» En efecto, la luz que ilumina la totalidad del rostro de Donata y una parte del rostro de Duque parece como absorta por el ojo izquierdo de este último. La serie de fotos integradas en el texto dialogal confirman el estado de ceguera de ambos personajes, pero además presentan a Duque como ciego y no como tuerto. Con este fenómeno textual, asoma una posibilidad de interpretación que aunque atrevida es bastante verosímil y que consiste en afirmar que el marido y el criado/amante remiten a un mismo personaje. Esta difracción de la personalidad coincide perfectamente con la problemática planteada significativamente por la poesía de Tomás Segovia escogida como epígrafe. En este caso viene invertido también el mito de Anfitrión en la medida en que como en el texto mítico, el amante usurparía la personalidad del marido para mejor engañar a la esposa. Esta hipótesis viene confirmada por una observación que se refiere al campo de la onomástica. ¿No es extraño en efecto, que aparezca un Duque al servicio de una Donata que además es ciega?. Comentaremos más tarde las implicaciones de esta relación.

La representación iconográfica particularmente de la mirada de Duque inscribe los signos de la clarividencia; una clarividencia que atraviesa la luna y la trasciende hacia un horizonte lejano. El ciego tiene un rol predestinado de mediador entre Dios y los hombres.

El refrán citado en el título está amputado de su contexto que lo justifica a la vez que lo atenúa: «En tierra de ciegos, el tuerto es rey». El estatuto jerárquico del rey no puede tener existencia sino en presencia de los súbditos y el tuerto no es rey sino en medio de ciegos; el uno implica al otro. En este sentido, el título no hace más que ocultar los indicios de su denegación.

El tuerto, icono de lo satánico:

Es necesario decir en seguida que el tuerto lleva un apelativo bastante connotado. Además de la carga negativa que conlleva el nombre, existe como una contaminación externa que lo agudiza, en la medida en que el sistema de representaciones populares tiende a convertir la figura del tuerto en una figura satánica o satanizada, donde el ojo falto es emblema de la monstruosidad. La unicidad del órgano-ojo es problematizada en las representaciones del monstruo, aquí les remito a la figura [183] del cíclope que aparece con un solo ojo colocado en la frente, o también al monstruo de Ravennes quien lo tiene colocado en la rodilla. Precisamente, esta última representación es generosamente descrita en el Guzmán de Alfarache y detenidamente estudiada en todas sus implicaciones en el brillante artículo de E. Cros: «De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravennes».

[184]

Y a pesar del rango noble del personaje encarnado por el rey, el tuerto no deja de ser una figura alegórica del mal. Así pues, el Vocabulario de refranes de Correas cita algunos refranes de tuerto en los cuales se le asimila al diablo o a su hijo.

-Tanto quiere el diablo a su hijo que le quiebra el ojo

-Periko i tuerto, i hixo de frutera, i nazido en el Potro de Kórdova. Bastantes zirkunstanziyas ke muestran ser fino vellako.

La figura folklórica del tuerto se articula pues en torno a lo diabólico. El tuerto encarna al diablo, pero a veces se presenta como su hijo. El sema de lo satánico es aún más significativo -como es el caso aquí- si es el ojo siniestro el que está mutilado. Basta con recordar al titiritero maese Pedro al que acompaña un mono adivino en el capítulo XXV de la segunda parte del Quijote: «el tal maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo» (p. 221)

### La contracubierta

En la contracubierta, se enuncia a la vez que se problematiza el pecado que cometió la criatura. ¿culpabilidad o inocencia? ¿responsabilidad o no frente al Creador? Al situarse a la inversa del tópico del Edén, espacio de la inocencia pero también de la tentación y del pecado, el material lingüístico insiste a su vez sobre esta culpabilidad presentándola como algo irreductible, como el producto del abandono y de la soledad. El sistema diegético se organiza en torno a una parodia filosófica de la creación.

En la contracubierta, el discurso de acompañamiento integra [185] incisos que remiten a dos discursos citados atribuidos respectivamente a Octavio Paz y al mismo autor Carlos Fuentes:

«Una señora y su criado habitan una casa abandonada. Ambos están ciegos; pero cada uno cree que sólo él está ciego y que el otro ve; cada uno cree que el otro es su guardián, su lazareto. La señora espera la protección de su criado; el criado, la protección de su ama. Y ambos esperan, desde hace seis días, el regreso del señor, el marido de la señora: la acción transcurre en la vigilia del séptimo día. Pero, ¿quien es este señor que todo lo ve y todo lo sabe, este gran ausente que tan severamente fija las reglas de conducta de su casa y luego abandona a quienes la habitan a las tentaciones de la libertad?» Obra sobre la creación, ha dicho Octavio Paz de *El Tuerto es Rey*. Y el autor, Carlos Fuentes, añade: «la criatura quisiera asesinar al creador, si no para usurpar su indeseable puesto, por lo menos para liberarse de su mirada pero al hacerlo, iguala su propia concepción con la muerte entonces

mima al creador, convierte la vida en teatro, en representación de la creación; pero no hay creación sin caída: ésta espera al actor a la vuelta de cada palabra que pronuncia.»

La contracubierta aparece pues como un montaje de varios discursos: autorial, editorial o crítico. Los incisos designan así el origen del discurso citado y de esta manera descomprometen a la instancia editorial del rol de comentarista de la pieza teatral.

El material iconográfico redistribuye un conjunto de discursos fundamentados en los mitos de Narciso y Pigmalión. La contemplación y la autocontemplación constituyen efectivamente mitemas que cuestionan y problematizan la representación subjetiva, lo cual genera la emergencia de un discurso sobre sí mismo designado como tal por un punto de vista exterior. De ahí la pregunta ¿quién es responsable de la enunciación? Un «yo» disfrazado de «él» o un «él» disfrazado de «yo». Notemos que esta difracción de la personalidad que remite a un verdadero cuestionamiento ontológico dice de otro modo lo que viene explicitado en el epígrafe:

Del fondo helado del arroyo aquel  
vi levantarse un rostro que fue el mío.  
«He vuelto (dijo), ésta es mi mano.»  
Se acordaba de todo:  
de cuando él y yo aún no nos conocíamos  
y éramos uno, absorto y sin historia;  
de citando lo perdí, citando bajé los ojos,  
citando no quise ya ser su guardián.  
Tomás Segovia, Anagnórisis [187]

### Pigmalión o el objeto deseado

En la contracubierta, se confirma el mito de Pigmalión como intertexto incontornable sobre la creación. «La criatura quisiera asesinar al creador, si no para usurpar su indeseable puesto, por lo menos para liberarse de su mirada; pero al hacerlo, iguala su propia concepción con la muerte; entonces mima al creador, convierte la vida en teatro, en representación de la creación».

Este intertexto también deconstruido constituye significativamente el incipit de la pieza: «Es la historia de un escultor. Hace estatuas maravillosas. Pero no las vende. Las ama demasiado. Llena su taller de estatuas. No gana un centavo. Los acreedores se presentan y lo amenazan: debe vender algunas estatuas para pagarles. El escultor se niega. Las estatuas son su creación. El les ha dado su vida».

Vemos funcionar aquí una matriz formal de carácter mítico organizada en torno a dos polos opuestos: inocencia/culpabilidad, o también santificación/satanización. Esta matriz mítica convoca el mito del Paraíso perdido, pero sobre todo el pecado original a raíz de la cual acaece la caída de Adán y Eva.

El mito de Adán y Eva tropieza ya con una contradicción porque al cometer el pecado, sabían que transgredían el orden fijado por el creador; de ahí que su responsabilidad queda perfectamente implicada. De la misma manera, Donata y Duque violaron concientemente esta «libertad comprometida» que el marido les otorgó en su ausencia.

Donata/Duque: una versión pervertida de la pareja ciego/mozo:

La pareja ciego-tuerto reproduce al mismo tiempo que la invierte una de las figuras centrales del folklore europeo: el ciego y su mozo, figura emblemática en el Lazarillo de Tormes. Cabe señalar que la inversión del folklore se inscribe dentro de una problemática de la identidad que contamina todos los textos culturales y cuyas manifestaciones se organizan en torno a una tensión entre el sujeto en tanto que unicidad y su doble.

La pareja folklórica ciego/criado aparece deconstruida en esta iconografía, pero las conmutaciones que sufre, a pesar de su carácter fragmentado, convergen todas hacia la reelaboración de una figura pervertida donde las funciones de los [187] actantes ciego/criado se invierten hasta llegar a la usurpación de la identidad del otro. La relación que caracteriza la pareja del tuerto es rey oscila entre la identificación o más bien la solidaridad y su contrario, es decir la agresividad. Lo que puede constituir un primer desvío respecto a la pareja tradicional es ver instalarse a una mujer en el rol del ciego, sin embargo esto sorprendería menos si se tiene en cuenta la existencia en el manuscrito de las Decretales de una viñeta entre las siete que existen y que analiza Edmond Cros en su brillante artículo El folklore en el Lazarillo de Tormes. De hecho, las siete viñetas son consideradas como las más viejas manifestaciones de esta tradición folklórica; en dicha viñeta pues, se puede contemplar a una mujer en el rol del ciego acompañada de su mozo. ¿No convendría pues ver en la pareja ciega/criado del tuerto es rey la realización más directa de esta viñeta? teniendo en cuenta el hecho de que Donata conforme con las representaciones tradicionales del ciego es un personaje aparentemente maduro. En cambio, el mozo parece mucho más joven pero tanto su estatura como su mirada hacen de él un protector y hasta un avasallador. Esta inversión del sistema actancial es característica de la tradición folklórica: (el amo es criado y el criado es amo, o dicho de otro modo, los dos son a la vez criados y amos).

El sema de la dominación está pues acrecentado por la posición de las manos que «cercan» a Donata por los dos lados. Sin embargo, este peligro potencial se encuentra infirmado por el rostro sosegado y radiante de Donata que refleja más la confianza y la armonía que la agresividad. Por otro lado, sería interesante señalar aquí que a semejanza de dos viñetas de las ya señaladas, el decorado pone en escena sino un castillo por lo menos un mobiliario digno de un castillo como en ambas viñetas. Las didascalias escénicas dan cuenta de la existencia de «un Salón Segundo Imperio, con algunos restos de elegancia».

A semejanza de la representación folklórica del criado/ mozo donde se hace hincapié en las escaramuzas alimenticias, hay un episodio en El tuerto es rey que retoma de manera muy exacta dichas escaramuzas aunque sí invirtiendo las funciones actanciales del ciego y su criado que aparecen respectivamente como el autor del robo y la víctima. Las didascalias escénicas dan cuenta de este robo: «Abre el cajón y toma con avaricia sensual los pequeños canapés, saca la botella de vino y una bolsa de caramelos, aprieta la bolsa, la acerca al oído

para escuchar mejor el crujir [188] del celofán»... del cual se acusa Donata posteriormente ante su criado «Estuve a punto de robarme tus cosas... tu pan y tu vino... me acuso... sobre todo me acuso que no tuve valor... quizás... otro día... encuentre una justificación más honorable... espero que tú me invites, sí, tú, espontáneamente... que tú me ofrezcas... algo de beber, algo de comer... ahora te confieso que temí... me sentí vigilada, compañero... temí que un lobo saltara desde un rincón negro de la casa y me arrebatara el caviar de la boca... temí que una serpiente me clavara los colmillos en la garganta mientras bebía... Duque, fiel servidor... vigilante de mis noches... espectro de mis días...»

Si bien en El Lazarillo de Tormes, las relaciones que unen al ciego/ mozo son muy complejas; en El tuerto es rey, la ciega desempeña un papel sumamente picaresco reproduciendo los moldes clásicos de las farsas medievales que hacen de ella un personaje «desconfiado, avaro, cínico y borracho» que maltrata, roba, encierra y pega a su criado. En cuanto a Duque, su personalidad es ambivalente: si en un principio demuestra gratitud y humildad hacia su ama, poco después es una infinita compasión lo que siente: «Tu marido me buscó, me encontró, me sacó de la miseria. Sin embargo, al llegar a... esta casa... sentí.. compasión. No gratitud. Ni rencor. Ni indiferencia. Sólo una infinita piedad. Piedad por la que se apiadaba de mí» Aquí también, la inversión es de rigor porque el ciego pasa a ser un objeto manipulado por el criado. Este, usurpa además el rol de amo y subordina a Donata.

Sin embargo, la rivalidad entre el ciego y su destrón es uno de los elementos estructurales del folklore que se dio a conocer desde la Edad Media y que se agudizó más en El Lazarillo de Tormes.

A modo de conclusión:

Puede verse aquí una afinidad discursiva entre los diferentes mitos y el folklore en la medida en que todos implican -a grados distintos- nociones como el paso, la mediación o la destrucción organizados todos en torno a una misma matriz formal: la difracción de la identidad. De manera general, los mitos se multiplican y se cruzan en el material iconográfico para converger todos hacia la emergencia de una problemática de la representación y de la identidad. La ontología de la mexicanidad [189] constituye en este sentido la práctica fundadora que se presenta como un sistema simbólico constituido por elementos heterogéneos que vienen a chocar con otros discursos que proceden de horizontes culturales distintos y que todos se articulan con las problemáticas de la identidad: Narciso, Pigmalión, Anfitrión. La figura del doble se introduce como una microsemiótica que contamina cada uno de los mitos.

El texto de El tuerto es rey se nos presenta al final como un tejido de tradiciones clásicas, un «collage» de folklore, paremiología y textos culturales pertenecientes a un sistema fuertemente estructurado que remite al patrimonio occidental que reivindica Carlos Fuentes. Así es cómo se podría articular este texto con prácticas sociales determinadas.  
[190] [191]

Drama e historia: una nueva visión de Hernán Cortés y la conquista de México  
por

Nel DIAGO

(Universitat de València)

## I. Drama e Historia

Desde sus mismos orígenes, es decir, desde los griegos, el teatro occidental ha encontrado siempre en la Historia una fuente inagotable de temas, personajes y situaciones dramáticas. Los teatros nacionales europeos surgidos durante el Renacimiento no harán más que acentuar esa tendencia, y ahí están los nombres de Shakespeare o Lope de Vega para corroborarlo si hiciera falta. La costumbre, felizmente, no se perdió en los siglos sucesivos. Es más, podríamos asegurar que se incrementó, alcanzándose incluso una verdadera inflación en la actualidad, sin duda por influjo del quinto centenario de la llegada de Colón a América. Tanto el teatro europeo, y más significativamente el español, como el latinoamericano se han volcado en estos años del fin del segundo milenio a una exhaustiva revisión de nuestra historia: la historia del Descubrimiento y la Conquista de América. Obras como *Digo que Norte a Sur corre la tierra*, del chileno Sergio Arrau; *El carnaval de la muerte alegre*, del colombiano Carlos José Reyes; *La noche de Hernán Cortés*, del mexicano Vicente Leñero; o las contenidas en la Trilogía americana, del español José Sanchis [192] *Sinisterra*, constituyen una prueba más que suficiente del fenómeno que hemos apuntando.

Ahora bien, cabría preguntarse hasta qué punto toda obra basada en acontecimientos históricos es de por sí un drama histórico o si, por el contrario, sería posible hablar de un género específico así denominado, en el que no entrarían forzosamente todas las piezas cuyos argumentos se nutren del devenir de la Historia. Buero Vallejo, por ejemplo, aun no restringiendo el término, distinguirá entre un teatro histórico seguidor del pensamiento tradicional y, en consecuencia, inmovilista, pues carece de voluntad crítica, y un teatro histórico renovador, capaz de aportar nuevas vías de comprensión para los hechos historiados. Mucho antes que él, el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, al calificar su trilogía de las Coronas como obras «antihistóricas», estaba apuntando en la misma dirección ya que, según lo expresa el investigador Roberto R. Rodríguez:

Estas tres piezas han sido clasificadas por el autor como «antihistóricas», no porque Usigli contradiga los hechos considerados como «verídicos» por los historiadores, ni porque trate de enmendarlos, sino porque el propósito del autor es el de rectificar la

interpretación historicista y limitada de los mismos, poniendo los acontecimientos históricos al nivel del espectador, para que éste los recree ayudado por la «poesía dramática».

De cualquier modo, ya sirva para apuntalar una ideología conservadora, ya para abrir vías de interpretación inéditas, lo que en realidad importa del drama histórico es su condición de obra estética. Por ello, un buen autor dramático será aquél que sepa, al decir de Patrice Pavis, establecer un compromiso entre verdad histórica y verdad dramática. Y para conseguirlo no basta con que el dramaturgo estudie con pulcritud la época que se desea dramatizar y la refleje con todo detalle. Si no se abordan las causas profundas de los conflictos se puede caer, como señala Pavis, en un naturalismo improductivo. Ésa es la clave del problema. Que el dramaturgo pueda incurrir en inexactitudes, en infidelidades cronológicas o espaciales, no debe inquietarnos demasiado, toda vez que ésta ha sido desde [193] siempre una práctica habitual en el teatro y en la literatura. Ahora bien, en palabras de Buero Vallejo, sí hemos de ser conscientes de que:

...para alcanzar la interpretación histórica de fondo que permita negar la tradicional y adelantarse a ella, manteniendo sin embargo el derecho de llamar «histórica» a la obra, hay que ejercer especial lino al mezclar aspectos inventados o destacados con la fidelidad, nunca vulnerable del todo, a los hechos históricos. Para acertar en la tarea, de dos cosas precisa el autor resuelto a dar una versión enriquecedora y no tradicional de personas y acontecimientos pasados: el conocimiento profundo de lo realmente sucedido y de sus causas, tanto sociales como psicológicas, por un lado; la intuición de la «infrahistoria» posible que los hechos documentados no pueden dar, por el otro. Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos.

Pero ese continuo reinventar la Historia no se realiza de manera fortuita o caprichosa. El teatro histórico sólo cumple su función cuando, según lo entiende Buero, ilumina nuestro presente; cuando nos hace ver la estrecha relación existente entre lo sucedido en el pasado y lo que acaece en nuestro tiempo; cuando sirve para ampliar nuestra conciencia de seres históricos. Y para ello poco importa que el tono empleado sea el jocoso de la farsa o el grave de la tragedia, que la obra se nos muestre como un esperpento expresionista o como un drama psicológico. Lo que realmente cuenta es que adopte una mirada crítica, que sepa desentrañar los arcanos, que logre destruir los tópicos.

Y eso es, precisamente, lo que un grupo dispar de dramaturgos ha hecho recientemente con el tema de la conquista de México y la controvertida figura de Hernán Cortés.

## II. Hernán Cortés: de héroe a antihéroe

Decíamos antes que seguramente por la proximidad del quinto centenario de la llegada de Colón a América en los últimos años habían surgido en el ámbito de los teatros europeo

y latinoamericano un abundante número de piezas, muchas de [194] ellas llevadas a la escena, escritas con la deliberada intención de replantear algunos aspectos de nuestra historia común. Al menos cinco de estas obras, las que nos proponemos brevemente examinar, han centrado su mirada en el personaje de Hernán Cortés y los sucesos de la Conquista de México. Dos de ellas son de autor mexicano: Ceremonias del alba, de Carlos Fuentes, y La noche de Hernán Cortés, de Vicente Leñero

. Otras dos han sido escritas por dramaturgos españoles: la titulada sencillamente Hernán Cortés, de Jorge Márquez, y Yo, maldita india, de Jerónimo López Mozo. La quinta, Aztecas, es original precisamente de un dramaturgo de Perpiñán: Michel Azama. Todas ellas han sido escritas y publicadas, y en algún caso también estrenadas, en el transcurso de los dos o tres últimos años, si bien cabe advertir que la pieza de Fuentes no es sino una nueva versión de Todos los gatos son pardos, texto cuya primera edición data de 1970.

Como es lógico suponer, éstas no son las primeras ni, probablemente, serán las últimas aproximaciones teatrales al tema. Ya durante el Siglo de Oro, según Orlando Rodríguez, Cortés ocupó un lugar predominante en el interés de los dramaturgos. Lope de Vega, Fernando de Zúrate, Gaspar de Ávila, Cañizares y otros ingenios de la época tuvieron a bien glosar aspectos de su biografía y de sus acciones. Lamentablemente no conocemos hoy el texto de Lope de Vega, pues se perdió y sólo sabemos de él por referencias. Pero no sería ¡lícito pensar, observando el proceder de Tirso de Molina en su trilogía sobre los Pizarro, que el Fénix trazara en ella una visión casi hagiográfica del capitán extremeño, aunque sin menospreciar en ningún momento a sus oponentes. Al contrario, como en El Arauco domado o en Los guanches de Tenerife, Lope seguramente [195] exaltaría la nobleza de Moctezuma y los suyos, pues de este modo las gestas del guerrero español quedaban magnificadas.

Esta mirada exaltadora, sin embargo, sería impensable mantenerla en la actualidad, y mucho menos en México, donde los dramaturgos que se han ocupado del tema han preferido por lo general dirigir su atención a otras figuras centrales, como Moctezuma, Cuauhtémoc o la Malinche. Es el caso de Rodolfo Usigli con Corona de fuego, de Salvador Novo con Cuauhtémoc, de Sergio Magaña con Moctezuma II, o de Celestino Gorostiza con La Malinche, por citar sólo unos pocos ejemplos.

## II.1. Ceremonias del alba

José Monleón suele contar una anécdota que le aconteció en la ciudad de México: discutiendo en cierta ocasión con el portero de un teatro, el prestigioso crítico español se quedó de piedra cuando el incorruptible cancerbero le espetó con rabia un «¡Váyase de aquí, Hernán Cortés!». Y es que, como dijo otro español, el escritor valenciano Max Aub, que vivió la mitad de su vida en México:

Hernán Cortés es la piedra de toque que permite dividir inmediatamente a los mexicanos. Vive a la vuelta de todas las esquinas. El ser más vivo. Libra las batallas de la mañana a la noche.

Si abordar hoy la revisión de la figura de Cortés no es tarea fácil, hacerlo desde México lo es mucho menos aún. Pero esa fue, justamente, la empresa que se marcó Carlos Fuentes cuando escribió *Todos los gatos son pardos* o cuando, veinte años más tarde, retomó su obra para darnos una nueva versión.

No entraré aquí en el análisis comparativo entre ambos textos. Baste decir que la adaptación varía el orden de algunas escenas, suprime fragmentos y aligera monólogos, pero también crea nuevas situaciones y personajes, como el cronista Bernal Díaz del Castillo. Desde luego, sería aventurado afirmar que *Ceremonias del alba* supera a su modelo en lo que atañe a [196] sus cualidades dramáticas o literarias. Los cambios introducidos tienen la doble finalidad de precisar mejor la historia narrada y, sobre todo, de facilitar su representabilidad. Pero, dejando de lado la cuestión de si estos objetivos se consiguen o no en la adaptación, lo cierto es que el sentido último es el mismo en las dos piezas.

En el prólogo de la primera versión, prólogo que repite en la segunda, Fuentes lo explicaba así:

Respuesta y contestación, *Todos los gatos son pardos* es a la vez una memoria personal e histórica, pues indagar nuestros orígenes comunes para entender nuestra existencia presente requiere ambas memorias en México, el único país que yo conozco, además de España y los del mundo eslavo -no en balde excéntricos, como nosotros- donde preguntarse ¿quién soy yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá? equivale a preguntarse ¿qué significa toda nuestra historia?

Y esa pregunta básica, ¿quién soy yo?, ¿cuál es mi identidad como mexicano?, Fuentes la encuentra en el personaje femenino de esta historia: Malintzin, Malinche, Marina. Diosa, ramera y madre. Es ella quien abre la obra en ambos casos, si bien en *Ceremonias del alba* su monólogo está más desarrollado y, en consecuencia, más claro el mensaje:

Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos hombres: Uno lo tenía todo y su nombre era Moctezuma Xocoyotzin, Gran Tlatoani de México. El otro nada tenía y su nombre era Fernando Cortés, Pequeño capitán y pequeño hidalgo de España. Yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos historias: la de una nación que dudó demasiado y la de otra nación que dudó demasiado poco... Es la historia de dos leyes en pugna: la vida y la muerte, la guerra y la paz, la moral y el poder, tratando de convivir en un mismo sistema... Es la historia de dos sueños truncados: el jardín indio del origen y la tierra feliz del futuro soñada por los europeos... Es la historia de dos derrotas: la del vencido, pero también la del vencedor. Es la historia de dos poderes: el poder de la voluntad y el poder del destino. Y en [197] medio, el poder de la palabra, que soy yo: Marina, Malintzin, Malinche: la lengua del Conquistador.

Y es también ella quien cierra ambas obras y la propia historia narrada, dando luz a un hijo, fruto de su traición, de su unión con el conquistador: el primer mexicano. Marina lo grita con contundencia:

...no más héroes, no más tiranos, no más Cortés, no más Moctezuma, no más destinos singulares; sólo el destino común que yo estoy pariendo.

Y, sin embargo, ninguna de las dos versiones concluye en este momento, con el nacimiento del primer mexicano y el fin de la contienda. ¿Por qué? Quizá porque, como indicó el dramaturgo español Domingo Miras, la Historia no es:

...sino un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancias, pero todas igualmente atropelladas por el curso de los hechos.

Y, evidentemente, Fuentes necesitaba demostrar que también Cortés fue una víctima: la maquinaria implacable de la Monarquía Absoluta y de la Contrarreforma acabó con el aguerrido capitán extremeño con la misma impiedad con la que él acabó con el Imperio azteca. De ahí el título de la pieza original: Todos los galos son pardos; Cortés y Moctezuma, los victoriosos españoles y los derrotados aztecas.

## II.2. La noche de Hernán Cortés

No sé si el texto de Vicente Leñero hubiera sido posible sin el precedente del de Carlos Fuentes. En todo caso, en La noche de Hernán Cortés el héroe ha dejado de ser trágico para transformarse en un antihéroe grotesco. A Leñero ya no le interesa tanto el drama de la Conquista como el del propio conquistador. De hecho en su obra Moctezuma no aparece como personaje. El escritor centra su mirada en Cortés, un Cortés al que imagina en Sevilla, viejo y decrepito, a punto de morir, rodeado de los fantasmas de su vida pasada, tratando vanamente de recordar lo que ocurrió, confundiendo sus propios recuerdos con lo que cuentan las crónicas. [198]

En La noche de Hernán Cortés, Leñero, deliberadamente, ha renunciado a realizar un teatro histórico documental, objetivo. Según el autor:

No son imágenes precisas ni definidas las que se presentan en el escenario. Los personajes se desdobl原因 o se multiplican, para luego reducirse, tal vez, a únicamente dos... No hay tesis histórica ni propuesta ideológica. Sólo un intento teatral para ilustrar ese esfuerzo que todos hacemos, desde la inmensidad de la historia misma igual que desde la pequeñez de nuestra biografía privada, para recordar y entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre.

Pero ese propósito de «entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre» no debió resultar fácil para todos por igual. Porque la obra es, estructuralmente, bastante compleja:

los personajes adquieren diversas caracterizaciones según la ocasión y, al ser el escenario múltiple, continuamente los vemos cruzar sin transición de Sevilla a Coyoacán, de Cempoala a Cuba. Todo ello, unido al hecho de que muchas veces la acción es simultánea, exige un esfuerzo de comprensión por parte del espectador o del lector. Y está visto que no todos quieren o pueden entrar en el juego. Leñero se quejaba con razón en una entrevista:

...han tratado mucho de analizarla desde el punto de vista histórico, ideológico: qué nos dice de la Conquista, si son unos bandoleros que vienen e invaden, y Cortés es la cabeza de estos bandoleros que conquistan y destruyen las culturas de este país, y son unos asesinos, y qué nos va a decir el actor [sic] sobre esto, de parte de quién estás, de los naturales o de Hernán Cortés. Ha sido mirada desde un punto de vista político, y claro que ¡in tema así lo requiere, pero la obra no se lo plantea; desde el punto de vista político, algunos podrán decir que es reaccionaria y otros que no, pero finalmente no es de eso de lo que se trata.

Y, efectivamente, no se trata de eso. Pero ello no significa que la pieza carezca de ideología, que esté construida sobre el vacío. Sucede que después de la obra de Fuentes, la de Leñero ya no necesita afirmar su identidad negando al padre. En Todos [199] los gatos son pardos, y también en la segunda versión, Marina le dice a su hijo por nacer:

...quema las casas de tu padre como él quemó la de tus abuelos, clava a tu padre contra los muros de México como él clavó a su dios contra la cruz, mata a tu padre con sus propias armas: mata, mata, mata, hijo de puta, para que no te vuelvan a matar a ti...

Pero la obra de Leñero no se propone matar al padre. Al contrario, se lo apropia, lo mexicaniza, lo reivindica como suyo, e intenta penetrar en él para comprenderlo, aunque se extravíe en el intento y no consiga su objetivo. No ver a Cortés sólo como aquél que derrama la sangre con su espada, sino también como el que derrama la sangre en nuestras propias venas con su simiente, es ya tomar una postura ideológica.

### II.3. Hernán Cortés

Como la obra de Leñero, también la del extremeño Jorge Márquez nos narra los últimos momentos de la vida de Cortés. Pero su planteamiento estético difiere notablemente. Y así como, por ejemplo, Leñero se preocupa de mexicanizar el habla de todos los personajes, Cortés incluido, Márquez realizará un verdadero ejercicio de estilo tratando de recomponer la lengua culta del siglo XVI. Claro que, no es éste el rasgo más sobresaliente que diferencia ambas obras. Si Leñero mira a su personaje «desde el aire», como quería Valle-Inclán, Márquez lo hace «de pie», como reivindica Buero Vallejo. Y si el primero se lo apropia desde su condición de mexicano, el segundo hará otro tanto, con igual derecho, desde su condición de extremeño.

La obra de Márquez se divide en dos actos bien distintos. En el primero vemos al Marqués del Valle, ya viejo, enfrentándose dialécticamente con los nobles de sangre. Él,

que se ha forjado a sí mismo, que es un prototipo del hombre renacentista, regido por el lema *Audaces fortuna iuvat*, sufre mal las murmuraciones de esa aristocracia rancia y parásita. Pero aún tiene [200] redañes para hacerles frente. Sin embargo, cuando es humillado públicamente por el Emperador, que rechaza sus pretensiones, Cortés se desmorona, y mientras la recepción real sigue animada con la controversia entre el padre Las Casas y Ginés de Sepúlveda, vemos cómo el Marqués del Valle ha caído definitivamente en un abatimiento del que ya no se repondrá. En el segundo acto la obra nos muestra el escenario partido en dos partes asimétricas. En un lateral vemos la habitación de Cortés y a éste yacente en la cama que será su lecho mortal. El resto de la escena será el lugar en el que los sueños y recuerdos del capitán se irán corporeizando: la Malinche, el Cacique, Moctezuma, los otros capitanes y las situaciones vividas en México con todos ellos.

Si en el primer acto el autor nos mostraba a un Cortés derrotado por la ingratitud de los poderosos, en el segundo veremos a un Cortés agonizante y atormentado por la culpa. Un sentimiento de culpa que va creciendo al tiempo que sus fuerzas decrecen y el sueño y el recuerdo se funden con la cada vez más débil vigilia hasta concluir en la nada. Es entonces cuando Diego, el muchacho que lo cuida, sale corriendo a dar la noticia: «¡Hernán Cortés ha muerto! ¡Hernán Cortés ha muerto!». Y una voz, indiferente, pregunta: «¿Quién?»

Así pues, Jorge Márquez, desde su mirada «de pie», en la que también caben los experimentos estéticos, ha sabido darnos una visión crítica del personaje y de su historia. Quizá podría pensar alguien que esa nota de aparente arrepentimiento final de Cortés viene condicionada por la calidad de español y extremeño del autor. Y es posible que así sea. En cualquier caso, que un viejo desahuciado rememore en sus momentos postreros su época de esplendor y reniegue de los errores cometidos entra dentro de lo razonable. Verdad histórica y verdad dramática no están aquí reñidas.

#### II.4. Yo, maldita india...

Como tampoco lo están, a nuestro juicio, en la obra de Jerónimo López Mozo. Pieza que guarda semejanzas con las anteriores en algunos aspectos, pero que persigue una finalidad distinta. Como en las de Márquez o Leñero, también aquí nos encontramos con seres del pasado, con fantasmas que se reencarnan convocados por la memoria frágil de un anciano. [201]

Sólo que en *Yo, maldita india...* no es Cortés quien estruja sus nebulosos recuerdos, sino un personaje que también en el texto de Fuentes desempeñaba un destacado papel. Me refiero, claro está, a Bernal Díaz del Castillo. No será él, sin embargo, el verdadero protagonista de la fábula. Como bien sugiere el título, el protagonismo le corresponde a doña Marina, la Malinche. Una figura tan controvertida como el mismo Cortés e igualmente necesitada de una profunda revisión. Cosa que López Mozo aborda con singular valentía. El escritor español no rehuye los tópicos que caracterizan habitualmente al personaje: su labor de intérprete, aquí acompañada de Aguilar; su condición de amante de Cortés y guía de las tropas invasoras; o su tan mentada maternidad, símbolo del mestizaje. Pero López Mozo va más allá de estos tópicos o de los estigmas que marcan tradicionalmente a la Malinche. El dramaturgo intenta descubrir las razones ocultas que

podieron motivar su tan denostadas acciones. Y las encuentra. Aquí doña Marina deja de ser la mala de la película, no actúa por capricho o malicia. Al contrario, su actitud responde a un noble fin: liberar a su pueblo del dominio imperialista de los aztecas. Ella ve a Cortés, a quien, como todos, confunde en un principio con Quetzacoatl, como un libertador. Poco a poco, sin embargo, y según avanza la acción, comprobará con amarga desilusión que el remedio no era mejor que la enfermedad, hasta el punto de, ya hacia el final de la obra, vacilar cuando Cuauhtémoc le propone que asesine al caudillo extremeño, al hombre que ama y cuyo fruto lleva en el vientre.

Pero López Mozo, como es lógico, no puede cambiar la Historia. Cuauhtémoc es ejecutado al mismo tiempo que, en una magistral escena en la que los gritos de agonía se funden con los del parto, la Malinche da a luz a su hijo mestizo. Un mundo acaba y otro comienza.

Es, por tanto, la Malinche, como ya anunciamos, la protagonista primordial de esta fábula. Es ella la que incita a Cortés y los suyos, con el reclamo del oro, a tomar México. La astucia, como solía suceder con las mujeres del teatro del Siglo de Oro, será su principal arma. A su lado el capitán extremeño, más que un héroe, un iluminado o un ambicioso sin escrúpulos, se nos aparece más bien como un individuo entre pragmático y pusilánime, que no siempre logra imponerse sobre sus subordinados y que se deja fácilmente seducir, sobre todo cuando le conviene. Indirectamente, pues, también esta obra revisa la [202] figura de Hernán Cortés. Aunque no es éste su principal propósito, sino el de reivindicar a la infausta Malinche, víctima asimismo, para López Mozo, del vendaval de la Historia. Que el dramaturgo que ha emprendido tal empresa sea español y no mexicano no empece sus posibles méritos. Como dijo Ricard Salvat: Los grandes mitos van y vuelven, viajan y suelen retornar a sus orígenes. Así ocurrió con el mito de Fausto, que fue de Alemania a Inglaterra, hasta que alguien lo hizo volver con todos los honores a su lugar de origen. A lo nos queda muy claro cuál es el lugar originario del mito de la Malinche y de Cortés; lo importante es que ahora esté en nuestras riberas. Tiempo habrá de que retorne a sus tierras, como pasó con el hijo de Marina en la vida real, el hijo ilegítimo que ambos tuvieron: Martín, que luego sería sustituido hasta en el nombre, por el hijo legítimo de Cortés. Curiosamente, ambos hermanos guerrearon juntos.

## 11.5. Aztecas

Ni mexicano ni español, pero próximo a nosotros en su condición de catalán de Perpiñán, Michel Azama es, de los cuatro dramaturgos que estamos examinando, el que más libremente se sitúa ante el tema. Leyendo el prólogo que acompaña la obra en su edición española o la reseña que apareció en la revista *El Público*, ambos escritos por la misma mano, podría creerse en algún momento que estamos ante una pieza alimentada por la *Leyenda Negra* antiespañola. Tal lectura, ciertamente, podría desprenderse de frases como ésta:

Además de la locura paroxística por la riqueza que anima a los conquistadores, la catequización y la alfabetización son los principios de la Conquista. Se trata de asimilar al otro y de anular los valores y la lengua indígenas.

O como esta otra:

Aztecas lleva a escena el sueño del paraíso que deviene infierno, la historia del genocidio de 70 millones de indios, cuyo quinto centenario se celebra este año.  
[203]

Afortunadamente, sin embargo, la obra de Azama poco tiene que ver con tan simples y maniqueístas planteamientos. Estructurada en tres grandes bloques, bajo los epígrafes: «Descubrir», «Amar», «Destruir», la pieza del escritor francés es un polifonía de voces en la que los acentos líricos ahogan a los épicos. Desde luego, Aztecas está bastante lejos de ser una obra de tesis; ni tan siquiera puede decirse, aunque el autor conoce y emplea la historiografía sobre el tema, que sea propiamente un drama histórico. Por lo menos no un drama histórico al uso. La verdad histórica y la verdad dramática nos van llegando por oleadas sucesivas; ondas marinas que dejan entrever sobre la espuma extraños elementos: anacronismos (referencias al fútbol, al problema del desempleo), saltos en el tiempo (los sueños del futuro, Malinche drogándose, el presentador de televisión), personajes que no actúan como cabía esperar (Cortés dudando si en realidad Moctezuma no será Dios nuevamente encarnando, cuando lo habitual es que sea Moctezuma el que se cuestione si los españoles son los teúles esperados). Y entre todos esos elementos extraños, uno hay que llama poderosamente la atención: fray Bernardino. Es este personaje inventado por Azama el verdadero centro nuclear de la obra. Tanto en sus conversaciones con el Papa, que sirven de contrapunto, como en su condición de acompañante y conciencia de Cortés, fray Bernardino se erige en la clave de la pieza. Cuando al final de la obra el presentador le pide que resuma en una frase lo que ha vivido, la respuesta de fray Bernardino no puede ser más desoladora: «Una catástrofe gratuita». Él, que había soñado con una vida tranquila, contemplativa, dedicada a Dios, acabó teniendo al mundo como claustro y sintiéndose extranjero en cualquier parte. [204]

Quizá tenga razón Sadowska-Guillón cuando afirma que:

La gesta de la conquista de México sirve a Michel Azama como pretexto para explorar nuestras tribulaciones actuales: el horror hacia una guerra que acecha de nuevo a Europa, el fin fulminante de los «imperios» que creíamos inmutables y que el muro de Berlín derrumbó como castillos de naipes, el hundimiento masivo de nuestras ilusiones ideológicas y espirituales, la crisis de la consciencia y de la identidad nacional a la que responde la subida de diversas formas de fascismo y de integrismo de orden político y religioso, la falta de referencias y de justificación de nuestros actos. ¿En qué se puede creer hoy día? ¿Cuáles son los valores y quiénes los detentan?

De todos modos, no es su posible traslación a nuestra época lo que nos interesa de la obra, sino el hecho de que con ella el dramaturgo franco-catalán crea un nuevo modelo de drama histórico. Pavis lo ha visto muy bien:

Con Azama, como con la mayoría de autores que escriben hoy sobre Colón o Cortés, el teatro «histórico» ya no ambiciona reconstruir de forma dramática acontecimientos pasados, ya no presume de fidelidad histórica, sino que incluso renuncia a reabrir el juicio del pasado y a reconsiderar el relato fosilizado que de él se hace. Se pasa directamente a un juicio sobre la historia, sobre lo que ella ha significado para las víctimas. Ya se han formulado el relato, la tesis, la contradicción, los papeles son conocidos, las responsabilidades establecidas, las conclusiones anunciadas. La historia está ya escrita, lo único que cambia ya es el orden de la presentación, la estructura del relato, el doble punto de vista de los hechos (Cortés/Moctezuma). La única variante de una obra a otra reside en la apreciación de las motivaciones personales, metafísicas, de los individuos.

### III. Epílogo

En todo caso, y aún sin proponérselo específicamente, también las obras de Michel Azama y López Mozo, como las de Fuentes, Leñero o Márquez, han sabido ofrecernos una nueva [205] visión de Hernán Cortés. Reducido al plano del individuo, cargado de contradicciones, de ambivalencias, de dudas, humanizado al fin, Cortés ha dejado de ser el héroe ejemplar y mítico que nos mostrara el teatro del Siglo de Oro. Probablemente, nunca volverá a serlo; al menos: no de ese modo. Pero su figura, sin duda alguna, seguirá nutriendo tanto la escena mexicana como la española o la de cualquier otro país. Ésa es, teatralmente, su gloria y su condena. [206] [207]

Breve inventario de dramaturgia de Nuevo León  
por

Luis MARTÍN GARZA

(Secretaría de Culturas Gobierno del Estado de Nuevo León, México)

Nuevo León es un estado fronterizo del noreste de México con un importante desarrollo industrial y comercial. Monterrey, la capital, fundada en 1596, concentra en su área metropolitana el poder político y económico desde su despegue industrial ocurrido a partir de 1890. Antes de ese año, Monterrey denotaba un crecimiento lento y paralelo a otras poblaciones de México.

En el tiempo presente, Monterrey se ha situado como el centro industrial y financiero del país, después de la ciudad de México. La población de Monterrey alcanza los 3 millones de habitantes en una área metropolitana donde funcionan 2 aeropuertos internacionales,

circulan 7 periódicos matutinos y 2 vespertinos; existen 4 canales de televisión local y 4 repetidoras de 2 cadenas internacionales.

La Universidad Autónoma de Nuevo León con más de 100.000 estudiantes, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey con 2 campus en la ciudad y 26 más en diferentes estados del país, además de otras 7 universidades privadas, cubren la educación superior en Nuevo León. Cabe señalar que las demandas educativas crecen continuamente, pues México es un país donde la población menor de 16 años representa el 40% del total de habitantes. [208]

Las necesidades culturales también crecen en correspondencia con el crecimiento urbano y van cubriéndose en la proporción que se demanda. Cuenta la ciudad de Monterrey con un buen número de espacios e instalaciones dedicadas al arte y la cultura: 2 museos de Historia y la Pinacoteca Estatal; 3 grandes museos apoyados por Instituciones Privadas y múltiples galerías de arte; 20 teatros con un aforo total de más de 15.000 espectadores. Hay además una Compañía de Opera y una Compañía estable de Ballet; 3 Escuelas de Artes Visuales, 2 Escuelas de Música y 1 Escuela Superior de Danza. Funcionan profesionalmente grupos independientes de danza contemporánea y compañías de Teatro, existen también varias revistas culturales; talleres de literatura y numerosas bibliotecas.

Este breve recuento de movimientos cultural en Monterrey, pretende proporcionar una visión del marco en que se ha desarrollado la dramaturgia de Nuevo León.

El registro histórico de autores teatrales de Nuevo León entre 1900 y 1950 es mínimo y breve. Un rápido repaso nos señala tres nombres que trascienden el panorama local Alfonso Reyes, Carlos Barrera y Nemesio García Naranjo.

De la producción dramática de Alfonso Reyes destaca el poema dramático *Ifigenia Cruel* (Madrid, 1923). También escribió *Égloga de los Ciegos* (París, 1925), *El Pájaro Colorado* (Buenos Aires, 1928), *Cantata en la Tumba de Federico García Lorca* (Buenos Aires, 1937) y *Landrú* iniciada en 1929 y concluida en México en 1952.

Carlos Barreras, con estudios profesionales en la Sorbona de París y en la Universidad de Georgetown, activo periodista y diplomático, aporta seis títulos al teatro regiomontano: *Fatalidad* estrenada en Monterrey en 1908, *Esclavo*, *Los intrusos*, *La primer mujer*, *Las tres carabelas*, prohibida en México, D.F. Después de su estreno en Bellas Artes en 1938 y su más lograda pieza: *Tapos Viejos* drama sobre una familia sonorenses durante la revolución mexicana.

A Nemesio García Naranjo le bastó escribir la comedia *El vendedor de muñecas* (1937), para obtener un sonado éxito de taquilla y situarse como autor teatral de primera línea.

El actor Carlos Ancira, nacido en Sabinas Hidalgo, N. L. incursiona como escritor en los años cincuenta. Es autor de varias obras entre las que destaca *Después nada*, paráfrasis sobre el *Hamlet*, de Shakespeare.

Alejandro Galindo, nativo de Monterrey, tras una exitosa [209] carrera cinematográfica escribe la obra teatral *Y la mujer hizo al hombre*, que trata sobre la lucha armada en la revolución.

Alfonso Anaya, regiomontano avecindado en México, es tal vez el más prolífico comediógrafo mexicano. Su producción llegó a figurar en cuatro o cinco teatros simultáneamente durante los años sesentas en la cartelera del Distrito Federal. Casi todo su teatro, aunque ligero y de corte extremadamente comercial se sitúa en clasificación para toda la familia.

De 1960 a 1970, en la etapa más activa del teatro local, surge una importante generación de escritores de la que indudablemente parten tendencias propias en el teatro de Nuevo León. Sus obras perfilan una cultura regional; sus personajes son gente del campo o de la ciudad y les ocurren cosas nuestras, que nos atañen, peculiaridades de la región norestense.

De esa generación destacan en forma especial Alaitair Tejeda de Tamez, nacida en CD. Victoria pero residente en Monterrey durante sus incursiones en el teatro; Irma Sabina Sepúlveda, excelente narradora que adaptó mucha de su producción al género dramático y Jorge Lozano, actor y director, quien al escribir para el teatro transformaba su lirismo poético en valiosos ejercicios escénicos de avanzada técnica.

Con menor producción, pero también de esa década puede ubicarse a Gerardo de León y Alejandro Cantú Leal.

A partir de 1970 y hasta 1993 el desarrollo de los autores dramáticos crece en la entidad. Premios Nacionales obtenidos por Guillermo Schmidhuber, Guillermo Alanís, Artemio Benavides, Vigilio Leos, Hernán Galindo y Adolfo Torres sitúan en posición destacada a la dramaturgia de Nuevo León.

Guillermo Alanís, (Monterrey, 1953) con una amplia trayectoria en todas las áreas de la producción teatral, ha alcanzado un buen grado de madurez y oficio como dramaturgo. Ha escrito teatro infantil y de adolescentes; varias de sus obras forman parte del repertorio de educación artística en el estado de Nuevo León. Su conocimiento de tradiciones y costumbres lo ha aplicado en buen número de obras teatrales que han tenido aceptación en diversas regiones de México. Tal es el caso de su obra *De acá de este lado*, farsa que muestra las vicisitudes que pasan algunos sectores de las clases marginadas mexicanas, que buscan en el paso ilegal a Estados Unidos en éxito económico que no han alcanzado en su país.

Varias obras de Guillermo Alanís han logrado exitosas temporadas tanto en la ciudad de México como en la ciudad de Monterrey. Entre ellas se cuentan: *La mala leche*, *ya viene la* [210] *Guerra*, *Luto Flores y Tamales*, *El Ahogado más hermoso del mundo*, *Hermano Sol* *hermana Luna*.

Guillermo Schmidhuber, (ciudad de México, 1943) residió buena parte de su vida en Monterrey. Desde 1986 radica en los Estados Unidos; actualmente es maestro de la Universidad de Louisville, Kentucky.

Cuenta con 22 obras dramáticas, publicadas en México, Estados Unidos, España, Chile y Venezuela. Ha recibido reconocimientos literarios, entre los que destacan el Premio Nacional Bellas Artes de Literatura en 1980 y el Premio Literario del Gobierno de Zacatecas, México, ambos por *Los Herederos de Segismundo*; y el Premio de la Sociedad General de Escritores de México en 1978, por la *Catedral humana*. En 1987 recibió el Premio Letras de Oro de la Universidad de Miami, por la obra *Por las tierras de Colón*. Además, le han otorgado distinciones en España, Venezuela y Estados Unidos.

Sus obras han recibido más de sesenta producciones. Algunas de sus piezas llevan a la escena la problemática existencial del hombre, como *Felicidad instantánea*, *Los herederos de Segismundo* y sobre todo, *El día que Monalisa dejó de sonreír*. Otras piezas abordan los problemas mexicanos, como *Cuarteto de mi gentedad*, *El robo del penacho de Moctezuma*, y *Los héroes inútiles*, *Por las tierras de Colón* es una obra de temática latinoamericana, sucede durante la célebre revuelta del *El Bogotazo* en 1948, y cuestiona el destino del continente americano. Esta obra ha sido editada en España (Salvat), Chile (Dar) y México (El Porvenir).

Sus labores críticas han sido publicadas en revistas especializadas de Alemania, Francia, España, México y Estados Unidos (*LATR*, *Revista Latinoamericana*, *Ideas 92*, *Lira*, *Dramaturgos*). Entre sus labores de investigación destaca la localización de una comedia de Sor Juana Inés de la Cruz, *La Segunda Celestina*, publicada por *Vuelta* (1990), con prólogo de Octavio Paz.

Con un oficio escénico de más de 40 años en el campo de la actuación y la dirección, Rubén González Garza, decano del teatro en Nuevo León es también un dramaturgo con más de 15 obras llevadas a la escena. Cinco de ellas han merecido su publicación: *Juicios temerarios*, *Residencial Los Pinos*, *Un camión llamado oportunidad*, *Ensayando a García Lorca* y *Estrella de ceniza*.

En los temas que González aborda en su teatro, encontramos una gran diversidad: la problemática de clases marginadas en sus afanes por procurarse un hogar digno como es el caso de *Residencial Los Pinos*; la esperanza de alcanzar realizaciones personales en los pasajeros que abordan *Un camión llamado de [211] oportunidad*; *Ensayando a García Lorca* nos presenta el fenómeno gregarista y afectivo que se da entre estudiantes de teatro durante clases y ensayos; *Estrella de Ceniza* expone el declive de la existencia en la vieja actriz retirada que en su demencia senil es abandonada por su familia.

Hernán Galindo es uno de los más activos escritores del teatro de Nuevo León. Es impulsor del grupo *Dramas Nuevo León* que agrupa a escritores de teatro de la entidad. Ejerce el teatro profesionalmente desde 1979 como escenógrafo, diseñador y actor. Se ha dedicado a la docencia, a la dirección y desde 1987 a la dramaturgia.

Ha sido becario del Centro de Escritores de Nuevo León y ha obtenido los Premios de Dramaturgia 1989 y 1991 de la Universidad Autónoma de Nuevo León y del Centro Cultural Monterrey en 1993.

Galindo tiene escritos más de 17 textos dramáticos y 5 obras publicadas. Su producción hasta 1988 se integraba con piezas breves, teatro infantil, piezas de corte realista y género de comedia. Entre sus obras más destacadas están *Ansia de duraznos*, *Bestias escondidas* y *El marasmo*. Esta trilogía se desprende de sus primeros trabajos tanto por la temática como por el género. Es el drama el que se impone como género básico y el amor como leit motiv. La búsqueda, el encuentro o la frustración del amor se suceden en estas tres obras en las que aplica el realismo con cargas simbólicas y oníricas. El diálogo de sus personajes es cada vez más fluido y natural y los caracteres se perfilan hacia formas arquetípicas.

Reyno Pérez Vázquez (Agualeguas, Nuevo León, 1959) incursiona en la narrativa y el cuento desde sus años universitarios. Realiza estudios de Post-grado en géneros periodísticos en la Universidad Klimentojridsky de Sofía en Bulgaria. Algunos de sus cuentos se han publicado en Sofía, Atenas y Moscú. Con la obra *Aullidos*, hace su primera incursión en el teatro con la que obtiene un premio local en Monterrey. Esta Pieza parece ser una paráfrasis del miedo y la impotencia de la mujer ante el cacicazgo en el medio rural. La obra contiene un profundo dramatismo y en ella se advierte una fuerte influencia del mundo onírico de Juan Rulfo.

Reyno Pérez ha escrito además para el teatro las obras *Triedro*, *Paisaje con columpio*, *La vitamina que llegó de América*, *El triste tren de las tres* y *El bostezo azul*; ésta última es un delicioso juego imaginativo que ocurre en París con una decidida tendencia surrealista. [212]

Adolfo Torres, nacido en Monterrey y residente en Saltillo ha escrito más de 25 textos dramáticos de géneros y tendencias diversas, de los cuales han sido montados 15 en Monterrey, Saltillo, Xalapa y otras ciudades del país.

Ha publicado tres de sus textos: *Todas queremos ser reinas*, *Última escena, con cena y El amigo*; esta última adaptación del cuento de Oscar Wilde.

Es importante mencionar algunas de las obras de Torres por lo disímulo de sus temáticas: *Todas queremos ser reinas* es una frase que dirige una feroz crítica al chantaje sentimental y su uso comercial por la televisión. En síntesis se trata de un concurso de televisión donde se reúnen tres mujeres de condición humilde, con el fin de que una de ellas sea electa «Reina por un día». Las bases del concurso son: mientras más se sufre más posibilidades se tiene de ser reina. Así cada una de ellas cuenta sus penas; durante el transcurso del programa quedan en claro las triquiñuelas del conductor del programa, así como su insensibilidad ante el dolor y la pobreza. El programa es patrocinado por un refresco llamado Vaticano. *Fidencio ¿Quién eres tú?* experimentos de escenas múltiples - cinco simultáneas- sobre la vida de Fidencio Constantino Síntora, curandero y taumaturgo que vivió de 1928 a 1938 en Espinazo, poblado desértico de Nuevo León, donde ejerció como curandero y dio origen a un seguimiento de fieles que hasta la fecha siguen sus ritos y conmemoran sus aniversarios de nacimiento y de muerte. Este fenómeno hace que Espinazo, poblado de 700 habitantes llegue a tener durante estas celebraciones más de 30.000 visitantes diarios. La obra narra tres etapas en la vida de Fidencio: su inicio en 1928, 1932, año cúspide de su fama y 1938, declinación y muerte. *La resistencia pagana* es un texto que ocurre durante la conquista de México, después de la caída de Tenochtitlán. Son

reflexiones hechas por el cacique de Texcoco Don Carlos de Mendoza la noche antes de morir.

Gabriel Contreras (Monterrey, N. L., 1959) periodista y crítico, ha sido becario del Centro de Escritores de Nuevo León en 1987 y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1990.

El teatro que escribe Gabriel Contreras a decir de él mismo, es un teatro preocupado por la historia regional, por la recuperación del lenguaje propio, el habla de cada lugar.

La farsa es el género que cultiva con más facilidad y lo demuestra claramente en sus obras Hecho en México, De madera, Niño y bandido y Momo.

Sin embargo ha tenido excelentes montajes de sus piezas dramáticas Caballo de la Noche y Todos morimos en 1909. [213]

Eligo Coronado, poeta y narrador, escribe teatro desde 1983. Su drama Los ojos en el agua fue premiado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en 1987. Trata de las penurias por las que atraviesa un pueblo desértico del sur de Nuevo León ante la falta de agua.

Coronado es autor de 10 obras de teatro, de las cuales ha publicado tres; dos de ellas han tenido montaje en la ciudad de Monterrey.

De su producción merecen especial mención: Funerales, farsa que ironiza el rito de la muerte; La luna está aquí, juego escénico de teatro dentro del teatro y de la pieza Un retorno de Nietzsche, diálogo anacrónico del filósofo alemán con un joven estudiante de filosofía de la época actual.

Virgilio Leos, actor, director y maestro de actuación incursiona en la dramaturgia y obtiene con la obra Gonzalitos en 1988 el Premio Nacional de Teatro Histórico. La obra trata de la vida de Dr. José Eleuterio González, médico y benefactor del estado. La obra fue producida en 1989 por el Instituto de Cultura del Estado.

Ha escrito además las farsas Festival a nuestro propio beneficio y Entremés de cómo el Profesor Alfonso Quijano perdió la cabeza, ésta última basada en un entremés del siglo de oro atribuido a Francisco de Ávila.

Erick Green es autor de varios textos entre los que destacan dos obras para teatro infantil: El rapto de la primavera, premiada por la Universidad Autónoma de Nuevo León en 1989 y Salvemos al mundo obra ecológica que exhorta a la niñez a cuidar el entorno natural.

Hernando Garza, periodista (1963) ha escrito 4 textos dramáticos.

En 1984 escribe y dirige el monólogo ¿Quién es el asesino? en un concurso de dramaturgia de la Facultad de Comunicación, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde resulta triunfador.

Otra de sus obras que ha merecido montaje profesional es: El día que amaneció lloviendo, drama que narra la espera de tres mujeres por la llegada de un personaje que cambiará sus destinos.

Ha escrito además El juego de los angeles y La luna roja del desierto.

Aquí concluyo en apretada síntesis un breve inventario de los dramaturgos de Nuevo León.

Es evidente que la literatura dramática crece con seriedad [214] y nuevas formas de búsqueda en la zona noreste de México, donde Nuevo León mantiene la pauta en las tareas culturales.

Este movimiento de la dramaturgia, es la respuesta a una continua tarea de actores, directores, grupos independientes que a través de más de 50 años han mantenido una actividad teatral de compromiso con el Arte. [215]

La dramaturgia en el estado de Jalisco  
por

Alfredo CERDÁ MUÑOZ

(Université de Guadalajara)

Jalisco es un Estado que se localiza en el Occidente de México. Su capital, Guadalajara, la Perla Tapatía, como se le conoce en muchas partes del mundo, es famosa no sólo por los grandes desastres ocurridos y las reuniones de altos mandatarios políticos que ya forman parte de la historia de nuestro país, también es conocida por su mariachi y su tequila.

Jalisco sigue ocupando un lugar preponderante en México, tanto por sus avances económicos como culturales. Particularmente en este último rubro, sus aportaciones artísticas han ayudado a fortalecer la cultura nacional. Mencionaremos, a manera de ejemplo, a Juan Rulfo y su Pedro Páramo, Juan José Arreola y su arte de la conversación y su narrativa; José Clemente Orozco y sus aportaciones a la plástica mexicana, entre otros.

Como en la mayoría de los estados de México, en las ciudades capitales de los estados se concentra la mayor parte de la población. Así, en Guadalajara, capital de Jalisco, los últimos datos estadísticos de población arrojan 2.870.420 habitantes aproximadamente, comprendiendo la zona conurbada de Zapopan, Tlaquepaque y Tonalá, con una población de 1.069.411 de gente joven cuya edad oscila entre los 15 y 30 años. [216]

En Guadalajara hay nueve universidades, lo que demuestra que hay un importante grado de desarrollo cultural. Jalisco cuenta con una trayectoria teatral bastante amplia, tanto en producción como en actuación, concentrada en la ciudad capital. Es por ello que hablar de la dramaturgia en Jalisco, nos sería difícil en este momento ya que no se han hecho investigaciones que aporten los datos necesarios para definir el estado actual del teatro, no sólo de los últimos diez años, sino del siglo XX. Sin embargo, hay ciudades del interior del estado donde la actividad teatral se desarrolló aunque no de manera continua o profesionalmente, sí se pretende fortalecer el teatro, a través de la Universidad de Guadalajara y de otras instituciones de educación superior.

Aquí encontramos un campo abierto para realizar futuras investigaciones, tarea que planeamos realizar en un futuro próximo. Cabe entonces insistir: Guadalajara es la ciudad donde se concentra la mayor parte de la actividad teatral en Jalisco.

Es a partir de los años cincuenta citando la historia teatral en el estado registra un auge en la producción dramática, por éstos años, la influencia de grandes dramaturgos, tales como Hugo Argüelles, Salvador Novo, Emilio Carballido, entre otros, es fundamental. Aunado a esto, la política del estado a través del Departamento de Bellas Artes, pretendió difundir y publicar las creaciones de los jóvenes dramaturgos, así surgió el llamado teatro joven. Lo interesante de este movimiento es que la mayoría de los creadores, escriben sobre una realidad que responde a sus inquietudes tanto escénicas como sociales. En algunas de las obras escritas se nota una clara consciencia por explicar tanto la problemática social como humana.

Efraín Franco señala:

«Diego Figueroa, miembro de la generación de Arreola, Rulfo, Chumacero, Navarro Sánchez y José Luis Martínez (...) intentó implementar una actividad crítica y profesional en el ámbito escénico, jalisciense».

Su incursión en el ámbito teatral favoreció el desarrollo del teatro en tres rubros importantes: actuación, la composición dramática y la dirección escénica. Así como ideas sobre un teatro universal y vanguardista que se adaptara a la realidad regional. [217]

En la década de los 50 se funda la Escuela de Artes y Letras dentro de la Universidad de Guadalajara. Ahí se incluyó la carrera de teatro, lo que representó un importante avance dentro del quehacer escénico. Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos realizados, no ha trascendido la formación teatral en dicha institución.

A partir de entonces, y hasta nuestros días, el teatro en Guadalajara presenta características que no difieren mucho de las de otros estados del país.

Un papel importante desempeñan las Instituciones culturales o políticas de Jalisco para el desarrollo del teatro. En una encuesta aplicada a cuarenta teatristas de la ciudad de Guadalajara, donde se incluyeron dramaturgos, directores y actores se cuestionó el papel que desempeña el Estado y las respuestas en los siguientes puntos:

a) Las Instituciones gubernamentales no dan apoyo total a la actividad teatral.

b) Los apoyos oficiales se dan únicamente a aquellos grupos que pertenecen a la misma institución.

c) Los espacios son controlados por la Secretaría de Cultura y los teatristas se ven en la necesidad de crear los suyos propios, de tal forma que en Guadalajara hay doce teatros reconocidos oficialmente, donde se presentan los siete grupos oficiales que hay en la ciudad.

Los nuevos grupos independientes, reconocidos por el público tapatío, algunas veces logran hacer representaciones en estos teatros, aunque muchas veces, como señalan los encuestados, son por razones políticas y no profesionales.

d) Guadalajara no cuenta con los espacios teatrales necesarios y las autoridades responsables del desarrollo cultural deben iniciar el rescate del teatro. Buscar instrumentos para promover y proyectar la participación de empresas privadas y cooperativas teatrales, para elaborar programas estructurados que respondan a las necesidades de la sociedad, porque, como sabemos, el teatro como medio de comunicación va, de manera directa, a cuestionar la realidad social y humana, de esta forma, el hombre puede ser capaz de transformar en que vive y transformarse a sí mismo.

e) El teatro es una práctica que no puede surgir aisladamente, sino que precisa de la colectividad, de apoyos oficiales y de una política cultural que considere al teatro como una actividad necesaria para el desarrollo del hombre.

f) De los aproximadamente mil teatristas que hay en Guadalajara y que se dedican a esta actividad, según señalan los [218] entrevistados, sólo unos doscientos reciben un sueldo fijo por hacer teatro. Los demás sobreviven como pueden.

En Guadalajara, el culto público tapatío puede asistir al teatro siempre y cuando haya alguna obra en la cartelera. Al consultar la prensa se pudo observar que aproximadamente se presentan de 4 a 5 obras de teatro infantil y 5 de teatro para adolescentes y adultos en un mes. Por otra parte, no se logra tener en cartelera una obra durante 50 representaciones seguidas con 50 espectadores por función.

De los tres tipos de teatro que con mayor frecuencia se ven en Guadalajara, (clásico, revista e infantil) el público acude a ver el de revista, porque aparecen en escena los actores que están de moda en la telenovela de más éxito en ese momento. Aquí hay, que ver el

papel que desempeña la publicidad. Este teatro es comercial, carente muchas veces de contenido y es visto como negocio. No invita al público a la reflexión. Creemos que el teatro no debe convertirse en mercancía, debe mantener su independencia, su libertad de creación e investigación y su capacidad crítica.

Atención aparte merece el teatro universitario, en la actualidad algunas Universidades de Jalisco tienen grupos de teatro, tanto en el nivel de licenciatura como en el de bachillerato. Aquí nos interesa mencionar lo que sucede con los bachilleres. Generalmente se imparte como materia optativa el taller de teatro, los profesores son actores o directores de grupos locales, y, su función más importante es despertar en los estudiantes la sensibilidad hacia la actividad teatral, algunas veces representan obras sólo para el interior de la escuela y en algunas ocasiones trascienden hacia la sociedad tapatía, sobre todo cuando hay concursos interuniversitarios. Lo valioso de estas experiencias es que se despierta el interés en los estudiantes por ir al teatro.

Así, el teatro universitario puede cumplir una función didáctica, aunque no produzca profesionales en el arte. Se desarrolla la participación en el trabajo colectivo del teatro, mediante su participación en el montaje y la crítica a lo producido en el medio, tanto montajes como lecturas. Se puede ver el trabajo artístico como una actividad importante para el desarrollo integral del estudiante.

En lo que se refiere a las características de los grupos de teatro independiente, activos en Guadalajara, se pueden señalar:

- a) En algunos de ellos es notoria la falta de calidad y de continuidad. [219]
- b) Las rivalidades personales entre los diferentes grupos provocan un deterioro en la calidad de la representación teatral, se cuida más la forma y la apariencia que la calidad del trabajo desarrollado.
- c) Carecen de verdaderos espacios teatrales, ya que algunas compañías se han vuelto grupos de poder en su ámbito y controlan sus propios espacios.
- d) Existe el deseo consciente de hacer «buen teatro», de madurar, para convertirse en una expresión creativa profesional y continua, donde el autor, actor y el teatrista vivan de y para el teatro.
- e) La participación de estos grupos ha servido para que la actividad teatral siga en pie.
- f) Los grupos independientes se han agrupado en la Asociación de Teatristas Unidos de Jalisco, donde se discute sobre la problemática y necesidades de los asociados, se buscan soluciones y apoyos para fortalecer la actividad teatral.

Los eventos de teatro, llámense Encuentros, Muestras o Reseñas teatrales forman parte, aunque no sistemática y continua, de las actividades culturales que se desarrollan en Jalisco y concretamente en Guadalajara. A través de estos eventos el público conoce y estimula a

los grupos que aportan sus inquietudes en la búsqueda del espacio teatral que responde a su capacidad imaginativa y creadora. Se conocen las nuevas propuestas sobre las técnicas de expresión, muchas veces vanguardistas y valiosas, porque son una muestra clara de la preocupación viva y constante de autores, directores y actores que buscan nuevas formas de expresión, en suma, la mayoría de los grupos buscan un lenguaje diferente, innovador muchas veces, donde pretenden profesionalizar la actividad teatral.

Algunas veces el público valora los esfuerzos realizados y en otras la crítica se encarga de hacer lo suyo propio. De todas formas se sigue haciendo teatro. Se busca un teatro que exprese la realidad jalisciense, tapatía y humana: un teatro que trascienda las fronteras de lo nacional para hacerse más universal. Baste un ejemplo: Hugo Salcedo.

Mención especial merece la investigación teatral en Jalisco. A lo largo de la historia, el Estado de Jalisco ha aportado a la literatura nacional y universal el genio creador de poetas, cuentistas y novelistas.

En teatro hay destacados dramaturgos, directores y actores que han trascendido las fronteras de lo nacional y a pesar de ello no se tiene completo aun el conocimiento sistemático de la historia del teatro. Muy pocos son los estudiosos que se han [220] acercado al fenómeno teatral para hacer un estudio más riguroso de lo que ha sucedido en el arte escénico y así rescatar la evolución del fenómeno teatral en Jalisco.

En Jalisco se carece de una memoria teatral articulada. Hasta hace algunos meses ninguna institución privada o pública se había propuesto apoyar o fomentar la investigación teatral, a pesar de que existen escuelas donde se estudia la carrera de actuación y dirección teatral (Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara y el Instituto Cultural Cabañas, dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno del estado), en sus planes de estudio no aparece la investigación como asignatura.

Así, con las orientaciones y el apoyo incondicional del CITRU (Centro de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli) nos dimos a la tarea de crear un programa de investigación teatral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara.

Se tenía el conocimiento de la experiencia vivida en otras universidades del país mediante revistas y documentos especializados en teatro. Sabíamos que era necesario vincular la actividad teatral y la docencia con la investigación, conjuntar esfuerzos para la formación y el desarrollo de un programa rector de la investigación y documentación dramática, para realizar los estudios correspondientes en las diferentes áreas de la actividad teatral en Guadalajara y en todo el Estado, para integrar los resultados a la historia del teatro mexicano.

La Facultad de Filosofía y Letras no contaba con la infraestructura adecuada para que alumnos y egresados profundizaran en la investigación, estudio, creación y experimentación teatral ni la Universidad contaba con un centro donde pudiera hacerse.

En la Facultad de Filosofía y Letras a nivel licenciatura se ofrecen diferentes cursos de historia del teatro en la currícula de la licenciatura en Letras y como materias optativas, es

decir, es la dependencia Universitaria que cuenta con una población importante interesada en la literatura dramática, escenología, fenómeno escénico, etc., tanto entre el alumnado como entre la plante docente.

Al conformar el programa de Investigación y Documentación Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras se vendría a cubrir una de las necesidades de profesionalización en esta área específica. Los alumnos de las diferentes licenciaturas de la facultad tendrían la oportunidad de consultar una biblioteca especializada.

Así el Programa de Investigación y Documentación Teatral [221] Juan José Arreola es creado para lograr los objetivos siguientes:

- Formar profesionales en la investigación teatral
- Investigar la evolución del teatro en Jalisco
- Crear un espacio para que los estudiosos del teatro consulten la bibliografía existente y actualizada que hable sobre los fenómenos escénicos en Jalisco, en México y en otras partes del mundo.
- Establecer lazos de intercambio y trabajo conjunto con centros nacionales, latinoamericanos y de otras latitudes, dedicados a la investigación teatral; así como con los centros de enseñanza teatral a nivel superior.
- Participar en las revistas especializadas nacionales e internacionales a través de colaboraciones y de la publicación de un boletín del propio Centro.
- Dar apoyo (asesoría) documental, técnica y docente a la Facultad de Filosofía y Letras, a la Escuela de Artes Plásticas, a la Compañía de Teatro de la Universidad, así como a los diversos grupos teatrales existentes en las preparatorias, escuelas y facultades de la Universidad de Guadalajara.
- Participar, a nombre de la Universidad, en los diferentes encuentros, foros, coloquios y eventos locales, nacionales e internacionales de investigación teatral.

Una de las actividades que creemos es prioritaria realizar en el programa es la de formar profesionales en la investigación teatral, de tal forma que se han diseñado cursos de Introducción a la Investigación Teatral en coordinación con el CITRU, donde han participado estudiantes, docentes e interesados en el teatro.

Realizar investigaciones que nos lleven a conocer la historia del teatro jalisciense, haciendo hincapié en:

- a) Dramaturgia.
- b) Escuelas.

c) Tendencias.

d) Movimientos y organizaciones.

e) Teatros.

Hacer un estudio de las tradiciones populares y las raíces locales del fenómeno teatral, así como de todos los elementos integrales del proceso del espectáculo actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, etc.

Analizar críticamente el comportamiento del público (estudios sobre los públicos), la promoción y la difusión, los rangos de asistencia y preferencia. Estudiar el espectáculo masivo.

Realizar un estudio crítico sobre los centros de estudio y enseñanza teatral, tanto oficiales como privadas. [222]

Hacer un estudio de la currícula escénica local y nacional para establecer análisis comparativos con la existente en otros países.

Hacer un estudio del campo ocupacional de los egresados, su perfil profesional, en el ámbito local y nacional.

Crear un fondo de consulta mínimo, que llene el vacío de nuestra historia escénica y amplíe los horizontes de las fuentes de información. Integrar o reunir las publicaciones periódicas hechas antaño en el ámbito latinoamericano, nacional y local.

Recopilar los trabajos teóricos y de investigación hechos por expertos nacionales y extranjeros.

Formar un archivo de material gráfico; carteles, programas, pases de mano, fotografías, dibujos y pinturas, para realizar una historia gráfica del teatro y tener los elementos para crear el museo del teatro.

Crear una videoteca

Instrumentar un boletín o revista especializada en actividades teatrales.

Participar en seminarios, foros y encuentros locales, nacionales e internacionales en las diferentes áreas del quehacer dramático.

El programa de Investigación Teatral Juan José Arreola fue inaugurado el 4 de diciembre de 1992 por el propio maestro Juan José Arreola, en el marco del IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral, llevado a cabo del 2 al 4 de diciembre del mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, con el apoyo de las autoridades educativas y administrativas de la misma Universidad, la Feria Internacional

del Libro, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el CITRU.

En este encuentro se hizo evidente la preocupación de más de cincuenta investigadores de teatro, tanto nacionales como extranjeros, por precisar los avances y el desarrollo de la investigación teatral en México. La participación fue entusiasta y se logró sentar las bases para una definición más cierta y rigurosa de los campos y áreas de investigación, así como de su vinculación crítica y productiva en el desarrollo del conocimiento del Teatro.

Después de seis meses de inaugurado el Programa, se han logrado los siguientes avances:

-Se posee un espacio físico acondicionado de tal manera que pueden trabajar cuatro investigadores y cuatro auxiliares de investigación.

-Se continúa enriqueciendo el acervo bibliográfico con la aportación voluntaria de estudiosos del teatro. [223]

Hay un interés por parte de las autoridades universitarias por apoyar al programa con auxiliares de investigación y prestadores de servicio social del área de Letras.

Se están realizando ya tres investigaciones:

- 1) Historia del Teatro jalisciense (1910-1970).
- 2) La dramaturgia jalisciense (1970-1990).
- 3) La actividad escénica en Jalisco (1970-1990).

Como resultado de las tres investigaciones se obtendrán tres libros de la Historia del Teatro jalisciense y dos antologías que reúnan las obras teatrales escritas entre 1970 y 1990 y que por razones económicas los autores no han publicado aún.

Ya se inició la organización de la videoteca del teatro y pronto se dará a conocer el boletín del Programa de Investigación Teatral Juan José Arreola, donde aparecerán los primeros escritos sobre los avances de las investigaciones.

Como conclusiones podríamos señalar:

Las aportaciones que los dramaturgos jaliscienses han hecho a la cultura nacional, demuestran que Jalisco es un estado donde el teatro ocupa un lugar destacado dentro de las actividades artísticas.

Guadalajara es el centro cultural de Jalisco donde se dan los movimientos y representaciones más importantes.

La crisis del teatro en Jalisco, muy parecida a la de los otros estados del país, obedece a la falta de respaldos institucionales y de políticas culturales que apoyen directamente el quehacer teatral.

Para conocer a fondo la problemática general o particular del estado del teatro, es importante vincular la investigación con la docencia y, la práctica teatral en Jalisco.

El Programa de Investigación Teatral Juan José Arreola será el centro rector de las investigaciones que sobre teatro se realicen en el occidente de México.

El apoyo decidido de las Instituciones Culturales de los Estados y una verdadera política teatral, donde prevalezca el interés y el deseo de enriquecer la cultura, nos permitirá profesionalizar la actividad teatral en Jalisco. [224] [225]

Teatro en la Universidad veracruzana y en el estado de Veracruz  
por

Elka FEDIUK

(Universidad Veracruzana)

Según los datos con los que se cuenta, el teatro como expresión laica en el territorio hoy marcado como Estado de Veracruz fue una manifestación notoria en los tiempos de la colonia. Existen menciones de haberse celebrado representaciones teatrales organizadas en el marco de la Feria Comercial durante el siglo dieciocho o como parte de los festejos de la coronación de Carlos III (1761) y Fernando VII (1809) lo que consta en las actas de Cabildo que pagó estas empresas.

No obstante, hay que recordar que Veracruz fue por mucho tiempo la única puerta de entrada desde Europa y hasta mediados del siglo veinte el camino más concurrido por los viajantes. La mayoría de las novedades habían entrado por Veracruz pasando por Xalapa camino a la capital. De aquellos tiempos se conservan los diarios y escritos que dejaron los visitantes describiendo una realidad exótica para ellos. Las tierras del estado de Veracruz son ricas y fértiles, sin embargo el cultivo del café podría definir el origen de la prosperidad económica y por consecuencia de la participación en la vida mundana a través del acceso al estudio e intercambio con la capital y frecuentemente con España y Francia.

Durante el siglo XIX aún se mantiene oscura la actividad genuinamente teatral sin descartar el gusto por las representaciones [226] de moda que podían verse

esporádicamente en Veracruz y Xalapa o haciendo los viajes a Puebla o a la Ciudad de México. A fines del siglo pasado se construyó en Xalapa un edificio llamado Teatro Sauz (arrasado hace décadas y en su lugar hay un estacionamiento) que albergó algunos estrenos nacionales, donde se llevaban a cabo veladas poético-musicales y ya en nuestro siglo allí se habían dado los primeros conciertos de lo que después tomó el nombre de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX), el orgullo de la ciudad y gloria de la Universidad Veracruzana a la que pertenece.

Es imposible separar los acontecimientos político-históricos de lo que ocurre en la manifestación artística teatral. Me refiero a la Revolución de 1910. Largos años de luchas, batallas, giros políticos han devastado el país pero también han originado cambios en la vida social. La Revolución de Octubre también aportó ideas que han ido penetrando a México para -finalmente- introducirse al discurso popular y luego a la política y a la acción.

La Secretaría de Educación Pública creada en 1921 para garantizar el derecho a la educación gratuita de acuerdo con la constitución de 1917, expande sus intereses también hacia la cultura. Quince años más tarde uno de sus departamentos se convierte en el Instituto Nacional de Bellas Artes y en 1946 queda abierta la Escuela de Arte Teatral como prolongación de la misma dependencia. Recordemos que el teatro, igual como en los postulados soviéticos, cobraba importancia por su valor educativo, y también, clasificado como «diversión culta», enfocada hacia los obreros y sus familias con el objetivo de lograr el bienestar y gracias a estos elevar la productividad de la clase trabajadoras. De ahí una larga tradición de acciones teatrales emprendidas y patrocinadas por el Seguro Social (fundado en 1943) como la organización de las brigadas de teatro ambulante para medios marginados y rurales y construcción de espacios teatrales que constituyen un considerable patrimonio.

En Xalapa, la capital del Estado de Veracruz, desde 1922 comenzó a funcionar la Escuela de Artes y Oficios donde se impartía clases de piano, pintura y entre otros también de teatro con el objetivo de dar una experiencia cultural con montaje de obras. Esta tradición alcanzó los cincuenta. Los estrenos [227] anotados entre 1946 y 1953 pertenecen a los grupos llamados Cuadro Dramático Xalapeño, la ya mencionada Escuela de Artes y Oficios y Grupo Arte con producciones respectivamente: privadas, de la Escuela y del Departamento de Asistencia Social.

La Constitución Política del Estado de Veracruz de 1917 anunciaba por ley la creación de la Universidad Veracruzana que no obstante, pasó por una larga etapa como Departamento Universitario.

Al fundarse la Universidad Veracruzana con la inauguración oficial el día 11 de Septiembre de 1944 entre sus pocas dependencias aparece la Facultad de Bellas Artes y en el emblema de nuestra Universidad leemos: Lis de Veracruz - Arte, Ciencia, Luz. En el discurso inaugural, el primer rector, Dr. Manuel Suárez Trujillo dijo: Pero la ciencia no es todo, el arte pide con plena justicia su puesto en la evolución; y de ahí que el 3 de junio del presente año, surja la Facultad de Bellas Artes, anunciada dulce y armoniosamente por la famosa Orquesta Sinfónica de Jalapa. El concepto humanista tendrá enorme importancia en el desarrollo de la Universidad Veracruzana. Sin embargo, los primeros años de la

actividad teatral dentro de la U.V. quedan aún pendientes para el estudio. Por costumbre se toma como la fecha que inicia la historia del Teatro de la Universidad Veracruzana el estreno de la obra titulada Moctezuma II de Sergio Magaña y con la dirección del Mtro. Dagoberto Guillaumín, acontecimiento situado en el año 1953 en el Teatro Hidalgo (luego Teatro Lerdo), un edificio teatral al estilo art decó (hoy sin sus adornos convertido en cine) donde se presentaban compañías invitadas, generalmente de zarzuela y donde el público xalapeño pudo aplaudir también a Plácido Domingo padre y Pepita Embil durante su gira en 1957.

Aquel primer estreno de teatro de Universidad Veracruzana marcó un cambio esencial y un camino con objetivos claros. La literatura dramática tenía que ser de primer orden con acento en la nueva dramaturgia nacional. Y así anotamos ya al mencionado Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Sergio Galindo, Salvador Novo, Luis Mendoza López, Luis G. Basurto y otros; al lado de Calderón de la Barca, García Lorca, Antonín Chéjov y Arthur Miller. Observamos también los frecuentes cambios de nombre, tradición «renovadora» que caracteriza a nuestro país. Desde Taller del Teatro Nuevo, Teatro [228] de la Universidad Veracruzana, Escuela de Teatro, Compañía de Teatro, Grupo Titular de Teatro hasta quedar por más tiempo como Compañía Titular de Teatro. No es posible hablar de la calidad de aquellas producciones ya que quedan escasas fotografías y los recuerdos de los participantes conllevan siempre un velo emotivo. Podemos imaginar el entusiasmo y el esfuerzo máximo de quienes participaron, sin olvidar que un cambio propuesto por los fundadores de este movimiento que son el Mtro. Dagoberto Guillaumín y luego Marco Antonio Montero no podía lograrse de inmediato. En la etapa entre 1953 y 1965, aparte de los directores maestros, habían dirigido a la Compañía Juan Gabriel Moreno, Jorge Godoy a quien años más tarde encontré en Caracas recordando aquella importante etapa para su vida artística, Héctor Ortega y otros. En aquel tiempo, aparte de las salas como Teatro Lerdo y Teatro de Cámara (también desaparecido), los espectáculos habían sido presentados en espacios alternativos al aire en lugares típicos para el ambiente xalapeño.

En 1963 la Compañía estrenó la Sala Chica del Teatro del Estado construido con todas las normas modernas y este espacio sin nombramiento oficial hasta el día de hoy es el escenario de sus producciones. En la parte plástica (escenografía, vestuario, diseño de cartel, etc.) destacados artistas como el Mtro. Ramón Alva de la Canal, Fernando Vilchis, Leticia Tarragó y Guillermo Barclay.

En los años siguientes la dirección estuvo a cargo del Mtro. Manuel Montoro recién llegado de Francia donde estudió teatro, quien llegó entrando con enorme entusiasmo y montando obras estrenos de calidad ya que contaba con el espacio adecuado, actores con práctica y apoyos de infraestructura más adecuados para su ambición de lograr un teatro profesional en este rincón de provincia. El repertorio selecto con García Lorca, Sergio Magaña, Godoni, Tennessee Williams y Fernando Arrabal. Desde un poco antes, las actividades de teatro escolar las había iniciado Francisco Beverido que con el tiempo y con cambios de nombre se habrán de convertir en una actividad constante que ahora lleva el nombre de Talleres Libres de Actuación. Esta actividad logró gran impulso al instaurarse anualmente el Festival de Teatro Universitario que desde 1967 hasta ahora ha corrido con diferente suerte; una veces con gran auge y otras desapareciendo por años. Imaginemos este

bullicio entre la búsqueda de la calidad profesional y la libre expresión de los jóvenes rebeldes en los tiempos del despertar característicos para los finales de los sesenta. Algunos de aquellos participantes -hoy son maestros de distintas carreras o funcionarios [229] que gracias a aquella experiencia entienden y apoyan nuestros esfuerzos por sobrevivir. Repentinamente los años 1973-1974 quedan mudos respecto a la Compañía; sobreviviendo los grupos de aficionados como experimental marionetas Patakes que bajo la dirección de Jean Claude Leportier organiza un taller de aprendizaje y espectáculos, generalmente al aire libre, con técnicas mixtas de guiñol.

El año 1975 marca el comienzo del gran auge artístico en la Universidad Veracruzana. El interés del entonces rector Lic. Roberto Bravo Garzón con el apoyo por parte del gobernador y de acuerdo con la política nacional respecto a la expansión de la enseñanza superior hace que se lleve a cabo un proyecto sin igual. La Universidad abre sus puertas a los artistas y así no solamente alberga a la Orquesta Sinfónica de Xalapa y los talleres artísticos, sino que propicia el nacimiento de los grupos artísticos con perfil profesional como el Ballet Folklórico (después con dos compañías y giras mundiales), grupo de jazz Orbis Tertius, Orquesta de Cámara, dos Ensamblés de Guitarras, Ballet Contemporáneo, Taller de Ópera, Orquesta Música Popular, Tlenhuicani y hasta Grupo de Salsa al lado de la renovada Compañía Titular de Teatro que por breve momento tomó el nombre Ateneum bajo la dirección de Raúl Zermeño recién llegado de Polonia donde realizó estudios de dirección cinematográfica y práctica en dirección teatral. Al lado de los sobrevivientes del teatro universitario de los cuales hay que mencionar a los más antiguos: Manuel Fierro y Lupitas Balderas; al lado de jóvenes entusiastas con poca práctica se encontraron en poco tiempo actores de otro origen: de la capital como Claudio Obregón, Virginia Manzano, y Angelina Peláez, Alfredo Sevilla, Alejandro Morán y del extranjero -Mabel Martín (Argentina), Elka Fediuk (Polonia). Simultáneamente se impartía clases y talleres, se preparaba los montajes dirigidos por el titular y varios directores jóvenes.

Hay que tomar en cuenta la atmósfera general que acompañó aquellos tiempos. El país miraba con optimismo al futuro, los lemas nacionalistas permitían sin embargo abrir las puertas y aprovechar a los especialistas y artistas extranjeros; el argentino, franceses, latinoamericanos (en su mayoría refugiados a consecuencia de las dictaduras), polacos, etc. Muchos de ellos han dejado huellas imborrables en experiencias y enseñanzas artísticas. La Orquesta sinfónica de Xalapa reforzada por polacos y norteamericanos llegó a ser competitiva y hoy es ampliamente [230] reconocida en el mundo musical. Lo mismo el Ballet Folklórico -hasta ahora dirigido por el Mtro. Miguel Vélez Arceo que alcanzó exitosas giras internacionales. No podemos omitir los acontecimientos artísticos que proporcionaban la danza, el jazz, el Coro y otros grupos musicales, así como los importantes eventos y exposiciones de artes plásticas. Cada semana había algún estreno, exposición, conciertos, etc. En aquellos tiempos, en la atmósfera de constante fiesta y trabajo, cuando la excitación provocaba el torbellino de inspiraciones que se veían favorecidas por el ambiente multicultural, la Universidad Veracruzana resonaba fuertemente como la primera en el país y tal vez en toda América Latina por su política cultural sin precedente. A nivel administrativo estas actividades necesitaban también una respuesta. La cantidad de grupos no permitía que cada uno tuviera su espacio propio; había que planificar, programar, modificar y responder a los imprevistos de esta enorme empresa. Crecieron las oficinas (del tamaño de una mesa rústica a principios de 1975 -donde nos

atendió Fernando Vilchis, la cabeza del proyecto durante siete años), y en poco tiempo llenaron el edificio en Clavijero N° 10 con el nombre rimbombante de Unidad Interdisciplinaria de Investigación Estética y Creación Artística (UIIECA). Los años de auge económico fueron bondadosos para la expresión artística.

Todavía en 1975 en el Primer Congreso de Directores de Teatro Universitario que se llevó a cabo en Saltillo, Coahuila se había anunciado la creación de la Facultad de Teatro de la U.V. por primera vez otorgando al artista con preparación universitaria el título de Licenciatura en Arte, dignificando de esta manera la profesión que aún está luchando por su ubicación social. Meses más tarde la facultad de teatro abrió sus puertas a la primera generación (1976) con el plan corregido a cinco años de estudios y carga de aprox. 50 horas semanales. El primer director y fundador fue el Mtro. Raúl Zermeño con un equipo de maestros de entre destacados humanistas, actores de la Compañía de Teatro y maestros reconocidos de técnicas específicas.

En los primeros dos años de su existencia renovada la Compañía bajo el nombre Ateneum, ha presentado quince estrenos de los cuales me permito mencionar Las brujas de Salem de A. Miller, dir. R. Zermeño y escen. de Kleomenes Stomatiades; Atlántida de Óscar Villegas, dir. Marta Luna y esc. de Ernesto [231] Bautista; Juguemos en el bosque de Osvaldo Dragún, dir. del autor, escen. Leticia Tarragó, pintora famosa por sus grabados; y La fiesta de S. Mrozek, dir. Francisco Beverido sin menospreciar los demás espectáculos con técnica de pantomima, creación colectiva, obras de cámara y para niños. Desde entonces la Compañía de Teatro de la U.V. presentaba sus trabajos en temporadas en la Ciudad de México en los teatros de Bellas Artes, del Seguro Social y de la UNAM. También se han hecho giras por la república y obviamente por el estado. No puedo callar que Las brujas de Salem se han vuelto todo un acontecimiento teatral. El público hacía tronar los cristales del teatro Jiménez Rueda y así el teatro de la Universidad Veracruzana lograba su lugar y creaba su leyenda como teatro profesional sin el perdón por ser de «provincia». Este hecho se asocia a la tendencia general de los años setenta, cuando observamos en muchos países este mismo éxodo hacia los pequeños centros o hasta los lugares apartados para ahí dedicarse exclusivamente al arte (décadas atrás lo ha hecho Stanislavski y otros para fortalecer los aspectos éticos del arte).

El siguiente año trae de nuevo a Marco Antonio Montero quien por el lapso de casi dos años es el siguiente director artístico de la Compañía anotando el último estreno del grupo de marionetas Patakes que se desintegró al volver a Francia el matrimonio Leportier; Sopa de pollo con cebada de A. Wesker con dir. de M. A. Montero; los signos del zodiaco de S. Magaña, dir. Germán Castillo; una obra para niños y el estreno de La virgen loca, monólogo actuado por su autor Hosmé Israel y, con dir. de Enrique Pineda, la única obra que alcanzó a lo largo de los años sus quinientas representaciones. En este tiempo se reinstaura el Festival Universitario que da nuevo auge al teatro estudiantil y para aficionados con numerosos talleres prácticos y puestas en escena de Talleres Libres de Actuación en un nuevo espacio de ensayos convirtiéndolo en el tradicional Teatro La Caja.

A mediados de 1978 la Compañía queda sin un director y, funciona como colectivo democrático anotando estrenos de un espectáculo de pantomima (Reflejos creación colectiva. dir. A. Morán); Ivonne, princesa de Borgoña de W. Gombrowicz, dir. M. Luna; y

El viaje superficial de J. Ibagüengoitia, dir. R. Zermeño, obra con la que se festeja con bombos y platillos la edad de plata, o sea 25 años de la Compañía Titular de Teatro que se presentó también en México en el Teatro Milán recién adquirido por la U.V. y donde desde entonces, inaugurando con el estreno de Los emigrados de S. Mrozek, dir. de M. Montoro y esc. de Guillermo Barclay, habrá de existir el espacio constante para las presentaciones de la U.V. y la Compañía Estable del [232] Teatro Milán bajo la dirección del Mrto. Montoro, hasta que el sismo de 1985 lo deja inutilizable.

1979 trae varios estrenos entre La Caja, el Teatro Milán, el Festival y trabajos de cámara, sin embargo el acontecimiento más importante ha sido la versión mexicana de Los bajos fondos de M. Gorki, dir. de Julio Castillo, quien colocó a todos los personajes en un viejo vagón de tren de otra época (escen. E. Bautista) utilizando la trascendencia emocional del ser humano que mezcla los anhelos con visiones desfiguradas de la realidad y parece enraizarse en los corazones y en la trivialidad cotidiana. Para J. Castillo la miseria humana no provocaba ni lástima ni repulsión ni crítica ni gritos por la justicia, sino el amor. Esta estética «de los fondos», de la miseria humana, desde la perspectiva del tiempo, fue siempre una característica particular de Julio Castillo actor, director y creador de visiones imborrables.

El recién despertado interés por la interdisciplinariedad da un resultado en los espectáculos: La historia del soldado de Igor Stravinsky con la Orquesta Sinfónica, actores y bailarines bajo la dir. de Manuel Montoro y de Guillermo Barclay y la ópera Trouble en Tahiti de Leonard Bernstein con el Taller de Ópera con la dir. de la reconocida coreógrafa Sara Pardo que después ha dirigido varias óperas en Europa, de Ernesto Bautista y vest: Lucile Donay. El año 1979 fue muy próspero si sumamos a la calidad el número de 14 estrenos entre los de la Compañía Titular, Compañía Estable de Teatro de Milán, Talleres Libres de Actuación, VIII Festival de Teatro Universitario y los trabajos interdisciplinarios.

Alentada por los éxitos -en cuanto a la calidad artística y la repercusión social- al año siguiente la Universidad da el último paso en la expansión de las artes. Dentro del plan global nace la Orquesta Sinfónica del Puerto de Veracruz, se trasladan algunos grupos para reforzar los centros regionales abriendo centros de arte en las sedes regionales de la U.V. Y así, en el Puerto de Veracruz se abren los Talleres Libres de Arte incluyendo, obviamente, los de Actuación dirigidos por el dramaturgo y director Sergio Peregrina, se funda el Foro Teatral Veracruzano como otra compañía profesional que nació ideada para la práctica y profesionalización de los egresados de la Facultad de Teatro de la U.V. presentando en temporadas sus espectáculos terminales y, por lazos personales de Raúl Zermeño director de la Facultad de Teatro y también maestro de la E.A.T - INBA, a algunos egresados de esta última. Enrique Pineda, hoy ya conocido director, forma el grupo Infantería Teatral destinado a funcionar en la ciudad industrial de Coatzacoalcos. Sin embargo, los problemas [233] de infraestructura finalmente impiden el traslado definitivo de los grupos recién creados y empieza la competencia en la misma ciudad de Xalapa. Como era de prever, esta situación originó una calidad notoriamente mejorada y problemas de competencia que deterioraban las relaciones humanas. Hay que anotar que de entre los dieciséis estrenos de 1980, a la Compañía Titular le corresponden tres de los cuales Rashomon de Akutagawa con dir. de Martha Luna es la obra que ha recibido más premios y nominaciones anuales de crítica; el Foro Teatral Veracruzano ha estrenado La Boda, una versión mexicana de la obra

de Brecht, (dir. R. Zermeño) que de inmediato acreditó un buen nombre a la nueva compañía; la Infantería Teatral con Cúcara y Mácara de Óscar Liera y dir. de E. Pineda entró con escándalo al teatro mexicano recibiendo durante la función en México, D.F. una agresión física por parte de grupos religiosos, acontecimientos que le aseguró el éxito por bastante tiempo; los Talleres Libres de Actuación entre sus siete estrenos hacen recordar otra obra de Óscar Villegas Santa Catarina dir. E. Pineda quien desde entonces declara su absoluta preferencia por la dramaturgia joven mexicana; el Teatro Milán estrena El malentendido de Camus y el IX Festival de Teatro Universitario premia al espectáculo Pero sigo siendo el rey... del grupo Chicantana que aún sigue existiendo. Los siguientes cuatro años fueron de la misma manera fructíferos con los sesenta y nueve estrenos entre cuatro compañías estables, grupos de Talleres Libres de Actuación, espectáculos premiados del X Festival que aquí interrumpe su continuidad, espectáculos terminales de la Facultad de Teatro (pues el Foro Teatral Veracruzano ya había cerrado sus filas) y producciones especiales contando con directores destacados como: Manuel Montoro, Marta Luna, Raúl Zemeño, Luís de Tavira, Julio Castillo y muchos más. Fue la última racha de las grandes giras por el país y E.U.A. Justamente en el año 1984 las crisis económicas que hemos tratado de pasar por alto desde la devaluación fuerte de 1981 nos alcanzó junto con el cambio de autoridades universitarias que por la nueva orientación decidieron reducir los presupuestos frente a recortes presupuestales. Como consecuencia, los artistas fueron privados de sus derechos en la democracia universitaria, la gran Unidad Interdisciplinaria... desapareció, de las tres compañías de teatro quedó una sola, dejando a varios compañeros fuera y revolviendo el personal artístico de diferentes niveles e intereses, cambiando tres nombres propios por una denominación híbrida: Organización Teatral de la Universidad Veracruzana - ORTEUV lo que por mucho tiempo provocó el descontrol en la identificación de trabajos. En estos tiempos ya [234] se había estado buscando otras opciones. El Taller que impartió Renée Royaards (1981) estaba preparando a los actores a enfrentar un teatro al aire libre en las colonias, pequeños poblados y medios rurales. Se empezó a explorar tímidamente espacios alternativos, no obstante se sentía un gran apego a la sala teatral que en la versión de la acogedora Sala Chica del Teatro del Estado, y el salón pintado de negro -al estilo de Grotowski-del espacio La Caja albergaban todas las producciones. El año 1984 nos recuerda el esplendor de la VII Muestra Nacional de Teatro que fue coorganizada por la U.V. con excelentes producciones y una fiesta teatral incomparable, que desde entonces no liemos podido vivir algo parecido. El año 1985 que empieza a marcar un declive notorio, ofrece -sin embargo- diez estrenos de Talleres Libres de Actuación, una producción interdisciplinaria con la Orquesta de Música Popular y tres estrenos de ORTEUV, o sea de la Compañía Titular de Teatro, de los que destaca Máscara vs Cabellera escrita en colaboración con el director y el elenco por Víctor Hugo Rascón Banda. Esta experiencia única ha despertado todo el potencial creativo de los participantes dando en efecto un espectáculo que, además de la dirección de Enrique Pineda, parecía poseer un vínculo propio logrando la magia y reviviendo la lucha entre el bien y el mal de la creencias primitivas en una entrega más allá de lo actoral, en una entrega física con un entrenamiento de nueve meses que marcaba no sólo el cuerpo sino también el alma. Este fue el espectáculo aclamado en temporadas y en los seis festivales incluyendo la Muestra Latinoamericana de Teatro (1985), Festival Internacional de Teatro en Manizales, Colombia (1985) y la VIII Muestra Nacional de Teatro en Monterrey, N. León (1986) triunfando en este último como Compañía que por votación del público había ganado plebiscito de popularidad y excelencia con ésta y otras dos obras: La casa de Bernarda Alba

de García Lorca y dir. Germán Castillo y Felicidad de Emilio Carballido dir. de Dagoberto Guillaumín con lo que se festejaba a ambos recordando la puesta en escena de hace treinta años.

Los años siguientes demuestran una gran lucha por sobrevivir como teatro universitario enfrentado cada vez más obstáculos organizativos (remodelación del Teatro del Estado, problemas sindicales) y lo que es peor aún, presupuestales. Por cuatro años retorna la tradición de los Festivales anuales para morir hasta la fecha. Vemos cada vez mayores las dificultades para concluir los proyectos artísticos agobiados por las carencias financieras. El número de estrenos por año ha disminuido considerablemente hasta llegar a una situación de cerca de dos años sin estreno de la Compañía Titular. La última puesta en [235] escena, El pecado de tu madre de Sabina Berman, dir. E. Fediuk, que se presentó con gran éxito del público que supo agradecer el humor posmoderno, se interrumpió por causas de fuerza mayor y los montajes dirigidos por su nuevo director titular el Mtro. Manuel Montoro están aún en preparación.

Es necesario reconocer que a lo largo de los años los Talleres Libres de Actuación han demostrado su gran vitalidad y una función social demostrada en los lazos con su público. Tal vez esto no fuera posible sin la gran entrega de su conductor y director durante años decisivos, Francisco Beverido Duhalt, quien además posee el archivo más completo sobre la historia del teatro xalapeño.

Mientras en la Universidad se dejaban sentir cada vez más profundas carencias, el programa gubernamental de dos años denominado Veracruz en la Cultura «Encuentros y Ritmos» celebraba los 500 años del descubrimiento de América con gran lujo, trayendo a Xalapa y otras ciudades del Estado los espectáculos más refinados. Así gozamos de la Opera China, de varios grupos folklóricos, musicales, etc. Se financiaron homenajes con producciones teatrales que escasamente beneficiaban a los grupos propios de la U.V. pero producían el esplendor dorado de escenografías y vestuario fantasiosos. Se abrió una nueva Galería del Estado con exposiciones de pintura de primer orden. Hay que recordar que las artes plásticas son el fuerte de Xalapa.

Si ampliamos nuestros horizontes más hacia afuera de la Universidad Veracruzana, observaremos que mientras crecen las dificultades en hacer teatro dentro de la U.V. sucede un fenómeno significativo: se empieza a desarrollar el llamado Teatro Independiente que pronto se organiza realizando sus propios festivales. Algunos de los protagonistas son egresados de la Facultad de Teatro, otros llegaron aquí atraídos por la fama de Xalapa como ciudad de las artes o huyendo del D.F. después del terrible sismo de 1985. Actualmente existen varios grupos que incluso cuentan con el apoyo de becas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Quiero mencionar por lo menos al Teatro T de Abraham Oseransky, director de gran trayectoria, grupo de actrices Tablas y Diablas dirigido por Alicia Martínez, títeres de Carlos Converso, títeres Grupo 2 salamandra, las actividades teatrales del grupo Pierrot y otras más o menos efímeras. Creado a principios de los ochenta el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) en los últimos años ha propiciado muchas actividades teatrales estimulando la investigación que partiendo de las premisas antropológicas se ha insertado en el interior del [236] Estado en busca y aprovechamiento estético de formas que persisten en las tradiciones populares por ejemplo en Tlacotalpan o

la Huasteca Veracruzana. En el Puerto de Veracruz sigue trabajando Lolo Navarro pionera de este movimiento hace décadas, Sergio Peregrina dedicado al guiñol y el grupo Emergente integrado por los egresados de nuestra Facultad.

A pesar de no existir aún ningún organismo oficial con objetivos de investigación teatral sabemos que ésta se lleva a cabo por el esfuerzo individual de personas hasta cierto punto localizadas por provenir del mismo medio.

Dentro de un país centralizado el esquema se repite con la centralización que muestran los estados hacia sus respectivas capitales. Es cierto que a lo largo de los años se han hecho los esfuerzos para fomentar la descentralización cultural. Sin embargo, Xalapa persiste como el centro cultural de donde parten en gira las producciones. Las actividades teatrales en Veracruz-Puerto son bastante reducidas por la respuesta del público que prefiere la vida bullanguera en la plaza y en Los Portales. Otras ciudades importantes como Orizba y Córdoba que casi siempre mencionamos juntas por su cercanía territorial, desarrollan más bien el interés por la danza y la recitación coral, disciplina ya casi en desaparición aunque no podemos omitir el trabajo teatral que desarrolló durante años Luis Beverido Perea. Las ciudades industriales de Poza Rica, Coatzacoalcos y Minatitlán con los problemas naturales de las aglomeraciones de este tipo, un calor infernal y olores químicos aún no ofrecen alternativas para una opción de la vida cultural u ocupación de tiempo libre aprovechado para el desarrollo de disciplinas artísticas, aunque aquí habría que hablar del papel de las escuelas. Y así, desde hace más de una década se lleva a cabo anualmente la Muestra-Concurso de Teatro entre las escuelas de nivel medio superior. Esta actividad ya tradicional ha logrado incluso cierta permanencia de los grupos a pesar de la fluctuación de sus miembros.

El presente esbozo histórico tomó el eje del movimiento teatral a través de los grupos y producciones teatrales. No nos hemos ocupado de la dramaturgia regional. Eso se debe a que nos acostumbramos a ver este tema en el contexto nacional, siendo que los veracruzanos como Emilio Carballido, Dr. Honoris Causa por la U.V. o Sergio Galindo que hace poco nos dejó de luto o Hugo Argüelles son escritores de talla no solamente nacional sino internacional.

Es preciso hablar ahora de la revista Tramoya, cuadernos de teatro que desde 1975 nos mantiene informados respecto a la joven dramaturgia mexicana y ahora también latinoamericana. [237] Desde su creación está dirigida por Emilio Carballido. Hace año Tramoya organizó un concurso latinoamericano de dramaturgia y entre los premiados se encontró la veracruzana Dolores Plaza autora de Quebranto, obra dirigida hace poco por Abraham Oseransky y a quien le auguramos un pronto e importante lugar en la dramaturgia mexicana. El estado de Veracruz, tan fértil por sus tierras y su clima, contagia con esa fertilidad el potencial creativo. Tal vez sea por eso que las artes y la literatura de los veracruzanos destacan en el contexto nacional en todas sus manifestaciones. Es cierto que han disminuido los apoyos, o hasta podríamos decir que el ejercicio de las artes se ha vuelto un acto heroico y sin embargo, basándome en las experiencias tomadas de la historia, tengo la convicción de que - si alguna vez hubo que sembrar -ahora las semillas se siembran solas, como la mata de café que un día me sorprendió en mi jardín.

El teatro comercial promovido por Televisa visita Xalapa con cierta frecuencia. Sus éxitos taquilleros dependen de la fuerza publicitaria basada en sus «estrellas». Menciono este hecho para poder hacer una observación sobre el público xalapeño. Los espectadores de las obras anunciadas por la televisión no son un público estrictamente teatral, más bien es un «público social» que acude al evento por el «compromiso social de estar en la cultura» sin reparar en el precio del boleto. El público que asiste al teatro por interés propio y por la atracción hacia este arte es aquel, que como decimos, «no pierde ni estreno» manifestando su preferencia por algún grupo determinado o por una propuesta. El reto para el teatro universitario y el independiente es captar el público que aún no se ha acercado al teatro, recuperar el público atrapado por la televisión y a la vez responder a las exigencias del público refinado, incluyendo el propio medio teatral de Xalapa que constituye una prueba crítica no siempre fundamentada. La prensa local no cuenta con colaboradores que quisieran atreverse a fungir como críticos y sólo esporádicamente algún humanista atrevido publica tímidamente sus opiniones. Por eso, si la puesta no tuvo el honor de llegar a presentarse en la capital, sus archivos estarán llenos de anuncios y reseñas sin análisis y sin valoración. [238] [239]

IIIra Sesión. Teatro mexicano: estado actual, difusión  
[240] [241]

El teatro mexicano en Francia: un balance en blanco y negro  
por

Oswaldo OBREGÓN

(Université de Franche-Comté)

El tema propuesto en esta ponencia plantea el problema específico de la difusión de un teatro nacional fuera de sus fronteras. En este caso se trata, además, de un país receptor de un área geográfica y cultural de otro continente, con una lengua distinta, lo cual obviamente no facilita los intercambios teatrales.

Nuestro propósito es establecer una apreciación global acerca de la difusión del teatro mexicano contemporáneo en la Francia metropolitana, que desde otro enfoque, complementa y actualiza nuestro artículo: La difusión y recepción del teatro mexicano en Francia, publicado en 1987. En este trabajo concederemos menos espacio a la recepción crítica de los espectáculos basados en obras mexicanas, para dar cabida a otros aspectos tales como: traducciones y publicaciones y estudio e investigación del teatro mexicano.

Antes de abordar lo esencial del tema, nos parece indispensable señalar, aunque sea de manera esquemática, cuáles son los factores principales que inciden en la difusión de un teatro nacional en un país extranjero y cuáles son los agentes y las instancias [242] que han hecho posible la difusión del teatro mexicano en Francia en los últimos decenios.

Un primer factor que condiciona los intercambios culturales, en general, es el estado de las relaciones oficiales entre los países implicados, es decir, los contratos diplomáticos que rigen los intercambios de todo orden, a través de convenios bilaterales, entre los cuales se firman convenios en materia de educación y de intercambios artísticos. En este marco oficial se celebraron *Les Belles Etrangères* dedicadas a la literatura mexicana en 1991, en cuyos actos programados en París y ciudades de provincias participó un grupo de autores mexicanos, especialmente invitado por el gobierno francés. Señalaremos más adelante algunas actividades teatrales que se derivaron de estas jornadas.

Paralelamente a las iniciativas oficiales de un Estado, hay organismos internacionales y no gubernamentales que pueden desempeñar un papel activo en los intercambios artísticos. En el primer caso, es importante citar a la UNESCO, que precisamente tiene su sede en París, al igual que el Instituto Internacional de Teatro, que ha tenido un papel importante en el período de postguerra, en cuanto a promover y coordinar las actividades teatrales internacionales. Pero también hay que tener en cuenta el aporte de asociaciones binacionales y culturales, de fundaciones, etc.

En el plano específico del teatro, desempeñan un papel capital en la difusión de obras extranjeras las compañías subvencionadas o privadas encargadas de elegir el repertorio anual. Diversos son los promotores culturales que pueden influir en el proceso de difusión, ya sea a nivel institucional o individual: directores de compañías, de Casas de la Cultura, de revistas especializadas; directores artísticos, editores, críticos, investigadores, profesores, animadores, traductores. Cada uno aporta lo suyo en el complejo engranaje de difusión teatral.

Un factor coyuntural que incide de manera apreciable en la difusión es el de los contratos personales que pueden establecerse entre los teatristas (autores, directores, actores, técnicos) [243] de un país determinado con el medio teatral del país receptor. La residencia más o menos larga de autores y directores latinoamericanos en Francia ha contribuido en gran medida a crear condiciones favorables a la difusión en ambos sentidos. Larga es la lista de directores que han realizado gran parte de su carrera en Francia: Alexandro Jodorowsky (chileno), Rafael Rodríguez-Vigouroux y Antonio Díaz Florían (peruanos), Alberto Rody, Jorge Lavelli, Víctor García, Alfredo Rodríguez Arias (argentinos) son algunos ejemplos.

El exilio político convierte a los intelectuales y artistas en agentes de su propia cultura en el extranjero. Sólo dos ejemplos suficientemente conocidos: el de los republicanos españoles asilados en México y otros países americanos; y el de los exiliados del Cono Sur en los años setenta, tanto en América como Europa. El exilio de Augusto Boal en Francia contribuyó enormemente a difundir su concepción del teatro del oprimido en todo el territorio metropolitano y también en otros países europeos, aparte su labor de director.

Nuestras indagaciones anteriores han demostrado el profundo desequilibrio en las relaciones existentes entre el teatro francés y el teatro latinoamericano, a través de la historia, en detrimento de este último, casi ignorado aquí hasta fines de los años cincuenta. En realidad, las relaciones anteriores son unilaterales, ya que la cultura francesa, en general, tiene carácter de modelo para la clase dirigente, durante el siglo XIX, a partir de los movimientos de independencia frente a España. Este estado de tutela cultural comenzó a modificarse progresivamente desde comienzos del siglo XX en el plano literario y teatral con nuevas influencias (la de Estados Unidos, Unión Soviética, Italia y Alemania, por ejemplo) hasta experimentar un salto cualitativo en el período de postguerra, en el sentido de una relativa reciprocidad. En lo que se refiere específicamente al teatro, hemos propuesto como inicio de una difusión sistemática del teatro latinoamericano en Francia el año 1958, con la primera participación latinoamericana en el Teatro de las Naciones de París. Antes de esa fecha, la difusión es puramente episódica y embrionaria. [244]

En el balance que nos proponemos establecer, tomaremos en cuenta esta perspectiva general, que permita comparar la presencia del teatro mexicano en Francia con la de otros países latinoamericanos por ser una situación análoga, ya que no resultaría pertinente hacerlo con otros países europeos.

#### Los canales de difusión

Publicación de obras mexicanas: Obviamente, el primer requisito que debe reunir un texto teatral susceptible de ser publicado o representado en un país de lengua extranjera es provocar el interés de personas y/o instituciones, en virtud de su calidad intrínseca o de su interés coyuntural. Las editoriales se muestran reticentes con respecto al género teatral, dada su escasa rentabilidad. El primer paso obligado es el de la traducción, obstáculo que deben también franquear los interesados en una eventual representación. Cuando la iniciativa corre por cuenta de una casa editora, ésta se preocupa de encargarse y pagar la traducción. En otros casos, bastante frecuentes, traductores motivados personalmente se arriesgan a traducir sin la seguridad de que sus esfuerzos sean compensados por una representación y/o publicación.

Las obras mexicanas contemporáneas publicadas hasta ahora en Francia, según el registro que hemos establecido, corresponden a cuatro autores: Octavio Paz, Carlos Fuentes, Maruxa Vilalta y Emilio Carballido. No debe asombrar el hecho de que los dos primeros tengan que ver sólo tangencialmente con la literatura dramática. Sin duda el prestigio y la popularidad de novelistas y poetas que han escrito ocasionalmente para el teatro ha sido un criterio prioritario para la publicación y estreno de sus obras en Francia (son los casos de [245] Huidobro, Asturias, Neruda, Cortázar, Vargas Llosa y Bianciotti).

Algunos de estos autores, además, han ocupado cargos diplomáticos o han residido en Francia durante largos períodos.

Lecturas y representaciones: Estos últimos años, la lectura de obras de lengua española se ha multiplicado, en gran parte por iniciativa de IBERAL y el teatro Odéon. El marco de celebraciones del V Centenario Colombino ha contribuido igualmente a este tipo de difusión. Precursor de esta actividad es el mexicano Alfonso Reyes, con la lectura de su

obra *Ifigenia cruel*, inspirada en el mito griego, acto principal de la *Soirée littéraire* que tuvo lugar en París en la casa del escritor ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide el 12 de diciembre de 1925. A. Reyes permaneció en Francia como representante diplomático de su país hasta 1927.

Las obras que recientemente han sido objeto de lecturas dramatizadas en francés son: *16ème étage à Manhattan* de Maruxa Vilalta. En cuanto a las representaciones, es preciso distinguir dos categorías: aquéllas que han sido interpretadas en español -principalmente en festivales internacionales por compañías mexicanas- y aquéllas estrenadas en versión francesa.

El teatro de las Naciones de París -cuya importancia fue considerable en cuanto a la difusión del teatro mundial- comenzó a realizarse anualmente en 1957. Argentina estuvo representada en las temporadas 1958 y 1962; Uruguay en 1962 y 1963; México en 1963; y Cuba en 1967.

México contó con la participación del Teatro Independiente que presentó dos obras: *Los fantoches* de Carlos Solórzano (guatemalteco-mexicano) y *La Hora de todos* de Juan José Arreola (mexicano), bajo la dirección de Antonio Passy (19, 20 y 21 de abril en el Teatro Recamier). Hay que tener presente el hecho de que las compañías latinoamericanas estaban confrontadas por primera vez con las mejores compañías de [246] Europa y de otros continentes. La recepción crítica fue, en general, negativa y mucho más severa con respecto a *La hora de todos*, calificada de *mélodramatique* y de *médiocre morceau de propagande anti-yankee*.

En pleno auge del Teatro de las Naciones surgió en Nancy un nuevo festival francés de vocación universitaria en sus comienzos y de carácter internacional.

El primer Festival Universitario de Nancy se realizó en 1963 por iniciativa de un joven estudiante de Derecho llamado Jack Lang, que con el tiempo llegaría a ser Ministro de la Cultura del gobierno socialista de F. Mitterrand.

El Teatro Latinoamericano, entre otros, tuvo una nueva y más importante tribuna internacional.

En la segunda temporada, 1964, se presentó el Teatro Universitario de México (UNAM) con *Divinas Palabras* de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez. El espectáculo se constituyó en la revelación del Festival, mereciendo el Primer Premio del Jurado, los elogios de la crítica y el aplauso unánime del público. Precisamente el año anterior Francia había propiamente descubierto a Valle Inclán con los estrenos de *Luces de Bohemia* por el T.N.P. de Jean Vilar y *Divinas Palabras* por la Compañía Renaud-Barrault. De modo que la crítica pudo comparar este montaje con el del grupo universitario mexicano, sin que éste desmereciera, muy por el contrario.

Al año siguiente (1965) el mismo grupo participó nuevamente en el Festival de Nancy con *Olímpica* de Héctor Azar, dirigida por su autor, pero no tuvo la misma resonancia del año anterior. Se reconoció el nivel de interpretación, pero la obra misma resultó muy

controvertida. De todas maneras tuvo mejor prensa que los otros dos montajes latinoamericanos: *Io*, Bertolt Brecht del venezolano Nicolás Curiel (Teatro Universitario de Caracas) y *Les trompettes et les aigles* de Gabriel Rúa (Teatro El juglar de Córdoba). El ganador del Festival fue otra vez un espectáculo de lengua española: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega por el Teatro Universitario de Madrid.

Siete compañías que participaron en el Festival de Nancy fueron seleccionadas para presentarse en el Teatro de las Naciones de París, entre ellas, Olímpica.

El Festival de Nancy mantuvo su carácter universitario hasta 1967 para tener después una mayor apertura hacia los grupos más innovadores del mundo. [247]

Mientras se acrecentaba progresivamente la participación latinoamericana, el teatro mexicano estuvo inexplicablemente ausente hasta 1973, en que Salvador y Martha Flores presentaron *Nostalgie de la Mort*, espectáculo basado en poemas de Xavier Villaurrutia, que pasó casi inadvertido. Otro tanto ocurrió en la temporada 1977, en que México estuvo representado por el Grupo Pokia 73, con *Roberte ce soir* (*Roberte, esta tarde*) de Pierre Klossovski.

En suma, podemos constatar que el teatro mexicano no estuvo debidamente representado en su nivel autoral en los dos festivales mencionados, pero mostró de manera convincente su potencial interpretativo, sobre todo con el resonante éxito del Teatro Universitario de la UNAM en 1964.

Los montajes de obras mexicanas en versión francesa constituyen un progreso cualitativo en la difusión, ya que ello supone una real motivación y un significativo esfuerzo de traducción, creación y producción por parte de los teatristas del país receptor. Cuatro obras mexicanas contemporáneas han interesado particularmente al medio profesional francés: *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes; *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz; *Yo también hablo de la rosa y Orinoco*, ambas de Emilio Carballido. De las dos primeras ha habido ya varias versiones en Francia. La primera versión de *El tuerto es rey* fue dirigida por Jorge Lavelli e interpretada por María Casares y Sami Frey en los papeles principales y figuró en el programa oficial del Festival de Avignon 1970. *La hija de Rappaccini* fue estrenada en francés por el teatro F.M.R. en el marco del Festival de Lyon 1978, dirigida por Andrés Cazalas. En cuanto a *Yo también hablo de la rosa*, fue coproducida por la Comédie de Saint-Etienne y el Théâtre de l'Est Parisien (25 de octubre de 1973), dirigida conjuntamente por Pierre Vial y Dagoberto Guillaumín, director también del estreno mexicano. *Orinoco* fue una producción de la Compagnie Catherine Delattre de Rouen, bajo la dirección de Bernard Cherboeuf (1992).

Aunque no es nuestro propósito insistir en la recepción que tuvieron estos espectáculos, vale la pena señalar el caso de *Et moi aussi je parle de la rose* de Carballido. Tratándose de una obra latinoamericana, el número de artículos de prensa se puede considerar excepcional. Hemos registrado alrededor de treinta, entre críticas y crónicas. Los juicios fueron muy divergentes en cuanto a la calidad de la obra misma, algunos francamente negativos. En el artículo citado inicialmente sobre el teatro mexicano escribíamos a este propósito:

Induce a reflexión el hecho de que una pieza consagrada en México con el premio de la crítica en el montaje de Guillaumin haya [248] recibido críticas tan negativas en Francia. Sólo el contexto distinto en que ambas experiencias fueron realizadas puede explicar en parte una diferencia tan radical de apreciación. Este fenómeno ya se ha producido en espectáculos que las compañías latinoamericanas han traído a los festivales de París y de Nancy.

Para terminar con este acápite de Lecturas y representaciones, que de ninguna manera pretende ser exhaustivo, debemos añadir la versión muy reciente de *El tuerto es rey*, dirigida por Jacques Fontaine, presentada en el marco del festival Iberal 1993, que se desarrolló en el Espace Herault de París (11 de mayo al 5 de junio).

Estudio e investigación del teatro mexicano: En este plano el interés proviene principalmente del ámbito universitario, con la realización de memorias y tesis o con la organización de coloquios sobre el teatro latinoamericano, en que México ocupa un lugar más o menos importante, según el caso; y con las publicaciones en revistas especializadas, sean o no universitarias. Todo ello contribuye al mejor conocimiento del teatro mexicano, aunque su alcance en muchos casos sea restringido.

Hemos dicho ya que hasta fines de los años cincuenta Francia muestra muy poco interés por el teatro latinoamericano, puesto que en general lo desconoce. Por este motivo no deja de sorprender el hecho de que a fines de 1960 los Cuadernos de la Compañía Renaud-Barrault le dediquen su N° 31 al teatro mexicano con el título significativo de *Théâtres lointains*, para lo cual se pidió la colaboración a intelectuales mexicanos, a falta seguramente de especialistas franceses sobre el tema, en esos años. Miguel León Portilla firma el artículo *Dramaturgie de l'ancien Mexique*; José Rojas Garcidueñas escribe *En Nouvelle Espagne il y a quatre cents ans*; y Juan García Ponce hace otro tanto con *Aujourd'hui au Mexique*. En conjunto conforman un vasto panorama del teatro pre y post-cortesiano. Se trataba de una publicación monográfica sin precedentes hasta entonces. Un año antes, la prestigiosa revista *Europe* había dedicado un número especial a la literatura mexicana (N° 367/368) en donde apareció un artículo firmado por el autor y director mexicano Celestino Gorostiza titulado: *Le théâtre au Mexique*.

Aparte la iniciativa de la pareja Renaud-Barrault mediadores privilegiados entre la cultura francesa y la de los países latinoamericanos, gracias a sus giras internacionales - atribuimos, en gran parte a Octavio Paz el mérito de promover el [249] interés por lo mexicano entre el medio intelectual francés, debido a sus permanentes contactos desde su juventud. Es el gran artífice de la *Anthologie des poètes mexicains* publicada en 1952. Además, en esa misma década se publican las traducciones de *Águila o sol* (1957) y de *El laberinto de la soledad* (1959) esta última sólo un año antes de la aparición del número *Théâtres lointains*. Las obras de Carlos Fuentes sólo serán publicadas en versión francesa a partir de 1964, con *La plus limpide région* por la prestigiosa editorial Gallimard.

Habrá que esperar hasta 1987 para tener una publicación exclusivamente dedicada al teatro mexicano, gracias a la iniciativa de Madeleine Cucuel (editora). Se trata de *Le théâtre mexicain contemporain*, que forma parte de la serie *Les Cahiers du Criar* (N° 7) de la

Universidad de Rouen. Entre los colaboradores del volumen figuran Daniel Meyran, Maryse Ravera, Guillermo Schmidhuber, Madeleine Cucuel y Osvaldo Obregón. La breve introducción de Emilio Carballido termina con un párrafo en que se mezcla la satisfacción y el reproche: «Una revista francesa que investiga el teatro mexicano: esto podría mirarse como un acto de correspondencia amorosa. El amor de los autores de México al teatro francés, la fuerte influencia de sus textos sobre los nuestros, hacen más lamentable que un país tan curioso intelectualmente, como Francia, poco se haya ocupado hasta hoy del drama latinoamericano y no digamos sólo del mexicano.»

Algunos años más tarde (1992) el teatro mexicano logra un lugar importante en el n° 107-108 de la revista francesa *Théâtre/Public* dedicado al tema: América 1492-1992. *Théâtre et histoire* en el marco del V Centenario Colombino. De un total de 34 artículos, cinco se refieren directamente al teatro mexicano. El de Guillermo Schmidhuber se refiere al teatro histórico de Usigli y Buero Vallejo, en tanto que los artículos de Madeleine Cucuel (Francia), George Woodyard, Sandra Cypess (U.S.A.) y Heidrun Adler (Alemania) analizan un número importante de obras mexicanas inspiradas en las grandes figuras de la conquista de la Confederación azteca: Moctezuma II, Cortés, La Malinche y Cuauhtémoc. Además Carballido y Schmidhuber responden al cuestionario dirigido a los autores latinoamericanos acerca del tema. [250]

Conclusiones:

1) La participación mexicana en los festivales mencionados no fue destacada, con excepción del montaje de *Divinas Palabras*. Los autores contemporáneos más representativos estuvieron ausentes: Usigli, Gorostiza, Carballido, por ejemplo.

2) La publicación de obras mexicanas en versión francesa ha comenzado, pero aún falta mucho por hacer. El teatro de los poetas y novelistas ha abierto las puertas a los que son eminentemente dramaturgos.

3) A partir de los años 60 y 70 se dieron a conocer en Francia varios directores residentes de origen latinoamericano, sobre todo argentinos (Lavelli, García, Rody, Rodríguez Arias) y peruanos (Rodríguez Vigouroux y Díaz Florián). Hasta ahora no hemos encontrado ninguna figura mexicana destacada, aunque a menudo se le atribuya esta nacionalidad al chileno A. Jodorowsky, seguramente por sus años de residencia en México.

4) En materia de publicaciones (obras y estudios) el balance es bastante positivo. Una recopilación de artículos y trabajos publicados en Francia sobre el teatro mexicano constituiría una pequeña enciclopedia para uso de los interesados. En este plano la ventaja sobre otros países latinoamericanos es manifiesta: primera publicación dedicada a un teatro nacional (*Théâtres lointains*), seguida años más tarde por la publicación de la Universidad de Rouen: *Le théâtre mexicain contemporain*. Además una apreciable cantidad de artículos diseminados en diversas revistas literarias o especializadas en teatro.

5) En los sucesivos coloquios sobre el Teatro en América Latina la presencia mexicana ha sido más bien discreta, pero en contrapartida celebramos ahora unas jornadas dedicadas específicamente al teatro mexicano, las primeras en su género acerca de un país

latinoamericano. La publicación de las actas -asunto ya confirmado por los organizadores- enriquecerá aún más la pequeña enciclopedia mencionada.

Es indudable que el medio universitario francés -con bastante retraso en relación a su homólogo estadounidense- empieza por fin a descubrir el teatro de América Latina, así como descubrió la poesía y la novela.

El hispanismo francés cuenta ya con numerosos especialistas sobre la civilización, la literatura y el Arte de México, atraídos por el rico potencial cultural de este país multiforme. En alguna medida, ellos han preparado el terreno a los especialistas del teatro que han surgido en los últimos decenios, como Madeleine Cucuel y Daniel Meyran, entre otros, cuyas investigaciones e iniciativas han comenzado a dar sus frutos. [251]

Empieza también a perfilarse una nueva generación de investigadores interesados en el teatro de las diversas regiones o países del área latinoamericana, todo lo cual augura mejores tiempos para un más equitativo intercambio con Francia y Europa, así como una más amplia difusión con aquellos teatros lejanos, cada vez más cercanos.

El teatro mexicano en Francia: apéndice bibliográfico

ANONYME: «Le Mexique au Théâtre des Nations, Libération, 24.04.1963.

ATTOUN, Lucien; «Le Borgne est roi», La Quinzaine Littéraire, 16-31 mai 1971.

BASTIDE, F. R.: «Le Borgne est roi de Carlos Fuentes» in Au théâtre certains soirs (Chroniques) Paris, Seuil, 1972, p. 245-248.

BELORGEY, Jean: «Entretien avec Rodolfo Usigli» Les Langues Néolatines n° 231, fasc. 4, 1979, p. 105-121.

BENMUSSA, S.: «De Vienne à A:vignon» La Quinzaine Littéraire n° 99, 16 juillet 1970 Id. L'Action Théâtrale n° 5/6, 1970.

CAMP, André: «Le Mexique. Salle Recamier» L'Avant Scène, 15 mai 1963.

CAMP, André: «Théâtre au Mexique» L'Avant Scène n° 653, juillet 1979, p. 35-41.

CAPRON, Marcelle: «Nancy se donne une vocation: la réussite et le sens du deuxième festival mondial du théâtre universitaire» La Tribune de Genève, 30.07.1964.

COPFERMANN, Emile: «Festival mondial du théâtre universitaire à Nancy, du 18 au 26 avril 1964» Théâtre Populaire n°54, 2ème trim. 1964.

COPFERMAN, Emile: «Première confrontation mondiale du théâtre universitaire» Les Lettres Françaises, 7.05.1964, p. 109-112.

CORRALES EGEA, José: «Les Fantoques de Carlos Solórzano et La hora de todos de Juan José Arreola avec le Théâtre Indépendant de México au Théâtre des Nations (Théâtre Récamier)» Théâtre Populaire n° 50, 2ème trim. 1963, p. 113-114. [252]

CUCUEL, Madeleine: «Théâtre et discours politique. (Tierra y libertad de Ricardo Flores Magón)» Cahiers du CRIAR n° 1 Publications de l'Université de Rouen, 1981, p.77-89.

CUCUEL, M.: «Le théâtre mexicain et l'école socialiste» Cahiers du CRIAR n° 3, Publications de l'Université de Rouen, 1983, p. 5-33.

CUCUEL, M.: «Les personnages féminins dans le théâtre mexicain de 1925 à 1940» Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye, Paris, Editions Hispaniques, 1985, p. 511-522.

CUCUEL, M.: «Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)» Les Cahiers du CRIAR n° 7, Publications de l'Université de Rouen, 1987, p. 7-57.

CUCUEL, M.: «Un groupe expérimental de théâtre au Mexique dans les années 30: le teatro Orientación de Celestino Gorsostiza» in Le théâtre latino-américain. Tradition et innovation (colectivo), Publications de l'Université de Provence-Aix, 1991, p. 13-28.

CUCUEL, M.: «La Malinche: de la réalité historique à la fiction théâtrale» in J. COVO (éd.) La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine. Presses Universitaires de Lille, Travaux et recherches, 1991, p. 149-161.

CUCUEL, M.: «Mises en scène de Moctezuma II» Théâtre/Public n° 107/108, sept./déc.1992, p. 51-55.

CYPRESS, Sandra M.: «La Malinche comme signe» Théâtre/Public n° 107/108, sept./déc. 1992, p. 58-63.

DUSSANE, Béatrix: «Au Festival Mondial du théâtre universitaire tout à coup le miracle» Les Nouvelles Littéraires, 7.05.1964, p. 107-108.

FELL, Claude: «Carlos Solórzano ou le désarroi des pantins» (entretien) Le Monde, 5 avril 1969, p. VII.

FELL, C.: «Théâtre et société dans le Mexique post-révolutionnaire» Etudes et documents, Tome II, Situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique, Laboratoire d'Etudes Théâtrales de l'Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1990, p.47-68.

FUENTES, Carlos: «Le Borgne est roi» L'Action théâtrale n° 5/6, 1er et 2ème trim. 1970, p.7-10.

FUENTES, C.: «Prologue de l'auteur» Cérémonies de l'aube (version française de Céline ZINS) Paris, Gallimard, 1975, p. 7-19.

GOROSTIZA, Celestino: «Le théâtre au Mexique» Europe n° 367/368, nov./déc., 1959, p. 153-162. [253]

G.R.: «Théâtre Indépendant du Mexique au Théâtre des Nations» Affiches Parisiennes, 2 mai 1963.

LAVAUDANT, Georges: «La noche du parc» (fragments) Alternatives théâtrales n° 41/42, juillet, 1992, p. 81-83 (Le théâtre de l'hispanité).

LAVILLE, B. «Découverte du théâtre mexicain avec le Théâtre Indépendant» Théâtre, avril 1963, p. 6-7.

MAGNARELLI, Sharon: «Transvestismo semiótico: Esta noche juntos, amándonos tanto de Maruxa Vilalta» Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989, p. 123-133 (Actas del Primer Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano de Hoy, París, 18-21 de mayo, 1988).

MARCEL, Gabriel: «La hora de todos. Los Fantoques» Les Nouvelles Littéraires, 25 avril 1963, p. 12.

MEYRAN, Daniel: «Luigi Pirandello et le théâtre mexicain contemporain 1930-1950. Une aventure idéologique» Les Cahiers du CRIAR n° 7, Publications de l'Université de Rouen, 1987, p. 59-84.

MEYRAN, D.: «Le discours théâtral de Rodolfo Usigli: du signe au discours» 1492. La découverte comme événement interdiscursif, Imprévue 1989 -1. Montpellier.

MEYRAN, D.: «Rodolfo Usigli lecteur d'Octavio Paz: poeta en libertad» Cultures et sociétés. Andes et Méso-Amérique, Mélanges en hommage à Pierre Duviols, Raquel THIERCELIN (éd.) Publications de l'Université de Provence-Aix, Vol.II, 1991, p. 591-598.

MEYRAN, D.: «Maximilien ou la construction du personnage historique dans Corona de Sombra (1943-1947) de Rodolfo Usigli» J. COVO (éd.) La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispanoaméricaine, Presses Universitaires de Lille, Travaux et recherches, 1991, p. 163-170.

MEYRAN, D.: El discurso teatral de Rodolfo Usigli, México, CITRU, IFAL, 1993, 288 p. trad. Manuel Menéndez.

MOINE, Henry,: «Les compagnies de comédiens amateurs en 1964» L'Avant Scène n° 318, 15 septembre 1964, p. 38.

OBREGÓN, Osvaldo: «Pervivencia de mitos griegos en obras dramáticas hispanoamericanas contemporáneas» in Permanences, émergences et résurgences

culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain, Publications de l'Université de Provence-Aix, 1981, p. 205-221.

OBREGÓN, O: «Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia», Caravelle n° 40, 1983, p. 17-45. [254]

OBREGÓN, O: «Théâtre et subversion dans une pièce latino-américaine contemporaine: Por las tierras de Colón de Guillermo Schmidhuber» Théâtre et révolution (ouvrage collectif), Publications de l'Université de Franche-Comté, 1989, p. 171-178.

PATOUT, P.: «Reminiscences valéryennes dans Ifigenia cruel d'Alfonso Reyes» in Hommage à Marcel Bataillon; Revue de littérature comparée, Paris, 1978.

POIROT-DELPECH, B: «Le Mexique au Théâtre des Nations» Le Monde, 21/22 avril 1963.

RAVERA, Maryse: «L'endroit où l'on pagaie très fort. Orinoco d'Emilio Carballido», Les Cahiers du CRIAR n° 7, Publications de l'Université de Rouen, 1987, p. 107-126.

RAFFI-BEROUD, Catherine; «Iturbide et le Père Arenas dans le théâtre de Lizardi» J. COVO (éd.) La construction du personnage historique. Aires hispanique et hispano-américaine, Presses Universitaires de Lille, 1991, p. 171-179.

REYES, Alfonso: «Le Mexicain Ruiz de Alarcón et le théâtre français», Revue de l'Amérique latine, Tome XIII, avril, 1927, p.289-292.

ROJAS, Lady: «Teatralización en la memoria de Elena Garro» Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1989, p. 135-141 (ponencia presentada en el Encuentro Internacional sobre teatro latinoamericano de hoy, París, 18-21 de mayo, 1988).

SANDIER, Gilles: «Le Festival de Nancy: un vrai public pour un vrai théâtre» Arts, 6 mai 1964, p. 105.

SAUREL, Renée: «Théâtre. Formes éclatées», Les Temps Modernes n° 298, mai, 1971.

SCHMIDHUBER, Guillermo: «Los viejos y la dramaturgia mexicana», Les Cahiers du CRIAR n° 7, Publications de l'Université de Rouen, 1987, P. 127-133.

SCHMIDHUBER, G.: «Nueva dramaturgia mexicana: sus constreñimientos y oportunidades» in Le théâtre sous la contrainte, Publications de l'Université de Provence-Aix, 1988, p. 31-36.

SCHMIDHUBER, G.: «Le triomphe de la fiction dans les théâtres d'Usigli et Buero Vallejo», Théâtre/Public n° 107/108, sept./déc. 1992, p. 14-16.

SOLIS, René: «J'irai revoir mon Orénoque», Libération, 6 juillet 1992, p. 33.

TOESCA, Maurice: «Initiation au théâtre mexicain», Démocratie 63, 25 avril, 1963.

VILLAURRUTIA, Xavier: «La peinture mexicaine et le théâtre», Le Théâtre dans le Monde, vol. I, n° 3, 1951, p. 36-40.

WOODYARD, George: «Cuauhtémoc, une figure (dé)mythifiée» [255] Théâtre/Public n°107/108, sept./déc. 1992, p. 56-58.

CARBALLIDO, EMILO

ANONYME: «Et moi aussi je parle de la rose» TEP Actualité n° 87, septembre-octobre 1973, pp. 4-5.

ANONYME: «Et moi aussi je parle de la rose par la Comédie de Saint Etienne» La République du Centre, 24 octobre 1973.

ANONYME: «Et moi aussi je parle de la rose, parfois long, mais savoureux» La République du Centre, 27 octobre 1973.

ANONYME: «La Comédie de Saint Etienne et TEP à l'heure du baroque» ATAC- Informations, novembre 1973.

ANONYME: «Emilio Carballido: Et moi aussi je parle de la rose» Officiel 93, 23 novembre -2 décembre 1973.

ANONYME: «Un train qui, décidément, ne va pas très loin» La France Catholique, 21 décembre 1973.

ANONYME: «Et moi aussi je parle de la rose d'Emilio Carballido» La Boucherie Française, janvier 1974.

ANONYME: «ce soir sur la troisième chaîne: Et moi aussi je parle de la rose par la Comédie de Saint Etienne» La Tribune-Le Progrès, 24 août 1974.

CHOUPOT, Yves-Marie: «Le Mexique 'parle de la rose' au TEP avec la Comédie de Saint Etienne» Paris-Normandie, 13 décembre 1973.

COURNOT, Michel: «Et moi aussi, je parle de la rose» Le Monde, 1er décembre 1973.

DECAUNES, Luc: «Pierre Vial s'explique» TEP Actualité n° 89, novembre-décembre 1973.

FOUCHE, Christine: «Le sauvage et le barbare» Réforme 15, décembre 1973.

GODARD, Colette: «Un lait divers dans les pétales d'une rose» Le Monde, 23 novembre 1973.

GROSRICHARD, Yves: «La licorne et la rose» La Montagne, 9 décembre 1973.

H.R.: «Et moi aussi je parle de la rose» La Croix, 31 décembre 1973

JAMET, Dominique: «Au TEP: Et moi aussi je parle de la rose d'Emilio Carballido» L'Aurore, 30 novembre 1973.

J.C.: «Et moi aussi je parle de la rose: une bonne soirée de théâtre, Le Progrès de Lyon, 29 octobre 1973. [256]

J.L.M.: «Et moi aussi je parle de la rose d'Emilio Carballido: puéril» Le Quotidien du Médecin, 4 décembre 1973.

J.P.L.: «Ce bon vieux. mystère: Et moi aussi je parle de la rose d'Emilio Carballido, au TEP» L'Humanité, 19 décembre 1973.

L.O.: «Et moi aussi je parle de la rose, un divertissement poétique» Le Républicain Lorrain, 23 octobre 1973.

MAGANA ESQUIVEL, Antonio: «Emilio Carballido: «Et moi aussi je parle de la rose» TEP Actualité, n° 87, septembre-octobre 1973.

MARCARU, Pierre: «TEP: Et moi aussi je parle de la rose: simplet France-Soir, 30 novembre 1973.

MIGNON, Frédéric: «Du patronage riche au TEP» Combat, 1er décembre 1973.

N.P.: «A la soirée des ATP: la Comédie de Saint Etienne et le théâtre de l'Est Parisien unis pour l'exégèse d'un fait divers» La Tribune - Le Progrès, 9 novembre 1973.

R. K.: «Et moi aussi je parle de la rose L'Express, 10 décembre 1973.

SALVAING, François «Et moi aussi je parle de la rose» L'Humanité Dimanche, 12 décembre 1973.

VARENNE, Françoise: «Une vérité en spirale venue de Vera Cruz» Le Figaro, 26 novembre 1973.

VOVARD: «Et moi aussi je parle de la rose» d'Emilio Carballido L'Auvergnat de Paris, 1er décembre 1973.

ALCAN Nadine: «Et moi aussi je parle de la, rose» L'Avant Scène, n° 533, 15 février 1974, pp. 45-47.

VALFORT: «Télé-Critique» L'Echo - La Liberté, 26 août 1974.

ZBIDEN, Louis-Albert: «Le théâtre à Paris: «Et moi aussi je parle de la rose» La Tribune de Genève, 4 janvier 1974. [257]

Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?  
por

Hugo SALCEDO

(Universidad de Guadalajara)

El fenómeno dramático en el México de las dos últimas décadas, se encuentra ligado de manera casi indisoluble con un singular y productivo terreno editorial. Es muy conocido el hecho de que la corriente denominada con el nombre de Nueva dramaturgia mexicana, estuvo impulsada y promovida por la Universidad Autónoma Metropolitana, misma que editó una serie de libritos de bolsillo en su colección Molinos de viento. En dicha serie vieron por primera vez la luz textos de jóvenes autores procedentes de los talleres de composición dramática asentados en la capital del país. La serie Teatro de Editores Mexicanos Unidos, y la colección de la Universidad Autónoma de Puebla, han aportado también lo suyo.

No me parece aventurado asegurar que estas publicaciones permitieron al menos dos cosas: por un lado sirvieron de estímulo para la creación personal de los dramaturgos antes desconocidos: luego de ese punto de partida común, cada uno de ellos emprenderá su propia carrera consolidándola al paso de los años por medio de los nutridos estrenos que se han venido sucediendo desde entonces. Por otra parte, debo señalar que ese mismo arranque compartido, hizo que se hablara de un fenómeno inusitado en el terreno dramático nacional. Se [258] trataba de voces jóvenes, irreverentes, que sabían explorar el habla cotidiana.

Uno de los aspectos de mayor valía es precisamente el hecho de que nuestros autores de este momento, convierten el lenguaje coloquial en verdadero experimento. Las obras se alejaban cada vez más de la excelencia lingüística para mostrar con credibilidad la realidad del país que les era cercana. Esta peculiaridad permitió que los textos alcanzaran verdadero contacto con el gran público. Comenzaba así la fuerte presencia de textos netamente mexicanos, que ha acompañado desde entonces la cartelera de espectáculos.

El segundo rango distintivo de aquella Nueva dramaturgia la conformaron los temas o asuntos abordados en los textos. Se presenta la peculiaridad de hablar de lo propio, de lo auténtico, no sin exponer una férrea postura crítica que denuncia los mecanismos e

instrumentos del poder y la corrupción generalizada. Textos a mi parecer escritos con valentía y con un sentido de transformación social y de búsqueda. Los jóvenes autores de aquel entonces, hablan de la tradición más redentora que nuestro teatro ha ofrecido en la presente centuria: la crítica social que ya planteaba en 1905 don Federico Gamboa en su irremplazable texto *La venganza de la gleba* y que de forma definitoria alerta a las generaciones posteriores en la construcción de un país más justo. Recordemos -aunque sea de paso- textos tan meritorios e imprescindibles en la historia del teatro mexicano del siglo XX como *El gesticulador de Usigli*, *El atentado de Ibarguengoitia*, *Los albañiles de Leñero*, o bien, *Un pequeño día de ira del maestro Carballido*, éste último se haría merecedor del codiciado premio Casa de las Américas, en la convulsiva década de los años sesenta.

Por lo anterior, puede decirse que nuevos textos como *El baile de los montañeses* de Víctor Hugo Rascón o *Cúcara y Mácara* del sinaloense Óscar Liera, aparecen para afianzar esta línea de la composición dramática: la dramaturgia del compromiso, empleando el término en el sentido en que era utilizado en los años setenta. La obra de Rascón exalta la violencia militar en un país que se advierte latinoamericano, al tiempo que se encadenan los acontecimientos con un rigor cronométrico. En el texto de Liera, por su parte, la denuncia es en el terreno religioso.

Otra de las vías que han recorrido las letras dramáticas mexicanas, es la creación de textos con un aliento poético, la figura y alegoría como atmósfera. La intemporalidad, o bien, si se quiere, la experimentación con el tiempo y el espacio. Es el momento del juego entre lo probable y lo posible. Nuestra figura [259] máxima: Elena Garro, quien abre un nuevo camino con textos de intensivo valor expresivo como *El árbol*, *Un hogar sólido* o *La señora en su balcón*. En esta última y que es una pieza a la que guardo particular admiración, una mujer de avanzada edad reflexiona en el balcón de su casa sobre los acontecimientos que como mujer, han determinado su existencia. Clara niña que se opone a la esquematización de la enseñanza, será luego una jovencita cuyo anhelo es ir a Nínive, pero lo que encontrará es un marido convencional que nunca comprenderá sus locuras. Clara convertida en esposa abandonará a su marido condenándose así a la soledad; pero tal determinación será desquebrajada cuando ella se arroja al vacío para romper definitivamente las barreras de la materia y el espíritu. Entonces sí que puede emprender el camino y la búsqueda personal: Clara irá, por fin, al encuentro de su Nínive.

Por esta misma línea existencialista encontraremos varios textos tan eficaces como atractivos. Basta señalar *Fotografía en la playa* de Carballido, o bien, para volver a los autores de aquella «Nueva dramaturgia», *El jinete de la divina providencia* de Óscar Liera. En la obra de Emilio Carballido, la abuela descubre en su memoria la figura de los ausentes, el recuerdo de los familiares muertos que alguna vez convivieron con ella, otorgándole una felicidad que parecía eterna. Las vertiginosas entradas y salidas de los personajes propician el conflicto acelerado a que se enfrentan los miembros de la extensa familia. Es -como en todo el teatro de este autor- una muestra de sobriedad, de buen gusto, de la palabra justa, de la creación de atmósferas de choque en el sentido más dramático del término. En el caso de la obra de Liera, encontraremos magistralmente engarzados los campos de la denuncia política y de la recreación del mito e imagería populares. Es una historia que, con gran utilización del recurso cinematográfico del flash back, da vida a un irreal Robin Hood a la mexicana. El héroe de los pobres, el personaje que roba a los ricos, y

a la vez la conciencia de lo colectivo como factor de fuerza, son sólo algunos de sus atributos.

Para finalmente ubicarnos en la línea del más contemporáneo teatro mexicano, debo señalar que en la actualidad conviven tres generaciones de dramaturgos. La primera de ellas, como he venido señalando arriba, representada por la figura del maestro Emilio Carballido que sin duda es el mayormente prolífico y cuyo reconocimiento en el exterior le puede valer el calificativo de embajador del teatro mexicano. Un segundo grupo lo componen las gentes de aquella Nueva dramaturgia mexicana y que en la actualidad rebasan los cuarenta años de edad. [260]

Una tercera promoción generacional la componemos autores que hemos comenzado a publicar relativamente hace muy poco tiempo. Valga señalar que la edición de mi primer texto es apenas de 1985, en una editorial oficial del estado de Jalisco. Si ya Óscar Liera había otorgado un rango especial al teatro escrito y producido para la provincia mexicana, he de señalar que en la actualidad buena parte de la producción dramaturgia se escribe fuera del Distrito Federal. Comienza ya a dotarse de atención a otras regiones y puntos del país: Veracruz, Baja California y Nuevo León son muestra de ello. Existe un mayor contacto y acceso a los nuevos textos, los autores han podido movilizarse y dar a conocer sus trabajos gracias a los resultados que arrojan los concursos nacionales, sean éstos los anuales del Instituto Nacional de Bellas Artes, los esporádicos a los que repentinamente convoca algún estado de la República; o bien, los de la Universidad Nacional Autónoma de México, por cuyo premio Punto de Partida hemos pasado buen número de compañeros.

¿De qué habla esta generación de fin de milenio? ¿Qué alternativas presenta nuestra dramaturgia que convive con el mundo de los videoclip y de los increíbles espectáculos de rayos láser por ordenador?

Si es claro que el fin del siglo espera ya a la vuelta de la esquina, he de expresar lo terrible que resultan los rumbos que en imparable carrera parecen llevarnos a la autodestrucción. El mundo ofrece ahora la última de las más vertiginosas revoluciones contemporáneas caracterizada por la caída de los sistemas totalitarios, el fin de la guerra fría, el auge universal del sistema democrático como forma de gobierno, los nuevos y sangrientos brotes de racismo y xenofobia, así como la radical polarización económica en una absurda división geográfica norte-sur: el norte la opulencia y el progreso, el sur la miseria. En el norte los Estados Unidos de América, la Europa unificada; en el sur Johannesburgo, el cartel de Medellín, el hambre en Somalia, las pugnas religiosas de la India, la destrucción irreversible de las reservas amazónicas.

Estamos frente al paulatino desastre que supone la destrucción del medio ambiente, y no únicamente en el sentido biológico natural, sino también en el orden social. La desigualdad del sistema económico internacional requiere la creación de un nuevo orden para el desarrollo de un ambiente sano y equilibrado. El novelista Augusto Roa Bastos manifestaba en un reciente congreso de literatura, que la naturaleza de la especie humana es la más feroz que puebla el planeta puesto que no la absuelve ni la sabiduría ni el uso de la palabra. El signo de la [261] violencia en todas las épocas parece haber sido el signo real de la vida del hombre en sociedad.

No hay argumentos válidos para justificar tales peligros. A nivel individual se advierte una incertidumbre y carencia de optimismo frente a estos fenómenos que condenan a la especie humana. ¿Qué rayos está pasando? es la frase sintomática de nuestra dramaturgia de la perplejidad, de la incógnita in crescendo, de un nihilismo que surge como vuelta de tuerca para concluir los pocos años de vida que le quedan ya a nuestro siglo.

En el campo autoral encontramos entonces la fragmentación de un discurso globalizante, así como la desaparición del diálogo como transmisor verbal del conflicto mientras se instala una nueva modalidad de monólogo, de reflexión en voz alta que en un sentido estricto niega la ley de la causalidad dramática, pero propone una nueva puerta al individualismo de nuestra época, y a la visión univalente del personaje. A la vez, tendremos ocasión de apreciar un desencadenamiento progresivo de situaciones múltiples, vertiginosas, y de experimento con la forma y el lenguaje. Si ya en mi texto *El viaje de los canteros* (1989) proponía el juego aleatorio como forma de representación o lectura del discurso: es decir, el sorteo previo de las diez escenas que integran el texto para lograr un número aparentemente infinito de combinaciones o lecturas diferentes, era precisamente para demostrarme la destrucción de la anécdota como centro de la composición dramática, y permitir a la vez, una recepción plural, en apariencia inconexa pero cuya intención era manifestar la diversidad y la multiplicidad en la búsqueda del sentido. Así, aunque *El viaje* partía de un hecho periodístico concreto en el que diecinueve ilegales mexicanos mueren asfixiados en el interior de un vagón de ferrocarril al introducirse en territorio norteamericano, para mí era presente el sentido de traslación, de movimiento, de una dinámica implícita. No había pues otra forma de plantear el problema que sólo mediante el juego dinámico de la propia representación. En otras palabras: cada texto debe obedecer a una exposición única, irrepetible y diferente: dicho de otra manera, cada historia tiene solamente una forma posible para hacerse explícita: el dramaturgo deberá efectuar ese hallazgo.

Con lo anterior quiero dejar asentado que -por fortuna- no existe en la dramaturgia mexicana de fin de siglo, un puñado de características que puedan clasificar a sus autores. Se sabe -y esto lo repito- que somos autores nacidos sobre los años sesenta. [262] Se apunta también que somos producto de una época turbulenta, incomprensible por caótica, pero la profundidad en los estudios y planteamientos está todavía por comenzar.

Algunos de nuestro grupo, hacen una revisión crítica de la historia pasada reciente, un análisis de las alianzas que se establecen para lograr el dominio de unas clases sociales sobre otras, en donde la manipulación ideológica juega un papel muy importante. Así se plasma, por ejemplo, en *De piedra ardiendo*, de *sangre helada* de Jaime Chabaud y en *El álamo santo* de Ángel Norzagaray. Otros reconstruyen los hechos más significativos que conlleva la fundación de asentamientos humanos, como en el caso del regiomontano Hernán Galindo en su *Ansia de duraznos*. Debo también de mencionar a Ricardo Pérez Quitt que desde su Puebla natal, navega en el campo del ritual para exponer su particular e incisiva crítica a la naturaleza humana. Están, además, Luis Eduardo Reyes, Estela Leñero, Gonzalo Valdés Medellín, Gabriel Bárcenas, y un puñado más de nombres que vienen a sumarse. Una lista abierta, todavía inacabada.

En lo personal, y sin desechar ninguna de esas posturas, me inclino por las zonas turbias y nostálgicas del ser humano, por una dramaturgia subterránea que potencie la exposición de problemas que atañen al hombre como sujeto individual pero que lo insertan en un contexto social, colectivo.

Mi trabajo dramaturgico de hoy es como el trabajo mismo de un taxista o ruletero, de esos que se buscan la vida para poder pagarse algún día su vehículo. Este taxista, en el transcurso de una noche de trabajo, y luego de haber emprendido docenas de trayectos distintos por los rincones más insospechados de la ciudad, después que se ha enfrentado a un grupo de maleantes en el extrarradio, luego que ha discutido acaloradamente mientras se introducía en la zona de putitas, después que ha llevado y traído gentes por tantas repetidas rutas y por caminos verdaderamente inéditos, mi pobre taxista decide, ya entrada la madrugada, beberse una cerveza. Va pues a su bar de preferencia, y mientras da el primer sorbo a su vaso espumoso, observa a través del espejo el hundimiento de sus ojos y la tremenda palidez que le resalta los pómulos en forma cadavérica. Entonces, con la cabeza que pretende reconstruir tantas noches de tantos trayectos, tantos individuos, las clases sociales en pugna que han subido, que han bajado del cochecito; intenta recordar el aroma de aquel perfume francés pero en su lugar aparece el fétido olor de alguien que vomitó en la parte trasera de su asiento. Rostros, voces, propinas, todo se le confunde en un abrir y cerrar de ojos. Ya nada tiene relación. En el espejo [263] del bar, solo, frente al espejo, con su cerveza espumosa, y una pregunta que retumba en su cabeza: ¿Qué rayos está pasando? ¿Qué sucede en el contorno? ¿Alguien puede explicárselo?

Concluyo ya no con voz propia, sino valiéndome de las palabras del Cojo, uno de los personajes que intervienen en mi más reciente texto titulado Los niños mutilados, fechado en 1993 y aún inédito. De él leo lo siguiente: «¿Qué es en realidad lo que pasa? ¿Cuál el verdadero valor que se esconde atrás de las cosas? Ya ninguno puede ir tranquilamente por el mundo, nadie puede confiarse en buscar refugio adentro de un simple contenedor de basura, y expulsar así el frío. Ese frío nocturno que avanza como una sombra maligna. Nadie puede protegerse de la lluvia entre papeles viejos y animales muertos. ¿Llovía o era solamente el viento frío? ¿O las dos cosas? Lo que tengo claro aquí, en medio de los ojos es que preferí meterme a ese maldito contenedor de basura en lugar de aparcar en los metros: preferí el mal olor del pequeño espacio, a las ratas del mercado que de pronto te lanzan mordidas para alimentarse. Y entonces fue cuando sucedió: en medio de los sueños veía una nube oscura, de tormenta. Y yo corriendo y tropezando, mojado por tantos charcos de agua que se hacían. Luego un movimiento rápido, vertiginoso, como si la tierra eructara. Eso. Un eructo pestilente, y de Pronto ya me tenían entre los ganchos del camión de la basura Atorado. Haciendo un esfuerzo por no entrar a la tómbola giratoria, mientras veía que mi piernita se convertía en una masa sin forma, sanguinolenta, aplastada entre los rodillos de acero. Una pierna humana entre fierros oxidados. ¡Vaya gracia! Allí se decidió mi futuro. Hay quienes se extirpan un ojo para producir mayor piedad. Otros meten un dedo en la máquina de los embutidos, y consiguen al final la añorada indemnización. Sólo a mí pudo sucederme: mutilada mi piernita entre los ganchos del camión de la basura. ¡Vaya gracia! Me sucedió como suceden los milagros Pero al revés: un milagro negro. Como una primavera en los pantanos. Como una condena. Como un puñado de candorosos niños asesinados en alguno de estos paraísos caribeños. ¡Vaya gracia!». [264] [265]

El teatro en México de 1950 a 1993: dramaturgia y puesta en escena  
por

Domingo ADAME

(CITRU-INBA)

Características generales.

El teatro mexicano contemporáneo de 1950 a nuestros días puede ubicarse dentro de la concepción universal que reconoce el teatro como arte polisémico con la amplitud que le otorga el sentido de teatralidad. Es decir, según Patrice Pavís, la manera específica de enumeración teatral donde está presente, fundamentalmente, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador y sus enunciados así como la artificialidad de la representación.

Además de un desarrollo sistemático y consecuente con lo anterior, en el camino recorrido durante más de cuatro décadas se han dado rupturas radicales con modelos anteriores; han surgido modas pasajeras como el teatro pánico de Alejandro Jordorowki a fines de los años sesenta y actitudes contestatarias como las del teatro político de creación colectiva durante los setenta. Estas posiciones, en la actualidad, han sido superadas o abandonadas definitivamente. El cambio, impulsado históricamente y debido a las propias necesidades de expresión teatral, también ha revalorado positivamente el sentido de los experimentos teatrales como el de Poesía en voz alta de los años cincuenta. [266]

No obstante, definir un estilo o tendencia que abarque toda la producción del teatro en México sería imposible dada su diversidad y el número cada vez más abundante de creadores.

Sin embargo pueden reconocerse -dejando fuera el teatro comercial cuyas finalidades son predominantemente extraartísticas- algunas líneas creativas como la pluralidad en temas y formas, la búsqueda de un lenguaje específicamente teatral, el aprovechamiento de los recursos tecnológicos, la presencia del actor como parte integral del espectáculo y el trabajo del director como intérprete-creador y no como mero ilustrador del texto.

Existe, pues, un claro interés por la teatralidad que ha permeado, incluso, las obras dramáticas de los autores de este periodo quienes se han desprendido de excesos retóricos y establecido una especie de complicidad creativa con el director para el montaje de sus obras.

No puede ignorarse que el edificio del teatro mexicano actual se ha venido construyendo desde fines de los años veinte con las propuestas de grupos como Ulises, Orientación, de Ahora, Los siete autores dramáticos, Escolares del teatro y de personalidades tan relevantes como Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro, Francisco Monterde, Julio Bracho y desde luego Rodolfo Usigli. A estos nombres hay que añadir los directores que contribuyeron a renovar el sentido de la puesta en escena en nuestro país: el japonés Seki Sano, Fernando Wagner de origen alemán y el francés André Moreau, ellos son algunos de los artistas y promotores teatrales que se dieron a la tarea de darle al nuevo país, surgido de la revolución social de 1910, un teatro por medio del cual se confrontaran las nuevas realidades con el pasado y el porvenir y se expresara la sensibilidad y el talento artístico con rasgos más particulares pero también más universales.

En este vigoroso despliegue teatral han jugado un papel determinante instituciones artísticas, académicas y sociales como el Instituto Nacional de Bellas Artes (1947) encargado de la promoción, difusión, educación e investigación artística; la Universidad Nacional Autónoma de México que con varios antecedentes en la facultad de filosofía y letras y posteriormente en el área de difusión cultural consolida en 1952 el movimiento de teatro universitario; el Instituto Mexicano del Seguro Social, impulsor en los años sesenta de un ambicioso proyecto de construcción de edificios teatrales. Cabe señalar, a este respecto, que hasta 1992 se contaba con más de 200 edificios teatrales cuyo aforo es para más de 500 espectadores distribuidos en la ciudad de México y en el interior del país. [267]

Otros organismos que se han ocupado en mayor o menor medida de la promoción del teatro en los estados de la República son las universidades y gobiernos locales.

Antes de revisar las principales tendencias estéticas en dramaturgia y puesta en escena del periodo en cuestión es pertinente mencionar otras líneas teatrales significativas que se practican en México. Tal vez la más sobresaliente sea la del teatro indígena y campesino que tiene tres claras vertientes, la primera de carácter tradicional donde -con un sentido religioso o cívico- las comunidades rurales representan danzas-dramas combinando elementos autóctonos e hispánicos, o hacen simulacros de hechos históricos; la segunda constituida por los grupos de teatro comunidad cuyas formas de creación y producción emanan de sus propios modelos culturales. Es decir, que tanto la organización de los grupos, el proceso creativo y la difusión de sus trabajos tienen como origen y destino la propia comunidad indígena o campesina. Estos grupos se reúnen en la Fiesta Nacional que anualmente organiza la Asociación Nacional de Teatro Comunidad; por último los llamados Laboratorios de teatro Campesino e Indígena cuyos modelos de creación y producción son los de teatro profesionales urbano y que surgieron como un proyecto gubernamental en el estado de Tabasco en 1984, extendiéndose posteriormente a los estados de Yucatán, Sinaloa y la zona semiurbana de la ciudad de México.

Semejante a la línea anterior pero con otros objetivos y fuentes es el teatro en idioma náhuatl que promueve Miguel Sabido, director universitario que hace más de 30 años fundaba una organización denominada Teatro de México. Durante marzo y abril del

presente año, Sabido presentó en la plaza de Tlatelolco el Juicio final de fray Andrés de Olmos, la primera obra del teatro de evangelización novohispana, intentó hacer una reconstrucción de los espectáculos del siglo XVI con más de 300 actores en escena.

En cuanto al teatro popular urbano cabe mencionar los espectáculos de teatro en vecindades que se realiza en los patios de estas unidades habitacionales ubicadas en los barrios populares más antiguos de la ciudad de México trasladadas a ese contexto urbano y a nuestra época.

El teatro independiente de las instituciones en lo que a mecanismo de organización y contenidos de las obras se refiere, que no en lo económico, surge como línea definida en 1971 con la creación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística CLETA y ha pasado por varias etapas, desde la radical que proponía hacer la revolución social por medio del teatro, [268] hasta la moderada que sugería una forma de organización autogestiva sin perder de vista los valores estéticos. Ejemplos de estas tendencias que existen hoy día son, el primer caso el teatro Panfletario de Enrique Cisneros El llanero solitario y en el segundo, grupos como Contigo América, Zumbón y aquellos afiliados a la organización de Teatros Independientes de México.

Si bien fueron pocos los colectivos que se afiliaron al llamado Tercer Teatro o Teatro de Grupo, con influencia directa de Eugenio Barba, surgieron de la simbiosis de necesidades y carencias técnicas con la finalidad de crear un lenguaje grupal. Dos de sus representantes más consistentes son Ítaca y la Rueda.

El teatro participativo es una propuesta del Taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) dirigido por Nicolás Núñez. Surge de un rechazo de la estructura convencional del teatro y se apoya en los postulados de Jerzy Grotowski y Richard Schechner. Núñez ha señalado que este teatro tiene la estructura del rito y que es una plataforma que convierte al espectador en un participante-actor. Otro proyecto de investigación experimental en la UNAM es el teatro personal que impulsa Gabriel Weisz.

Por otra parte es importante señalar la existencia de movimientos regionales en el país, algunos de los cuales han hecho contribuciones significativas al teatro nacional. Son los casos del noroeste del país (Sinaloa, Sonora, Baja California Norte, Baja California Sur y Nayarit) propiciado por Óscar Liera (1946-1990); de Monterrey, desde 1990 sede permanente de la Muestra Nacional de Teatro y que cuenta una moderna y amplia infraestructura teatral, así como con escuelas de actuación y profesionales en las diversas ramas del arte escénico.

Otro tanto ocurre en Veracruz donde la Universidad del Estado ha impulsado esta actividad desde 1953 y donde se cuenta con una escuela profesional de teatro, misma situación que comparten los Estados de México, Chihuahua, Jalisco y Querétaro donde sus universidades son el soporte fundamental de la actividad teatral. Mención especial requiere el teatro yucateco donde gracias a la existencia de una larga tradición de teatro regional se cuenta hoy con un permanente y diversificado quehacer teatral.

Tendencias estéticas.

En cuanto a las tendencias estéticas que caracterizan la creación teatral de estos años pueden considerarse las siguientes: [269]

1. El dominio de una técnica dramática y escénica adquirida en las escuelas y cursos teatrales con maestros como Rodolfo Usigli, Seki Sano, Fernando Wagner, Charles Rooner y también por el contacto de dramaturgos y directores con el teatro de otros países.

2. El tratamiento de nuevos temas y la incorporación de enfoques y perspectivas distintas abordadas en las escritas en las décadas precedentes, así como la búsqueda del lenguaje escénico adecuado para su montaje. Un ejemplo de esto es la dramaturgia sobre la vida de la población marginada en la ciudad de México con una larga lista de obras entre las que se encuentran *El Cuadrante de la soledad* (1950) de José Revueltas, *los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña, *Cada quien su vida* (1955) de Luis G. Basurto, *Atlántida* (1976) de Óscar Villegas y *De la calle* (1984) de Jesús González Dávila, que alcanzó su plena realización en el montaje de Julio Castillo (1987).

3. El desarrollo de una noción de escritura teatral en función de la puesta en escena, fundamentada en la teatralidad y que es asumida por dramaturgos y directores.

Estos tres aspectos, se encuentran, en diferente medida, en el conjunto de la producción teatral y la hacen más sólida y dinámica.

Producción dramática.

Abordaremos en primer término la producción dramática con el fin de señalar las particularidades que caracterizan, a través de sus autores, la dramaturgia de este periodo. Hemos evitado las tradicionales clasificaciones de generación de los 50, generación intermedia (en referencia a la que comienza a producir en los 60) y nueva dramaturgia (la de fines de los 70) que, aunque útiles, no permiten reconocer un desarrollo que tiene más de continuidad que de ruptura.

Hemos procurado, por lo tanto, agrupar o aislar a aquellos dramaturgos tomando en cuenta la relación que su obra -en conjunto o lo más significativo de la misma- tiene con el fenómeno global de la creación teatral de los últimos cuarenta años.

La falta de mención en este trabajo de escritores de gran relevancia dentro de la literatura no sólo nacional sino mundial como son el premio Nobel Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan José Arreola, obedece a que, si bien han incursionado en el teatro, su producción en este campo es mínima y no ha influido [270] de manera directa en la

dramaturgia de este periodo, indirectamente, en cambio, su elevada calidad como pensadores y creadores ha permeado todo el ámbito cultural de México.

Los nuevos maestros de la dramaturgia en México.

Emilio Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, condiscípulos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y alumnos de Rodolfo Usigli, son impulsores de una concepción dramaturgia que trasciende el empirismo y se apoya en la técnica y la teoría dramáticas sin que por ello sean academicistas. Los tres buscan que sus obras lleguen a públicos amplios y numerosos, especialmente Carballido quien con su obra *Rosa de dos aromas* (1985) alcanzó más de 2.500 representaciones en la ciudad de México en cinco años de funciones.

Las primeras obras de Carballido, Magaña y Hernández inauguran un nuevo ciclo en el teatro nacional y el conjunto de su obra ha llegado a ser modelo de construcción dramática. A éstos hay que sumar su ejercicio del magisterio en distintas instituciones donde han contribuido en la formación de cientos de estudiantes.

Si bien cada uno de estos dramaturgos posee características propias también comparten aspectos comunes como la penetrante y aguda observación de la realidad nacional tanto en los ámbitos de la sociedad en general como en la familia y el individuo, ya sea en un contexto provinciano o urbano, histórico o de actualidad.

Es evidente en ellos el conocimiento y el dominio de la composición dramática en la libertad para construir la trama y manejar los tiempos y los espacios, además de la diversidad temática y de estructuración de sus piezas. El teatro de estos autores gana por todo ello en universalidad y ha contribuido, también, a la consolidación de la puesta en escena en México al ofrecer a actores, directores y escenógrafos: personajes, situaciones, conflictos y ambientes propicios para alcanzar, con su escenificación, altos niveles de expresión teatral.

La fuerza de la tradición.

Luis G. Basurto, Rafael Solana, Wilberto Cantón, Federico S. Inclán, Humberto Robles Arenas y Rafael Bernal, entre otros, integran una corriente ligada a las formas escénicas más tradicionales, es decir, a la línea de la comedia y el melodrama de recursos efectistas que constituyeron el éxito de las compañías [271] españolas y nacionales de las primeras décadas de este siglo. Sus temas tocan asuntos ligados a la religión, la crítica social y, en menor medida, la denuncia política como en el caso de Bernal. La obra de Robles Arenas *Los desarraigados* (1953) causó gran impacto al presentar el conflicto de pérdida de

identidad al que se enfrentaban los emigrantes mexicanos en los Estados Unidos de Norteamérica en la época de la segunda posguerra.

En las dramaturgias de Basurto y Solana no hay un especial interés por innovar o experimentar nuevas formas de creación dramática, aunque es posible encontrar en Lázaro ha vuelto (1955) de Solana cierta influencia pirandelliana.

Su contribución debe considerarse por ser continuadores de una tradición teatral que reconoce la fuerza del teatro como formador de valores morales y como medio de diversión. En esta medida sus obras están dirigidas a públicos populares y de clase media, con ese propósito su preocupación se concentra en el ingenio, la claridad y la eficacia en la elaboración de la trama.

Jorge Ibarguengoitia, un caso especial (1928-1983).

Si el teatro realista encontró un terreno fértil en México y el costumbrista propició el surgimiento de innumerables autores y obras, la década de los cincuenta -con la influencia del teatro del absurdo- ve nacer también una tendencia orientada hacia el simbolismo en la cual se incluyen Carlos Solórzano, Juan José Arreola, Juan Miguel de Mora, Margarita Urueta, Elena Garro y Héctor Azar. Esta tendencia aspiró desde el comienzo al tratamiento de los temas universales, sin perder el arraigo con nuestros motivos, nuestros personajes, y nuestro idioma.

La obra dramática de Elena Garro (1920) está íntimamente ligada al movimiento de Poesía en voz alta el cual significó una renovación del concepto de puesta en escena en México. Los valores que caracterizan a su dramaturgia se encuentran en la concepción de ricas imágenes literarias capaces de convertirse en imágenes de gran fuerza escénica.

Héctor Azar (1930) ha realizado obras de notable despliegue imaginativo en las cuales - afirma Carlos Solórzano combina el mundo cotidiano con lo insólito. Ha escrito tragicomedias, farsas, autos sacramentales en los que resalta su apego a la tradición popular, y a la crítica social. Su obra toca asuntos de la vida rural o de la vida urbana contemporánea.

El teatro de Elena Garro y de Héctor Azar conduce a un [272] tipo de realidad distinta de la que vemos en el escenario pero distinta, también, de la que vivimos. Se trata de una realidad escénica creada por la poesía, la tradición popular y el sentido lúcido del teatro. A través de sus obras se entra a un universo donde la fuerza de la imaginación hace que todo intento por encontrar referentes inmediatos sea inútil. Estos autores parecen decirnos con sus obras que es en el juego del teatro donde reside el verdadero sentido de las cosas.

Entre la tradición y la modernidad.

Los dramaturgos que comienzan a escribir a fines de los años cincuenta y durante los sesenta tienen la huella del teatro de la primera mitad del siglo, pero también la influencia de las nuevas tendencias que, en otros países y en México, cuestionaban las formas tradicionales de creación dramática y la relación del hombre con el mundo. Así, las ideas sociales, filosóficas y psicológicas de la época marcaron -en una primera etapa por lo menos- la producción de autores como Antonio González Caballero, Hugo Argüelles, Marcela del Río, Maruxa Vilalta y Vicente Leñero.

Hugo Argüelles (1932), como Emilio Carballido y Vicente Leñero, es un dramaturgo en constante producción; además comparte con ellos la promoción de la escritura dramática en sus talleres para jóvenes autores. Su teatro se caracteriza por tratar asuntos que enfrentan al espectador con sentimientos y actitudes ocultas y marginales -vicios sociales, prejuicios, relaciones familiares turbias-, pero sin caer en el sensacionalismo superficial, por el contrario, hay en sus obras una tesis bien desarrollada que se sirve del lenguaje y de situaciones dramáticas de humor negro.

En la dramaturgia de Vicente Leñero hay una evolución muy ligada a su propio aprendizaje teatral. Leñero se ha dedicado a la narrativa y al periodismo -por lo cual defendía la primacía de la literatura dentro del teatro. Ahora sin embargo, es uno de los más fervientes defensores de la teatralidad y sostiene que el lugar del dramaturgo debe estar junto al director, durante el proceso de la puesta en escena.

Hacia la consolidación de la dramaturgia.

La gran empresa iniciada en la segunda mitad del siglo XX comienza a despuntar hacia la década de los sesenta sin que ello signifique que en la crítica década de los sesenta haya habido estancamiento. Muchos de los dramaturgos pioneros continuaron [273] escribiendo y otros como Wilebaldo López y Pilar Campesino aparecieron en el ámbito teatral dando testimonio de las contradicciones sociales y del desencanto de la juventud ante la realidad que se le ofrecía. En los años setenta y ochenta comienza a dar sus frutos los talleres de Carballido, Leñero, Argüelles y los discípulos de Luisa Josefina Hernández; la Universidad Autónoma Metropolitana promueve a jóvenes creadores con sus ciclos de lecturas Nueva Dramaturgia Mexicana. De esta manera se empieza a consolidar el movimiento gracias a la fuerza que le da el creciente número de autores, pero, sobre todo, por la exigencia de calidad de los mismos dramaturgos en sus trabajos y por su afán de corresponder y profundizar en los nuevos paradigmas del teatro.

De este nutrido grupo de dramaturgos podemos mencionar a Hugo Hiriart, Felipe Santander, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Óscar Villegas, Guillermo Schmidhuber de la Mora, Tomás Espinoza, Juan Tovar, Carlos Olmos, Oscar Liera y, Victor Hugo Rascón Banda.

Las dos últimas décadas de este periodo apuntan hacia una consolidación de la dramaturgia iniciada en los años cincuenta y permite distinguir las tendencias que habrán de predominar en la última década del presente siglo. Así se observa cómo la creación dramática se entiende ligada a la creación escénica, el lenguaje verbal se carga de fuerza teatral y poética, y la ironía es el tono dominante en la mayoría de las obras. Se retoman asuntos históricos que son tratados formal y temáticamente con mayor libertad y sentido crítico. La provincia y el teatro regional son redimensionados, en tanto que los conflictos contemporáneos como la situación política y, la crisis económica y, social se presenta sin eludir el compromiso ético y estético.

La puesta en escena.

En referencia a la utilización de los recursos que ofrece la escena, diversos directores o creadores escénicos han transitado diversos caminos. Aquí hablamos de tres de ellos; Héctor Mendoza (1932), quien ha ido replanteando constantemente su trabajo a partir de la puesta en escena de autores clásicos; a Luis de Tavira (1948), con un enfoque de la teatralidad como elaboración dramaturgia integral, y a Julio Castillo en 1988 sentido lúcido del teatro y un acercamiento a la cultura popular urbana.

El trabajo de Héctor Mendoza constituye una búsqueda en [274] permanente revisión. Al asumir su labor teatral como una actividad integral ha experimentado con nuevos recursos a fin de construir su discurso escénico.

Mendoza pertenece a una generación que recibe y materializa las influencias de la modernidad teatral mexicana de fines de los años cincuenta -más interesada en lo literario que en lo escénico y que rompe con los esquemas de puesta en escena de la época.

En su trabajo puede advertirse cómo la polémica texto / espectáculo pierde validez al integrarse ambos elementos en una concepción que no desdeña el poder expresivo de la palabra vuelta acción, ni la utilización de elementos espectaculares lo cual produce la teatralidad distintiva de sus puestas en escena.

Su camino creativo se expresó inicialmente como un impulso casi irreverente frente a interpretaciones anquilosadas de los clásicos españoles y se ha significado por la investigación constante como base de su práctica profesional.

En la escena mexicana contemporánea, las aportaciones de Héctor Mendoza se han colocado a la vanguardia, pero han logrado sobrepasar esa condición mediante un cuestionamiento constante de sus procedimientos y sus objetivos. De este modo, varias de sus creaciones han llegado a identificarse con etapas culturales del país y han posibilitado su renovación. Desde la temática juvenil de los cincuenta con *Las cosas simples* (1953), pasando por el pop-art que escandalizó en la versión de *Don Gil de las calzas verdes* (1966) o *La danza del urogallo múltiple* (1971) -donde presentó un ejercicio de teatro casi ritual, con actores en trance-, hasta *In memoriam* (1975), considerada por críticos y creadores

teatrales como un nuevo texto (hecho) en función de un teatro preeminentemente escénico. Su teatro ha aprovechado con buena fortuna, las influencias de directores como Grotowsky, Brook o Brecht, quienes, afirman los críticos, han hallado en las lecturas de Mendoza algunas de las mejores interpretaciones que de ellos se han hecho en nuestro país.

Otro director con una amplia trayectoria en el teatro mexicano, y cuya experiencia como director se inicia en 1968 es Luis de Tavira, uno de los representantes más consistentes de la tendencia que pretende que el teatro nacional asuma la teatralidad que le corresponde como arte esencialmente temporal de integrador de diversos signos. [275]

Tavira, discípulo de Héctor Mendoza, forma parte junto a Ludwig Margules y Julio Castillo de la generación de directores que -influida por la renovación escénica planteada por Poesía en voz alta, y por los creadores europeos que proclamaban despojarse del predominio del texto- se suman a la revolución que para nuestro teatro significó la era de puesta en escena.

En su producción escénica podemos reconocer varios momentos: la temprana influencia de Artaud y Grotowsky en *Officium tenebrarum* (1972) y *Sodoma y Gomorra* (1972); de Brecht y su teatro épico en *La buena persona de She-Shuan*; su interés por lo mexicano y la historia de México con una intención «contradidáctica», en obras como *Santa* basada en el teatro de Federico Gamboa, *La sombra del caudillo* (1980), de la novela de Martín Luis Guzmán; *Martirios de Morelos* (1983), versión del texto de Vicente Leñero y *María Santísima* (1987), de Armando García; la actualización de textos clásicos como *Lances de amor y fortuna* (1981) y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca; la influencia de Kantor y de la poesía en *Novedad de la patria* (1983) y *Zozobra* (1989) ambas a partir de textos poéticos de Ramón López Velarde; y sus más recientes creaciones con tintes hiperrealistas y posmodernos como *Grande y pequeño* (1985) de Botho Strauss, *Nadie sabe nada* (1988) con dramaturgia de Vicente Leñero, *La conspiración de la cucaña* (1989) homenaje a Alfonso Reyes, *Clotilde en su casa* (1990) de Jorge Ibarguengoitia, *La noche de Hernán Cortés* (1922) de Vicente Leñero y *Jubileo* (1993) de José Ramón Enríquez.

En la mayoría de sus montajes, el trabajo con el actor destaca como valor fundamental de la teatralidad y ha logrado, además, hacer equipos creativos con escenógrafos como Alejandro Luna, coreógrafos como Marco Antonio Silva y con autores, especialmente, Vicente Leñero.

Durante su ejercicio profesional Tavira ha intentado crear un lenguaje escénico propio fundado en la espectacularidad, lo que le ha valido innumerables críticas de quienes ven en ello una falta de respeto al texto y un efectismo inútil e injustificado, lo cual refleja, más bien, la defensa de una posición diferente a la de este director escénico.

De las tendencias que se pueden advertir en nuestro ámbito teatral, la propuesta de Julio Castillo (1943-1988) había llegado a un grado de madurez que fue interrumpido con su muerte. Entre sus últimos trabajos *De película* (1985) y *De la calle* (1987) resumieron sus inquietudes respecto de su identificación con la marginación y la recreación de atmósferas y lugares que hicieran referencia a ello en un tratamiento espacial que había avanzado hacia

la desnudez del escenario colocando [276] los juegos de luz y el trabajo actoral en el centro de su propuesta».

Su trabajo, desde un principio, se realizó en colaboración cercana con los dramaturgos y los escenógrafos para producir espectáculos que sólo encontrarían su razón de ser como «cohesionadores de discursos», evitando la fragmentación.

La riqueza y diversidad de las imágenes cotidianas lo llevaron a experimentar en cada trabajo con el propósito de crear un sólido lenguaje teatral popular.

Las reflexiones y propuestas de Castillo acerca del teatro y para la puesta en escena surgieron de una asimilación de tendencias, tanto estéticas y filosóficas, como de una identificación social definida.

Desde su primera puesta en escena, Cementerio de automóviles (1968) hasta De la calle su trabajo fue un ejercicio artístico integrador.

La mayoría de sus montajes los hizo en colaboración cercana con dramaturgos mexicanos, en los que la escritura de la obra se afinó durante las sesiones de ensayo. Tal es el caso de Armas blancas (1982) de Victor Hugo Rascón Banda, Dulces compañías (1988) de Óscar Liera y De la calle de Jesús González Dávila.

Con De la calle retomó sus obsesiones en torno a la miseria social y el abandono humano de los marginados de la ciudad de México. Sus personajes fueron pensados para expresarse como conjunto, los sujetos de la obra pueden ser cualquier persona, pero tienen que formar una unidad para moverse en el escenario como una sola expresión. El espectáculo teatral sublima la realidad con la utilización de elementos escenográficos y técnicos donde los actores viven, no sólo como cuerpos con expresividad, sino como actores al encuentro de sus personajes.

Para la que fue su última realización, Dulces compañías, Castillo reinterpreto sus experiencias como director. La ciudad y la marginación que aborda la obra ya no son de carácter social únicamente. El modo de llevarla a escena no tuvo la espectacularidad de las dos anteriores. Aquí se trató de una nueva experimentación sobre el mismo tema pero con otro enfoque creativo. [277]

Esa ocasión fue la primera -y sería la única- en que Castillo dejó de lado el teatro-espectáculo para concentrarse en el trabajo de los dos actores. Ubicada también en ambiente urbano, la obra presenta a tres personajes viviendo en la soledad de las grandes ciudades y cuya existencia y fin no tiene otra salida que la muerte. Esta fue su última propuesta escénica.

El momento actual.

Si bien la cantidad no siempre está acompañada de la calidad requerida en el arte, me permitiré mencionar algunos datos que se refieren al estado que guarda, en el presente, el teatro en México tanto en los ámbitos de la creación y producción, como de la difusión, la enseñanza y la investigación.

El Binarario teatral 1990-1991 edición del CITRU registra 473 producciones estrenadas en esos años en la ciudad de México y 200 el anuario de 1992. Las obras son tanto de autores nacionales y extranjeros y de distintas épocas, entre los primeros: Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Héctor Mendoza, Vicente Leñero, Óscar Liera, y Sabina Berman; de los segundos: Shakespeare, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Molière, Brecht, Beckett.

Entre los directores, uno de los más activos es José Solé además de que Mendoza, Margules, Tavera y Gurrola continúan su tarea creativa al lado de directores como Marta Luna, Jesusa Rodríguez, José Luis Ibáñez y otros de la generación más reciente como Lorena Maza y Mauricio Jiménez.

En el terreno de la escenografía prosiguen su valiosa labor David Antón, Alejandro Luna, Félix Merino, Guillermo Barclay y Gabriel Pascal, entre otros.

Los grupos estables atraviesan dificultades para continuar unidos y la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, ante la dificultad de sostener un grupo permanente de actores, es un organismo que apoya con producción y teatros los proyectos que considera viables, lo mismo ocurre con otras instituciones oficiales. Pese a las dificultades económicas de las instituciones públicas siguen siendo las que más apoyan la producción teatral así, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes financió entre 1990 y 1991 83 montajes; la UNAM, 82; el Departamento del Distrito Federal 51 y un organismo privado, Cuatro Estaciones, 21.

Para la difusión del teatro nacional y extranjero se cuenta con festivales y muestras como el Festival Internacional Cervantino, el Gran Festival Ciudad de México, las Muestras [278] Regionales y Nacionales de Teatro así como encuentros de teatro universitario, independiente e indígena y campesino.

Sin duda la presencia del teatro mexicano en el extranjero es reducida, salvo el Festival de Cádiz o alguno que se realiza en América Latina, no se han abierto los espacios o no se ha sabido aprovechar los existentes para mostrar las puestas en escena más representativas que se realizan en México y son los dramaturgos, en el mejor de los casos, quienes tienen mayor oportunidad de dar a conocer nuestro teatro.

La publicación de libros y revistas sin ser abundante tiene cada vez mayor presencia. Las editoriales que realizan ediciones teatrales son la UNAM, el FCE, Gaceta, Árbol, El milagro, Obra Citada y el CITRU una de cuyas últimas publicaciones es el Discurso teatral de Rodolfo Usigli, de Daniel Meyran. Otras publicaciones dedicadas a la difusión del teatro, revistas como Tramoya, Escénica, Repertorio, Máscara. Acotación y La escena latinoamericana.

Respecto a la formación teatral existen en el país escuelas profesionales que otorgan un grado académico como el Departamento de Literatura, Dramática y Teatro de la UNAM, la Escuela de Arte Teatral de la INBA, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad Autónoma de Chihuahua, la Escuela Estatal de Teatro de San Luis Potosí y más de 30 escuelas en la ciudad de México y los Estados que ofrecen estudios de actuación.

La investigación teatral cuenta para su realización con el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, el Seminario de Investigación de las Artes Escénicas, el Instituto de Investigación Filológica de la UNAM, el Centro Latinoamericano de Antropología Teatral, la Universidad Autónoma de Chihuahua, el programa Juan José Arreola de la Universidad de Guadalajara, el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano y la Asociación Mexicana de Investigaciones Teatrales creada recientemente.

Es evidente que, con este marco, la existencia del teatro en México es incuestionable. Hay sin duda una gran diversidad que corresponde a la pluralidad cultural y a los distintos modos y medios de vida que coexisten en el país. En el terreno estético teatral, el panorama general de las cuatro últimas décadas del teatro en México nos permite observar temas, formaciones y concepciones distintas que, no obstante, podrían quedar unificadas por el hilo conductor de una noción de teatro que privilegia el lenguaje escénico, que lo asume y lo emplea de modo abierto para construir, como una unidad, el texto dramático y su representación teatral. [279]

Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa  
por

Ludwik MARGULES

(Foro de la Ribera)

Alguna vez, acaso a mediados de los sesenta, Héctor Mendoza, aventuró la opinión de que los realizadores de las puestas en escena, al asesinar la manera española de hablar, pomposa y grandilocuente y al no encontrar nuestra propia forma de expresión verbal, hemos privado al actor de un instrumento eficaz, que refleje al personaje y al espíritu del idioma del país en que vive. La emoción disociada de la palabra, produce una inflexión que contribuye a la hibridez de la puesta en escena. Esta, por su parte, se aleja del cauce en el que descansa la mentalidad del público, que busca en el teatro el reflejo de su propia realidad.

La palabra errada en su inflexión traiciona al personaje y asienta la mentira que emana del escenario. La preocupación de Mendoza no era gratuita, encerraba el presentimiento de una crisis futura. A pesar del síntoma de una desgracia que se acercaba, la situación del teatro mexicano en los años cincuenta y sesenta no podía ser mejor.

La existencia de una institucionalidad, enarbolada por la actividad artística y cultural del Seguro Social, la UNAM y el INBA, permitía una continuidad del hecho teatral y la participación [280] del teatro en la cultura. Y no es un pleonasma la máxima que reza que la cultura de un país es como su teatro. Gracias a las giras teatrales, que llevaban a cabo estas instituciones, sobre todo la Compañía de Teatro de la UNAM que visitaba los más importantes festivales del teatro mundial, quedaba abierta la posibilidad del contacto con la puesta en escena universal.

Convivían, en un combate creativo siempre para el bien del público, los grandes directores de la escena mexicana con los grandes directores del mundo entero: Seki Sano, Salvador Novo, Fernando Wagner, André Moreau.

La creación del Centro Universitario de Teatro (CUT) responsabilidad de Héctor Azar, y los trabajos de la Escuela de Arte Dramático de la UNAM, al mando de Fernando Wagner, permitía la existencia de un proyecto pedagógico que aseguraba un relevo generacional de sólida preparación.

Había más circunstancias: la aparición del grupo Poesía en Voz Alta, encabezado por Octavio Paz, lanzó el teatro mexicano a la idiosincrasia y al lenguaje del hecho escénico universal del siglo veinte. Las puestas en escenas de Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez y Juan Ibáñez, rompieron las ataduras de una estética teatral conservadora, convencional y decimonónica, que reinaba en los escenarios de México.

Se puede afirmar que la organización de la puesta en escena de los directores del grupo Poesía en Voz Alta constituye, como hecho estético sin precedente, el punto más elevado en el habla de la dirección escénica mexicana.

De la misma manera que en la Europa de la Gran Reforma Teatral -la de fines de siglo diecinueve y principios del siglo veinte-, la irrupción de los mejores pintores de México en el escenario trajo consigo una verdadera revolución en la estética del lenguaje teatral. La puesta en escena, a partir de los trabajos escenográficos de Juan Soriano, Remedios Varo, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Benito Meseguer, Vlady, y posteriormente, Fiona Alexander, convirtió al escenario en hábitat pictórico para la emoción y el material verbal de la escritura escénica. Un hecho considerable en la historia del teatro contemporáneo de México es el inicio de la experimentación lumínico-escenográfica de Alejandro Luna, desde fines de los años cincuenta y que permanece hasta hoy en día. Es indudable que la sensibilidad de la puesta en escena mexicana se divide en antes y después de Luna: sus trabajos escenográficos donde el tratamiento del espacio mediante la luz y la arquitectura, juegan un papel central en la historia de nuestro teatro. Belleza, organicidad y armonía, emanaciones de luz y espacios que envuelven misteriosamente las acciones de los hombres en el [281] escenario, fe arquitectónica elevada a la séptima potencia, profundidad y volumen que rigen los destinos de los personajes, una instintiva y desesperada búsqueda de

pureza, la fuerza poderosa del drama, y un lirismo sin límites, son las constantes de la estética de la expresión escenográfica de Alejandro Luna.

En los años sesenta otros escenógrafos inician también sus trabajos: Billy Barclay, Félida Mediana, los hermanos Ocampo y Cleómenes Stamatiades a los cuales se adhieren, una década después, Fiona Alexander y Gabriel Pascal. En este renglón debe mencionarse el trabajo, desde los inicios de los cincuenta, de Gabriel López Mancera, acaso el padre de todos los escenógrafos, maestro de varias generaciones y que aún vive.

Julio Prieto, a instancias del Seguro Social, habita al D.F. y a toda la república con nuevos teatros en los cuales construye sus monumentales escenografías.

En la batalla por una nueva puesta en escena se unen los compositores a la labor de directores, pintores y escenógrafos. Luis Rivero, Alicia Urreta y Rafael Elizondo, escriben música para el espacio escénico. Se puede pues, a partir de los cincuenta, hablar de un rasgo característico de la escena mexicana: predomina el elemento plástico musical por encima de la palabra.

Y es, sin embargo, la palabra vuelta escritura dramática de los autores -ahora llamados de los cincuenta ya clásicos- la que convierte los esfuerzos de todos los componentes de la puesta en una realidad teatral. Sergio Magaña, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, inspirados por Chéjov, Tennessee Williams, Arthur Miller y Beckett, reinventaron los convencionalismos arcaicos de la escritura decimonónica y establecieron su propia dramaturgia, que describía la mentalidad del México de su época. Ellos establecieron los cimientos para una dramaturgia nueva que ya era una realidad en la obra de Usigli y, de Ibarguengoitia.

En los años sesenta y setenta, continuarán esta labor Juan Tovar y Vicente Leñero, *Las adoraciones* y *La madrugada son*, sin lugar a dudas, dos textos esenciales en la escritura teatral mexicana y significan la máxima ascensión dramaturgia del teatro nacional.

Vicente Leñero somete a una disección las diferentes capas de la sociedad que retrata, pero ante todo, su análisis está dirigido a la clase media y a su comportamiento, *La vista del ángel*, *La carpa* y *nos presenta* la cotidianidad y la psicología de unos personajes paradigmáticamente clasemedios. Tanto Tovar como Leñero están obsesionados por la Historia de México, materia prima de sus obras teatrales, sometida en su dramaturgia a una reinterpretación y aterrizaje desmistificador. [282]

Jesús González Dávila, después de una fructífera carrera de actor teatral, llega a la dramaturgia al inicio de los años setenta con sus patéticas descripciones de los submundos de la capital y reminiscencias del 68. Entre sus obras más notables destacan: *La Muchacha del alma* y *De la calle*.

Una mirada retrospectiva a la muy cercana historia de nuestro teatro no podría dejar de lado la personalidad creativa de Eduardo García Maynez, quien con sus trabajos de dirección escénica como *Liliom* de Ferenc Molnar, *La máquina de sumar* de Elmer Rice, *El mono velludo* de O'Neill, puso su grano de arena en la conformación de un lenguaje

contemporáneo de la puesta en escena. En los años sesenta y setenta también aparece la inteligente actividad de Rafael López Miarnau. Sus puestas en escena, para mencionar solamente, Rosmerholm, de Ibsen, Los secuestrados de Altona de Sartre y El enemigo del pueblo también de Ibsen, formaron un público cultivado que asistía regularmente al Teatro Orientación; Miarnau, en cada una de sus puestas, ofrecía el amor a la palabra, buena actuación, y un muy sólido análisis psicológico del comportamiento humano.

Los directores de las compañías estables de repertorio, la de Bellas Artes y la del Seguro Social, dirigidas por José Solé e Ignacio Retes, respectivamente, contribuían con sus puestas en escena y sus trabajos de organización (management) administrativa y artística a la continuidad del hecho teatral ya arraigado en aquellos años en un pequeño pero numeroso público de la clase media. El médico, el maestro y el contador público, encontraban un espacio para su esparcimiento y participaban también de la cultura. Todavía en esta época, sigue la labor de divulgación del teatro clásico español, representada por Álvaro Custodio, el primer director y empresario precursor de los directores-empresarios que llevan a cabo esta difícil combinación de actividades hoy en día. Custodio inició, desde fines de los cuarenta, las representaciones de Lope de Vega y Calderón en los recintos y exteriores coloniales.

Uno de los más notables personajes de los años de tormenta e ímpetu del teatro mexicano es Héctor Azar, creador del teatro preparatoriano en Coapa, del Teatro estudiantil de la UNAM, del cual salieron las más importantes figuras teatrales mexicanas. Creador de la Compañía de Teatro de la UNAM, que al mando de Juan Ibáñez ganó para México en Nancy el primer premio para la mejor dirección escénica, y del Centro Universitario de Teatro.

Divinas Palabras, de don Ramón del Valle Inclán, dirigida por Juan Ibáñez y con la escenografía convertida en una patética corona de espinas, tras el diseño de Vicente Rojo, marca una [283] época en la producción teatral de aquellos años. En las tablas de los teatros, El Caballito y El Arcos Caracol, Héctor Azar produce sus mejores puestas en escena, creaciones de su propia dramaturgia.

Sucesivamente y con un intervalo de por lo menos cinco o seis años, entran, desde, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a la arena teatral Miguel Sabido y Luis de Tavira. Los autores nacionales, el teatro indígena, el teatro clásico español, y su propia producción dramaturgia constituirán, hasta hoy en día, los espacios de Miguel Sabido.

Los polémicos y siempre alucinantes espectáculos -como un océano- de Luis Tavira, su labor pedagógica y organizativa, a cargo de las instituciones teatrales, su pasión por una singularidad escénica de su lenguaje, lo elevaron y elevan a un rango sin precedente en el teatro de México. Algún tiempo después inicia su carrera artística de director de escena José Caballero. Es menester añadir que todos los directores de escena antes mencionados ejercen, a la par de sus realizaciones escénicas, la pedagogía teatral.

Desde los años cincuenta hasta el momento en que estalló la crisis económica, en el año de 1982, el teatro mexicano mantenía los vasos comunicantes con la actividad del teatro universal. Las giras del teatro de la UNAM a los festivales de Francia, Alemania y Polonia,

amén de divulgar la actividad escénica mexicana, permitían ensanchar nuestro propio lenguaje escénico. Esta remembranza de las giras a los más importantes festivales internacionales en los años pasados, trae a colación una inevitable reflexión sobre el estado de agonía de nuestro teatro actual. ¡Hoy en día, nuestra máxima aspiración es asistir al triste Festival de Cádiz, donde fue confinado el teatro de Latinoamérica!

Los no muy altos costos entre los años cincuenta y, setenta permitían la actividad de la ambiciosa producción independiente, que aspiraba a un rango artístico y complementaba el proyecto cultural de las instituciones teatrales del Estado. Las mancuernas entre los productores y los directores de escena enriquecieron la vida teatral en los años que precedieron la década de los 80. Xavier Rojas y Pepe Hernández, en el teatro El granero, Rafael López Miarnau y Aaron Mam en el Teatro [284] Orientación, llevaron a cabo una ininterrumpida actividad, luchando por un teatro del más alto rango artístico.

Buscando las raíces de la situación por la que atraviesa el teatro en el presente y analizando el pasado de sus últimos cuarenta años, podemos intentar una periodización de las etapas por las que ha pasado, desde los años cincuenta hasta los noventa:

La etapa del florecimiento y su Sturm und Drang hablando de la época de los cincuenta-sesenta.

La crisis de los ochenta, cuyo efecto devastador duró por lo menos diez años.

Y, finalmente, quién sabe si no, la irreversible agonía-impasse de los noventa.

La crisis se manifestó antes de la crisis y sus síntomas se percibieron mucho antes, en el pleno florecimiento, cuando el estado sostenía todavía con firmeza su proyecto cultural y artístico, cuando los costos de producción permitían la coexistencia de las instituciones teatrales con la producción independiente no comercial. El germen de la enfermedad y principio de todos los males teatrales se encontraba en la materia histriónica. A pesar de los esfuerzos de la escuela de interiorización actoral profesada por Seki Sano y la actividad desarrollada por grandes artistas como María Douglas, Ignacio López Tarso, Sergio Bustamente, Ofelia Guillmain, Carmen Montejo, Virginia Manzano, María Teresa Rivas y Aurora Molina; en los tablados de los escenarios reinaba la pompa, el fingimiento y la grandilocuencia. Por otra parte, daban la batalla por una actuación moderna los actores universitarios Gastón Melo, Luz del Amo, Carlos de Pedro, Virgilio Leos, Magda Vizcaíno, Sergio Jiménez, Claudio Obregón, Carlos Fernández, Raúl Nantes, Gilberto Pérez Gallardo y Nacho Sotelo. A pesar de esta formidable pléyade de actores y actrices, tanto en los escenarios universitarios como en los de otras instituciones, imperaba el caos, la falta de profesionalismo y un amateurismo sin límites. Los directores, a causa de su propia falta de preparación y experiencia (y entre ellos me incluyo desde luego) sustituían la falta de una artesanía esencial en la actuación por la frescura y el entusiasmo de sus jóvenes actores. Ya desde aquel entonces se introdujo en el slang teatral el socorrido dicho de que la puesta fue buena, a pesar de la actuación ¡como si el hecho teatral fuera posible sin la actuación!

Los directores se han perdonado la vida desde aquel entonces y han abrazado la hibridez como un hecho irreversible y, finiquitado para siempre. De ahí el triunfo del folclor, la supremacía de la imagen superficial sobre nuestros escenarios y, a falta de buena actuación, la imposición de una estética escenográfico-musical, [285] que perdura, con mayores agravantes, hasta nuestros días.

La crisis económica de los inicios de los ochenta estremeció al país y a su teatro. Los costos de producción se dieron a galope desenfrenado, eliminando la producción independiente y causando un lento retiro de las instituciones. Los cortes presupuestales disminuyeron la producción de Bellas Artes y de la UNAM. Desaparecieron las compañías estables de repertorio, primero la del Seguro Social y luego la de Bellas Artes. La batalla por una puesta decorosa se volvió cada vez más y más difícil. Los sueldos de los escenógrafos, directores, actores y maestros de los planteles de enseñanza teatral iniciaron su carrera descendiente frente a los costos de la vida. Disminuyó, la ya de por sí raquítica actividad en la provincia. Ejércitos de actores en busca del pan diario, iniciaron la fuga hacia la TV y el doblaje, razón por la cual las puestas en escena empezaron a manufacturarse con los cómicos menos malos.

El teatro comercial, que salvo pocas excepciones, jamás tuvo aspiraciones artísticas, se desproveyó definitivamente de cualquier ambición profesional. La morcilla y la estética de set televisivo se apoderaron de su espíritu. Desapareció cualquier noción de dirección escénica.

Sin embargo, y a pesar de la crisis, el teatro de aspiración artística (valga el pleonismo) combatió por su supervivencia. En plena crisis, el teatro mexicano fue iluminado, no obstante, por la creatividad de un gran poeta: Julio Castillo, quien dio su batalla en los escenarios institucionales y privados. Desde el Cementerio de automóviles, hasta De la calle, asistía a este inmenso director de escena una sensibilidad de fuego y un amor por el teatro que finalmente consumieron su vida.

A principios de los ochenta nace, a instancias de Alejandro Luna, Juan Tovar y el que escribe estas palabras, un proyecto pedagógico de enseñanza teatral cuyo objetivo artístico y académico era la preparación de profesionales de la escena, con el más alto nivel posible. El proyecto reunió a la mejor gente de teatro y de otras disciplinas: Julieta Egurrola, Rita Edder, Rocío Sanz, José Antonio Guzmán, Rosa María Bianchi, Marcos Kurtyez, Nicolás Shlee, Julio de la Rosa, Marcela Aguilar, Alejandra Gutiérrez, Nora Maneck y Rogelio Luévano, entre otros, que convirtieron el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en el mejor plantel de enseñanza teatral en Latinoamérica. La vida del proyecto duró apenas cinco años, tiempo necesario para preparar una generación de hombres y mujeres de teatro admirablemente preparados que hoy en día, como actores, dramaturgos, directivos de instituciones, directores [286] y escenógrafos batallan por la sobrevivencia del teatro mexicano: Lorena Maza, David Olguín, Lolita Figueroa, Rodolfo Obregón, Gloria Carrasco, Mario Espinosa, Raúl Quintanilla, Mónica Kubli, Ana García, José Acosta, Rodrigo Johnson, todos ellos maestros y realizadores de las diferentes disciplinas teatrales, que ejercen actualmente la docencia y practican la dirección y la escenografía en los escenarios de México.

Quizás el momento culminante de la crisis teatral, fue la eliminación del proyecto arriba mencionado a mediados de los ochenta y la reducción del CUT al estado en el cual se encuentra actualmente la Universidad.

De esta suerte llegamos a los noventa, casi al final del siglo en el cual se inicia la agonía del teatro, probablemente ya irreversible.

Decía Peter Brook que durante la crisis, el teatro se refugia en la mediocridad. Mas la mediocridad aunada a una notoria falta de continuidad ya no es crisis, sino agonía.

¿Cuáles serán los rasgos y características de esta agonía? He aquí los síntomas:

1. Ante la desaparición del mínimo nivel en las instituciones establecidas de enseñanza teatral, la proliferación de un sinnúmero de cursos, cursillos y diplomados de poca monta, en los cuales se entrega un remedo de entrenamiento actoral, elevando la ignorancia a una altura inusitada. Difícilmente se podría encontrar un actor que tenga menos de cuarenta años que sepa hablar. La materia verbal en nuestros escenarios se ha vuelto una materia de balbuceo e incoherencia. Salvo los maestros, Luis Rivero, Fernando Torre Lapham y algunos de sus ayudantes, no hay nadie que sepa cosa alguna respecto al aparato ortofónico y su entrenamiento. Un sinfín de espontáneos improvisados causa daños a las cuerdas vocales de los incautos actores que caen en sus manos. Los jóvenes y no tan jóvenes actores no encuentran manera de manejar las emociones. O no «llegan» a ellas, o se vuelven sus víctimas. Tampoco saben proyectarlas. Sin embargo, todos entrenan acrobacia y la confunden con expresión actoral. Desde las butacas, si se es masoquista, se puede observar cómo los actores, en vez de actuar, se dedican a la práctica de la contracción muscular y el ahogo de la emoción y, la voz en la garganta. A falta de contenidos emocionales la presencia actoral en la puesta en escena se vuelve discursiva, diríase.

Al hablar de la enfermedad que corroe nuestro teatro, jamás he excluido la presencia de talentos excepcionales, como el del dramaturgo Óscar Liera, brotes de dramaturgia y puestas [287] en escena sin igual. Sin embargo, no se trata de obras singulares y aisladas, sino del funcionamiento del hecho teatral concebido como un fenómeno social y partícipe de una cultura. En la búsqueda de una retórica aparentemente natural, se sustituyó el idioma coloquial por uno subcoloquial que proviene del arsenal de la TV y su apuntador electrónico, que denota la falta de cualquier noción en la construcción del personaje. La actuación desaparece poco a poco de nuestros escenarios y en su lugar se establece el arte del fingimiento y la mentira.

2. Ya que los actores se dieron a la fuga hacia la TV y el doblaje, los escenarios quedaron despoblados de la actuación (salvo muy pocas y honrosas excepciones, claro está), lo que por su parte ocasionó una continua y acumulativa fuga del público hasta dejar los auditorios de los teatros en un estado de soledad.

3. Todo director de escena con mínima aspiración artística, sabe que la reunión de un elenco significa para él la entrega del corazón y del hígado. No hay actores, su rastro quedó en el cine y la TV.

4. En una puesta hay tantos niveles y escuelas de actuación como actores haya en el escenario. Resulta ya imposible homogeneizar la actuación para alcanzar un estilo de puesta en escena.

5. Basta darse una vuelta por cualquier reseña o festival teatral para darse cuenta qué tanto quedó devastado el teatro de la provincia.

6. Los libros de teatro desaparecieron de las librerías. Es casi imposible mandar a los alumnos de teatro a comprar un texto dramático o un ensayo. Salvo la colección de Ceballos, Ediciones El Milagro, y Editores Mexicanos, nadie edita libros de teatro y la actividad de las editoriales antes mencionadas es tan raquítica en lo que a tirajes y títulos se refiere que, sin lugar a dudas, cabría la aseveración de que nos encontramos en medio de un desierto editorial.

7. Quizá uno de los más grandes daños que ha sufrido el teatro mexicano, lo constituya el hecho de la interrupción del ciclo biológico en los relevos generacionales de actuación. ¿Quién es actualmente el relevo del actor que hoy tiene sesenta años? ¿Y quién el relevo del que ha cumplido cincuenta? ¿Cuántos actores hay para relevar a los dos buenos que existen y tienen cuarenta años, mientras las malas escuelas de teatro producen solamente ignorancia? ¿Cuántos actores hay, para elegir a uno que sea idóneo, desde el punto de vista de su constitución biofísica, para un papel? La respuesta a todas estas preguntas no existe. Las carencias en materia actoral alcanzaron las dimensiones [288] estratosféricas de una agonía que nos hace pensar que la lucha por una puesta en escena coherente carece de sentido.

8. La televisión, que en años anteriores era un peligroso competidor del teatro, en la actualidad se ha convertido en un pantagruélico estómago que devora a todo actor que da señales de vida.

9. No existe ninguna clase de investigación sobre el público. No sabemos cuáles son sus gustos y aspiraciones, a qué grupo o grupos sociales pertenece. ¿Ha disminuido o aumentado? Hace muchos años, cuando existía la Compañía de Teatro de la UNAM, Héctor Azar hacía esta clase de investigación. Lamentablemente, a estas alturas del siglo, la práctica del conocimiento y organización del público fue olvidada.

10. Salvo minúsculas excepciones, las puestas en escena carecen de propuesta. Se instalaron en la rutina y en el caos, o, en el mejor de los casos, en un amateurismo infantil, ofreciendo una lastimosa radiografía de una agonía teatral.

La agonía-impasse no significa una muerte definitiva, puede durar mucho tiempo. En su cuadro subsisten algunos órganos que se han salvado al lado de aquellos que terminaron su ciclo biológico; junto a esta inercia mortífera persiste la batalla teatral. Sin embargo, ha perdido la coherencia.

Los dramaturgos, directores y escenógrafos tratan de adaptarse a los nuevos tiempos de oferta y demanda política neoliberal y costeabilidad. Desmoralizados por el anterior y sempiterno mecenazgo estatal -que por una parte exigía lealtad y por otra otorgaba la

posibilidad de creación-, se adaptan con dificultad a la realidad presente en la cual el Estado ha disminuido su papel como rector de un proyecto artístico-cultural, y en la que la iniciativa privada no es capaz, todavía, de convertirse en un relevo aceptable. Los realizadores teatrales quedaron sometidos a un nuevo papel de empresarios sujetos a una selección natural mucho más rigurosa que antes. Las instituciones estatales que sobrevivieron al desastre económico de los ochenta tratan también de adaptarse a los nuevos tiempos y de no abandonar definitivamente sus proyectos culturales. Ayudan con algunos presupuestos de producción, hacen concursos más o menos populistas y publican convocatorias. Otras, como la Universidad Metropolitana, hacen esfuerzos heroicos por mantener una calidad y una continuidad y tratan de establecer una política de repertorio. Sin embargo, todos estos esfuerzos no son más que unos granos de arena en medio de un estado comatoso.

Difícil saber si el estado de cosas aquí descrito puede ser reversible. Si existiera esta posibilidad, vendría acaso de parte [289] de la dramaturgia y de gente como Swamsey, de Ita, Olga Harmony y Manuel Capetillo, críticos que empezaran a dar voces de alarma; de los centros de enseñanza teatral privados con sólidos proyectos pedagógicos y una generación joven de escenógrafos y directores como Rodolfo Obregón, María Muro, David Olguín, Rodrigo Johnson, Lolita Figueroa, Mónica Kubli, Mario Espinosa, Gloria Carrasco, Los Trejo, Gabriel Pascal, Raúl Quintanilla, José Acosta y Angeles Castro. Todos ellos empeñados en la batalla por el futuro de nuestro teatro.

A pesar de la no muy alentadora imagen del teatro mexicano de los años noventa, convendría introducir al final de estas reflexiones una nota optimista. El día 5 y 6 de junio del presente año se llevó a cabo en El Foro de la Ribera, institución privada de enseñanza e investigación, un encuentro de jóvenes directores mexicanos. Veintiocho jóvenes hacedores de puestas en escenas se reunieron para discutir acerca de las condiciones en las cuales se lleva a cabo su trabajo, la temática de la nueva puesta en escena mexicana, el lenguaje y su estética, los alcances de la crítica. El encuentro demostró un hecho a todas luces halagüeño: existe una nueva y dinámica generación de directores de escena mexicanos dispuestos a dar la batalla en los tablados de los escenarios de la capital y del interior de la República. Los ponentes-realizadores escénicos destacaron la necesidad de una pedagogía teatral que estuviera en manos de los jóvenes directores. Brilló el notable papel de los directores del interior de la República, quienes a pesar de las precarias condiciones realizan sus aspiraciones artísticas. La cultura teatral. José Luis Martín, Guajardo, Sergio García y Virgilio Leos en Monterrey, Beverido en Jalapa, Sandoval y el grupo de investigadores de la Universidad de Guadalajara, Ángel Norzagaray en Baja California, Ignacio Flores de la Lama en Tijuana y Rodolfo Obregón en Querétaro, promueven y divulgan el arte teatral, realizan puestas en escena, crean públicos nuevos y se dedican al trabajo organizador.

El trabajo de los nuevos directores, tanto del interior como de la capital, permite abrigar las esperanzas de una, si no muy pronta a la larga posible, salida del impasse de cuyas características he hablado en líneas anteriores. [290] [291]

## Conclusiones

[292] [293]

Encuentro en Perpignan

por

Emilio CARBALLIDO

En principio, una dramaturgia nacional es eficaz en tanto refleje e interprete acontecimientos dentro de un límite de frontera. Su meta es dar sentido a las vidas contenidas en ese espacio, comunicar belleza y trascendencia, la suya propia, a los habitantes, a través de formas teatrales que los conmueven, los hagan reflexionar o simplemente gozar sus fenómenos vitales transformados en arte.

Eso es lo esencial y eso es, curiosamente, lo que suele otorgar pasaporte de universalidad a las dramaturgias locales. Ibsen no puede ser más escandinavo, Chéjov no puede ser más ruso, Molière y Cocteau y Giraudoux no pueden ser más franceses. Pero los hombres somos parte de la Humanidad y si una obra penetra más allá de los pequeños rasgos del terruño, aparece el Hombre, así con mayúscula, y en cualquier límite geográfico la obra será sentida, entendida, comunicativa.

De ahí que estudiar teatros extranjeros sea un enriquecimiento para el que estudia, pero no hay cuerda sin dos extremos: también para el estudiado, que a través de ojos ajenos verá como su circunstancia es compartida y comprendida; el que otros nos oigan y nos entiendan nos da mayor seguridad en nosotros mismos, aunque ésta no sea la meta. La difusión y el prestigio internacionales de un teatro hacen que, por rebote, aumente su validez en casa.

En el encuentro de Perpignan veo varios puntos de notable interés. [294]

1) La naturalidad con que en Francia se funda un centro europeo de estudios del teatro mexicano. Francia, la culturalmente omnívora, la permeada a todas las corrientes, resulta lógico que dedique atención amorosa a un territorio con el cual ha tenido notables contactos históricos. (Es la manera bonita de decirlo).

2) Pese a conflictos, es de subrayar el amor de los artistas latinoamericanos por Francia. En los años de treinta, Aldous Huxley comenta como el francés es el idioma para entenderse con todos los intelectuales de México. Hoy, el inglés se ha erigido en esperanto, pero sigue siendo el francés el amado lenguaje de la cultura. Y seguimos los escritores mexicanos viendo a París como la ciudad del talento y la belleza. El centro de Perpignan viene a ser (¡al fin!) un acto de correspondencia amorosa largamente deseado.

3) La actitud del encuentro hacia la escena: hubo una muy clara comprensión de que el escenario y no la biblioteca es la meta del texto dramático. Un grupo de profesionales escenificó varias escenas de Corona de sombra. Confieso mi sorpresa ante la electricidad, la inmediatez que despertaban. Veámos un gran texto, evidentemente, y aunque no sea la obra que prefiero de Usigli, se me revelaban valores que, curiosamente, los montajes mexicanos habían dejado inéditos.

4) El encuentro con especialistas de diversos países: los múltiples enfoques ayudan a descubrir esencias; son importantes para los estudiantes, pero también para los estudiados.

El foco de atención que se otorgó a mi trabajo, más las atenciones a mi persona fueron una emoción profesional muy bella y una satisfacción que se atesora. Pero la calidez y el contacto intelectual y humano fueron prodigados a todos los que asistimos.

El encuentro de Perpignan fue una gran fiesta amorosa, como debe ser un encuentro de dos culturas. Y los encuentros amorosos suelen ser fecundos. Eso esperamos, alegremente, de éste. [295]

Anexos  
[296] [297]

Imágenes del teatro mexicano contemporáneo 1950-1993  
(Una exposición de fotografías y programas de mano)

por

Octavio RIVERA

(CITRU-INBA)

## 1. Presentación

A partir de la segunda mitad del siglo que está por terminar, el teatro mexicano inicia una nueva época. Sus características fundamentales son la diversificación en la producción, la profesionalización como herramienta indispensable para la actividad en los distintos campos del quehacer escénico, y el desarrollo del concepto de la puesta en escena gracias al despliegue creativo de autores, actores, escenógrafos y directores teatrales.

Esta exposición fotográfica quiere mostrar un panorama del teatro mexicano contemporáneo a través de la puesta en escena. La mayor parte de las obras incluidas corresponden a lo más representativo de la dramaturgia nacional, aunque también encontramos la presencia imprescindible de autores extranjeros. Igualmente representativos de lo mejor del teatro mexicano en estos años son los directores, actores y escenógrafos que en ellas han participado.

Es importante señalar que la producción del teatro en México con fines artísticos -pues existe un amplio movimiento de teatro comercial- ha sido apoyado, en las últimas décadas, ante todo por instituciones públicas, como el Instituto Nacional [298] de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Mexicano del Seguro Social, entre otras. La mayor parte de las obras de esta muestra han sido auspiciadas por dichas entidades.

Se incluyen también algunos testimonios de teatro popular por la relevancia de esta expresión tan arraigada en las tradiciones y costumbres del pueblo de México.

Las fotografías y documentos de esta exposición forman parte del acervo del Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli» del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, organismo que se encarga de salvaguardar los documentos sobre el teatro mexicano, al mismo tiempo que lo estudia y promueve su conocimiento.

## 2. Cuarenta Años de Teatro Mexicano

Durante la década de los cincuenta, la actividad teatral mexicana cobra una fuerza inusitada, producto del trabajo constante y ferviente que, en torno al teatro, desde fines de los treinta, han venido desarrollando instituciones e individuos apoyados por una política cultural que encuentra en las tareas escénicas un medio de expresión de las inquietudes nacionales, así como una forma de integrar al país en el movimiento del mundo contemporáneo.

La Ciudad de México florece en salas de todas las dimensiones y cualidades y la ansiada profesionalización, más allá del teatro comercial, se vuelve un hecho gracias, entre otras causas, a la apertura de escuelas para actores, dramaturgos, escenógrafos, por un lado, y, por otro, con base en la mano segura de quienes habiéndose formado en la práctica escénica, muchas veces de manera autodidacta y esencialmente sobre las tablas, han estado pendientes de las demandas del desarrollo del teatro mundial.

Salvador Novo (1894-1970) y Celestino Gorostiza (1904-1967) directores de escena, dramaturgos e impulsores del experimento del Teatro de Ulises (1928) promueven, a principios de los cincuenta, el trabajo de las nuevas generaciones cuya obra, en la escritura o la puesta en escena, se inscribirá de manera definitiva en el quehacer escénico hasta nuestros días. Novo llevó al escenario del Palacio de Bellas Artes, el teatro nacional más importante del país, *Rosalba y los llaveros* (1950) de Emilio Carballido (1925) y *Los signos del zodiaco* (1951) de Sergio Magaña (1924-1990) [foto 1] ambos fecundos dramaturgos mexicanos cuya obra dramática no ha dejado de estar presente [299] en los escenarios de toda la república. Celestino Gorostiza estrenó *Las cosas simples* (1953) de Héctor Mendoza

(1932) [foto 2] comedia sobre la vida estudiantil en la Ciudad de México en los cincuenta que, sin embargo, sigue siendo el caballo de batalla de una gran cantidad de grupos de jóvenes actores.

Fernando Wagner (1905-1973), por su parte, dentro de un circuito más comercial, dirigió *Cada quien su vida* (1955) de Luis G. Basurto (1920-1990) melodrama de representaciones centenarias que lleva a escena el mundo y las miserias de la prostitución y los bajos fondos urbanos; y trabajó con la versión para la escena de mitología y textos prehispánicos de una de las más sobresalientes dramaturgas mexicanas, Luisa Josefina Hernández, en su *El Popol-Vuh* (1966) [foto 3].

El estilo escénico de Novo, Gorostiza, Wagner y el mismo Basurto, quien puso en escena *El color de nuestra piel* (1952) [foto 4] de C. Gorostiza, se funda en una relación cuidadosa con el texto dramático y las demandas del dramaturgo, así como en el seguimiento puntual de las convenciones del arte de la escena que logren comunicar, en este caso, la estética del realismo de los dramas que llevaron a escena. La dramaturgia mexicana, a partir de los cincuenta, se alejó abiertamente de la temática tradicional familiar de los problemas de la clase media urbana, o lo hacen ocupados con la emergencia de nuevos desequilibrios (*El color de nuestra piel*), y buscan referir los desajustes e inquietudes de otros estratos sociales (*Cada quien su vida*, *Los signos del zodiaco*); la mezquindad y lo opaco de la vida en provincia o su enfrentamiento con la vida de la capital (*Rosalba y los llaveros*, *Los cuervos están de luto* [1969] de Hugo Argüelles dirigida por Óscar Ledesma) [foto 5]; o la historia desde el punto de vista de lo cotidiano o «extrahistórico» (*Hoy invita la Güera* [1962] de Federico S. Inclán [1910-1981] [foto 6] puesta en escena de Ledesma); o el lado sonriente de la historia en *La guerra de las gordas* [1963] escrita y dirigida por Salvador Novo [foto 7].

La década de los cincuenta y principios de los sesenta es todavía terreno fértil para directores de [300] escena que, como gran parte de los anteriores, poseen una larga experiencia teatral. Los ejemplos más sobresalientes son los de Seki Sano (1905-1966) - introductor en México, a fines de los treinta, de las teorías de Stanilavski- con su montaje de *El rey Lear* (1964) de William Shakespeare, y Julio Bracho (1909), director de cine y de teatro, con una nueva reposición de *Anfitrión 38* (1963) [foto 8] de Jean Giraudoux.

Contemporáneos de Novo, Gorostiza y Wagner, tanto Sano como Bracho, se distinguieron de entre los demás directores de teatro de su generación por su interés particular por los problemas y estética de teatro contemporáneo, el lenguaje del espacio teatral, la escenografía, el trabajo de los actores. Los trabajos de Bracho y Sano entran ya dentro del concepto del director de escena como el creador del espectáculo, son conscientes de las posibilidades de interpretación del texto que toman como fuente y que otorga a la puesta en escena una de las líneas de su coherencia.

De alguna manera el trabajo de los directores de escena en México ha seguido las tendencias que se han señalado antes. Por una parte la creación escénica cuidadosa, de enorme rigor formal, apegada al dominio de la materia, dentro de ciertos límites que marca la tradición, y, por otra, el camino de la experimentación constante, la indagación en las posibilidades del arte teatral que marca a las puestas en escena con un sello personal.

Dentro del primer grupo de directores, en esta muestra fotográfica, encontramos algunos ejemplos representativos en las puestas en escena de Wilberto Cantón (1923-1979) de *El gesticulador* (1964) de Rodolfo Usigli (1905-1979) [foto 9], una de las piezas teatrales más importantes del teatro mexicano del siglo veinte; José Solé (1930) con *Moctezuma II* (1982) de Sergio Magaña; el éxito incontenible de la puesta en escena más reciente de Xavier Rojas (1921) *El eclipse* (1990) de Carlos Olmos (1947) [foto 10]; y de Enrique Alonso con *Chin-Chun-Chan* y *Las musas del país* (1992) de Elizondo y Navarro [foto 11], espectáculo que toma como base dos piezas de teatro de revista mexicano de principios de siglo, género de gran popularidad en la época, y piezas que han constituido, en sus diversas reposiciones, verdaderos éxitos en escena.

En esta presentación esquemática encontraríamos, para el segundo grupo, los trabajos innovadores de Ignacio Retes (1918) con *Juan Pérez Jolote* (1964) [foto 12] adaptación escénica del ensayo de Ricardo Pozas sobre el enfrentamiento de la comunidad indígena de los chamulas con el mundo moderno; *Divinas palabras* (1963) de Ramón del Valle Inclán (1870-1936) montaje de Juan Ibáñez (1938) [foto 13] que obtuvo el primer premio en el Festival Internacional de Nancy; y de Héctor Azar (1930) quien dirige su obra *Inmaculada* (1972) [foto 14] muestra de la abundante producción dramática y escénica de uno de los hombres más creativos del teatro mexicano.

Azar, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez sacuden la actividad de la escena en los sesenta, poniendo en práctica, la idea de nuevo novedosa de crear el espectáculo teatral a partir de todos los elementos de la escena, concibiendo la palabra en función de la creación teatral, y no de manera paralela o externa al espectáculo. [301]

Este crear desde y en la escena, a partir -¿por qué no?- de cualquier tipo de texto, logró uno de sus resultados más fascinantes en el montaje de Héctor Mendoza, *In memoriam* (1975) [foto 15], quien se propuso así como uno de los maestros de las nuevas generaciones de directores de escena. *In memoriam* fue el espectáculo asombroso de la ruptura de la convención teatral que descubre su propia condición de espectáculo y subraya sus virtudes esenciales al tiempo que busca, con la violación de la convención, violar el mundo de la intimidad amorosa del mexicano. Mendoza, su estética teatral en evolución, su trabajo de orfebre con los actores, logró un espectáculo deslumbrante en su revisión de los mitos griegos con *Secretos de familia* (1991) [foto 16] una de sus más recientes puestas en escena.

Un grupo nutrido de directores de escena, de escenógrafos, de actores enriquece la escena mexicana de hoy. Las creaciones escénicas de Luis de Tavira (*La conspiración de la cucaña* [1989] de Alfonso de María y Campos y Luis de Tavira [foto 17]; *La séptima morada* [1991]; de Julio Castillo); de Jesusa Rodríguez (*El concilio del amor* [1987]) de Óscar Panizza [foto 18]); de Martha Luna; de Lorena Maza y José Caballero (*Las mujeres sabias* [1990] de Molière [foto 19]); de Abraham Oceransky (*Gucha'chi* [1990] [foto 20]); de José Luis Cruz (*Baal* [1990] de Bertolt Brecht [foto 21]); de Ludwik Margules (*Viaje de un largo día hacia la noche* [1992] de Eugene O'Neill [foto 22]); de Raúl Zermeño (*El anzuelo de Fenisa* [1990] de Lope de Vega [foto 23]) cuyos documentos muestra esta exposición, son manifestaciones de los lenguajes particulares que se multiplican en torno al

objeto teatral, que se nutre y crece en diversidad de espacios, con rigor y talento, con imaginación y estilo personalísimos.

El teatro mexicano de hoy es un arte que indaga en las obsesiones del hombre, en las obsesiones de nuestra historia pasada (la conquista y la colonización) que se funde con la presente (Lo que calan son los filos [1988] dir. Mauricio Jiménez [foto 24]; Los enemigos [1989] de Sergio Magaña, dir. Lorena Maza; La noche de Hernán Cortés [1992] de Vicente Leñero, dir. Luis de Tavira [foto 25]; Las adoraciones [1993] de Juan Tovar; dir. Ludwik Margules [foto 26]); de nuestras tradiciones populares (El tecolote [1965] dir. Xavier Rojas [foto 27]; Calaveras de Posada [1969] dir. Mariano Leyva [foto 28]; Bodas de sangre [1984] de Federico García Lorca, dir. María Alicia Martínez Medrano; Mejomú [1987] dir. Domingo Adame [foto 29]; Los encuentros [1992] dir. Mauricio Jiménez [foto 30]); o del arte y la sensualidad (Donna Giovanni [1983] de Mozart, dir. Jesusa Rodríguez [foto 31]); de nuestro folklore urbano, con ironía o con irreverencia, [302] con amor (De película [1985] dir. Julio Castillo [foto 32]; ¡Ahí viene Pedro Infante, que cante... que cante...! [1990] de Germán Castillo, dir. Enrique Pineda [foto 33]); o de la crudeza y lo sórdido de la vida urbana (De la calle [1987] de Jesús González Dávila, dir. Julio Castillo [foto 34]); del amor y el desamor (Los negros pájaros del adiós [1990] de Óscar Liera, dir. Raúl Quintanilla; Los esclavos de Estambul [1991] de Emilio Carballido, dir. Ricardo Ramírez Carnero [foto 35]; Sexo, pudor y lágrimas [1991] autor y dir. Antonio Serrano [foto 36]).

Los últimos cuarenta años de teatro mexicano, en su dramaturgia, en su puesta en escena, han sido enormemente fructíferos y la actividad teatral se difunde en los espacios urbanos y en las comunidades rurales con avidez y vigor. Fuerza, búsqueda y logros de los que esta exposición es una breve pero precisa muestra documental. [303]

Exposición de fotografías  
[304]

[305]

Primeras jornadas internacionales de teatro mexicano en Francia

Premières journées internationales de théâtre mexicain en France

«El teatro mexicano visto desde Europa»

«Le théâtre mexicain vu d'Europe»

14, 15, 16 de junio de 1993

Programme

Centre de recherches iberiques et latino-americaïnes de l'Universite de Perpignan (Francia)

Centro nacional de investigación teatral «Rodolfo Usigli» CITRU-INBA (México)

Festival «Les estivales»

Centre culturel du Mexique

Conseil general des Pyrenees-orientales

[306] Lunes 14 de junio Lundi 14 juin

10:30-12:30 hrs. Registro de participantes

Accueil des participants

Bibliothèque d'espagnol. Salle F 212

10:00 a 13:00 hrs. Proyección de videos

Los enemigos de Sergio Magaña

Puesta en escena de Lorena Maza

De la calle de Jesús González Dávila

Puesta en escena de Julio Castillo

Projection de videos

Los enemigos de Sergio Magaña

Mise en scène de Lorena Maza

De la calle de Jesús González Dávila

Mise en scène de Julio Castillo

\*Salle de projection. Salle F 118

13:00-14:30 hrs. Comida / Repas

\* Cafetería. Universidad

14:30 hrs. Palabras de bienvenida a cargo del Dr. Jean Sagnes, Presidente de la Universidad de Perpignan.

Inauguración a cargo del Sr. Ignacio Morales Lechuga, Excmo. Embajador de México en Francia y del Sr. Álvaro Uribe, Consejero Cultural.

En presencia del Senador, Alcalde de Prades, Paul Blanc, Presidente del Festival de Teatro «Les Estivales», del Dr. Domingo Adame, Director del Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli» - INBA y de la Sra. Yuriria Iturriaga, Directora del Centro Cultural de México en París.

Conferencia plenaria «Vigor y presencia del teatro mexicano» Daniel Meyran, Profesor de Universidad, Director del Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Perpignan.

Allocution de bienvenue par M. Jean Sagnes, Président de l'Université de Perpignan.

Inauguration par M. Ignacio Morales Lechuga, Ambassadeur du Mexique en France et M. Alvaro [307] Uribe, Conseiller Culturel.

En présence de M. le Sénateur-Maire de Prades, Paul Blanc, Président du Festival de Théâtre «Les Estivales», de M. Domingo Adame, Directeur du Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli» - INBA et de Mme. Yuriria Iturriaga, Diirectrice du Centre Culturel du Mexique a Paris. Conférence plénière «Vigueur et présence du théâtre

mexicain» Daniel Meyran, Professeur des Universités, Directeur du Département d'Etudes Hispaniques, Université de Perpignan.

\* Amphithéâtre III. Léon-Jean Gregory

15:30 - 15:45 hrs. Receso / Pause

15:45 - 17:15 hrs. I sesión: A. TEATRO NOVOHISPANO Y DEL SIGLO XIX

Ière session: A. LE THEATRE DE LA NOUVELLE ESPAGNE ET DU XIV<sup>e</sup> SIECLE

\* Amphithéâtre III. Léon-Jean Gregory

Responsable / sous la responsabilité de:

Guadalupe Sánchez

Armando García Gutiérrez(Universidad Nacional Autónoma de México)

«El teatro como método cultural de evangelización»

Ma. Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)

«Teatro e ideología en el siglo XVI novohispano: La conquista de Jerusalén»

17:15 - 17:45 hrs. Discusión / Discussion

17:45 - 18:45 hrs. I sesión: B. TEATRO NOVOHISPANO Y DEL SIGLO XIX

Ière session: B. LE THEATRE DE LA NOUVELLE ESPAGNE ET DU XIX<sup>e</sup> SIECLE

\* Amphithéâtre III. Léon-Jean Gregory

Responsable / sous la responsabilité de: René Andioc

Francis Sureda

(Universidad de Perpignan) [308]

«El tejedor de Segovia de Juan Ruiz de Alarcón: su acogida en Valencia en el siglo XVIII

«Fernando Carlos Vevia Romero (Universidad de Guadalajara) «Juan Ruiz de Alarcón en

el teatro «Magdalena González Casillas (Universidad de Guadalajara)

«Teatro y política en el Jalisco decimonónico»

18:45 - 19:15 hrs. Discusión / Discussion

19:30 hrs. Cena. Hotel / Repas. Hôtel

21:30 hrs. Taller de Teatro del Departamento de Estudios Hispánicos

«Salade exotique mexicaine»

Director: Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

Atelier de Théâtre du Departement d'Etudes Hispaniques

«Salade exotique mexicaine» Mise en scène Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

\* Amphithéâtre III. Léon-Jean Gregory

Martes 15 de junio Mardi 15 juin

08:00 - 09:30 hrs. II sesión: A. TEATRO MEXICANO SIGLO XX

2 ème session: A: THEATRE MEXICAIN XX<sup>e</sup> SIECLE

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de: Giuseppe Bellini

Octavio Rivera

(Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli»)

«Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso»

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

(Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli») [309]

«El teatro político mexicano de los años treinta: algunas consideraciones y ejemplos»

Andrés Mínguez Gallego (Universidad de Valencia)

«Entre lo oculto y lo manifiesto: las huellas de la poesía en el teatro de Xavier

Villaurrutia»

09:30 - 10:00 hrs. Discusión / Discussion

10:00 - 11:00 hrs. II sesión: B. TEATRO MEXICANO SIGLO XX.

3ème session: B. THEATRE MEXICAIN XX° SIECLE

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de: Francis Sureda

Milagros Ezquerro

(Universidad de Caen)

«El lenguaje teatral en la obra de Emilio Carballido»

Madeleine Cucuel

(Universidad de Haute Normandie)

«El D.F. en el teatro actual mexicano»

11:00 - 11:30 hrs. Discusión / Discussion

11:30 - 11:45 hrs. Receso / Pause

11:45 - 12:45 hrs. II sesión: C. TEATRO MEXICANO SIGLO XX

2ème session: C. THEATRE MEXICAIN XX° SIECLE

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de: Osvaldo Obregón

Marie Galera

(Universidad de Perpignan)

«La mise en abîme en La dama boba de Elena Garro» [310]

Fernando Martínez Monroy

(Universidad Nacional Autónoma de México)

«El teatro de Luisa Josefina Hernández: una obra para reflexionar»

12:45 - 13:15 hrs. Discusión / Discussion

13:15 - 14:15 hrs. Comida / Repas

\* Cafetería. Universidad

14:15 - 15:45 hrs. II sesión: D. TEATRO MEXICANO SIGLO XX

2ème session: D. THEATRE MEXICAIN XX° SIECLE

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de: Madeleine Cucuel

Assia Molissine

(Universidad Clermont Ferrand) «Las prácticas discursivas y sociales en El tuerto es rey de Carlos Fuentes»

Nel Diago (Universidad de Valencia)

«La Conquista en el teatro contemporáneo»

Giuseppe Bellini

(Universidad Degli Studi)

(Título pendiente)

15:45 - 16:15 hrs. Discusión / Discussion

16:15 - 17:45 hrs. II sesión: E. TEATRO MEXICANO SIGLO XX

2ème session: E. THEATRE MEXICAIN XX° SIECLE

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de: Louis Panabière

Luis Martín Garza

(Universidad de Nuevo León)

«Alfonso Reyes y el teatro neoleonés»

Alfredo Cerda Muñoz

(Universidad de Guadalajara) [311]

«La dramaturgia en el Estado de Jalisco»

Elka Fediuk

(Universidad Veracruzana)

«El teatro de la Universidad Veracruzana»

17:45 - 18:15 hrs. Discusión / Discussion

19:30 hrs. HOMENAJE A RODOLFO USIGLI

HOMMAGE A RODOLFO USIGLI

\*Amphithéâtre III. Léon- Jean Gregory

1. Diálogo/ Dialogue:

Emilio Carballido y Daniel Meyran

2. Lectura dramatizada de escenas de Corona de sombra de Rodolfo Usigli.

Director: Guy Jacquet con el «Théâtre de la Rencontre»

Lecture dramatisée de scènes de Couronne d'ombre de Rodolfo Usigli.

Mise en scène: Guy Jacquet avec le «Théâtre de la Rencontre»

Coctel ofrecido por / cocktail offert par M. le Président de l'Université de Perpignan.

Miércoles 16 de junio Mercredi 16 juin

09:00 - 10:00 hrs. III sesión: A. TEATRO MEXICANO: ESTADO ACTUAL, DIFUSIÓN

3ème session: A. THEATRE MEXICAIN: ETAT ACTUEL, DIFFUSION

\* Salle de projection. Salle F 118

Responsable / sous la responsabilité de:

Edmond Cros

Ricard Salvat

(Universidad de Barcelona)

«La recepción del teatro mexicano en España» [312]

Oswaldo Obregón

(Universidad de Franche-Comté)

«El teatro mexicano contemporáneo en Francia: balance en blanco y negro»

10:00 - 10:30 hrs. Discusión / Discussion

10:30 - 10:45 hrs. Receso / Pause

10:45 - 12:15 hrs. III sesión: B. TEATRO MEXICANO: ESTADO ACTUAL, DIFUSIÓN

3ème session: B. THÉÂTRE MEXICAIN.- ETAT ACTUEL, DIFFUSION

\* Salle de projection. Salle F 118 [313]

Responsable / sous la responsabilité de: Emilio Carballido

Hugo Salcedo

(Universidad de Guadalajara)

«Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?»

Domingo Adame

(Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli») «Tendencias contemporáneas del teatro en México»

Ludwik Margules

(Foro de la Ribera)

«La escena actual en México»

12:15 - 12:45 hrs. Discusión / Discussion

13:00 - 14:15 hrs. Comida / Repas

\*Cafetería. Universidad

14:15 - 15:15 hrs. Sesión plenaria: propuesta de creación del Centro Europeo de Investigación sobre Teatro Mexicano

Session plénière: proposition de création du Centre Européen de Recherche sur le Théâtre Mexicain

\*Salle de projection. Salle F 118

15:15 hrs. Ceremonia de clausura a cargo del Sr. Domingo Adame, Director del Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli» -INBA

Clôture par M. Domingo Adame, Directeur du Centro Nacional de Investigación Teatral «Rodolfo Usigli»- INBA

\* Salle de projection. Salle F 118

18:30 hrs. Tertulia: «Conocimiento del Teatro Mexicano Contemporáneo» (dentro del marco del festival «Les Estivales»)

Tertulia: «Connaissance du Théâtre Contemporain Mexicain» (dans le cadre du festival «Les Estivales»)

\* Hôtel PAMS

Participantes / Participants:

Emilio Carballido

Michel Bataillon

Madeleine Cucuel

Daniel Meyran

Ludwik Margules

Domingo Adame

20:30 hrs. Cena de gala / Repas de gala

\* Restaurant Casa Sansa

[314]

Primeras jornadas internacionales de teatro mexicano en Francia

Premieres journées internationales de Théâtre mexicain en France

«El teatro mexicano visto desde Europa»

«Le théâtre mexicain vu d'Europe»

14,15,16 de junio de 1993

Centre de recherches iberiques et latino-americaïnes de l'Université de Perpignan (Francia)

Centro nacional de investigación teatral «Rodolfo Usigli» CITRU-INBA (México)

Festival Les estivales

Centre culturel du Mexique

Conseil general des Pyrenees-Orientales

Teatro mexicano contemporáneo

(1950-1992)

/théâtre mexicain contemporain

(1950-1992)

(Una exposición de fotografías y programas de mano)

/(Une exposition de photographies et de programmes)

En el Palacio de los Reyes de Mallorca

del 14 de junio al 17 de julio

/Au Palais des Rois de Majorque

du 14 juin au 17 juillet

Fotografías y documentos:/Photographies et documents:

Centro Nacional de Investigación Teatral

«Rodolfo Usigli» del Instituto Nacional de Bellas Artes

Idea y selección de documentos:/Conception et sélection de documents:

Domingo Adame, Gabriel Fragoso, Pilar Galarza

Coordinación:/Coordination:

Jean Michel Henric, Nuria Lacour, Alejandro Ortiz, Octavio Rivera

Traducción de textos./Traduction de textes: Joël Delhom y Manuel García

Universidad de Perpignan

Jean Sagnes, Presidente

Daniel Meyran, Director del Departamento de Estudios Hispánicos

Centro Nacional de Investigación Teatral

«Rodolfo Usigli»-INBA

Domingo Adame, Director

Gabriel Fragoso, Coordinador del Arca de Investigación

Pilar Galarza, Coordinadora del Área de Documentación

Les Estivales

Patil Blanc, Presidente

Maric-Pierre Baux, Directora

Centro Cultural de México

Yuriria Iturriaga, Directora

Federico Serrano, Subdirector

Conseil Général des Pyrénées-Orientales

---

**Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



**editorial del cardo**