

3
2F)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



GLORIA ITURBE: UNA FIGURA OLVIDADA DEL TEATRO-MEXICANO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

TESIS que para obtener el grado de
Licenciada en Literatura Dramática y
Teatro, presenta la alumna LAURA
CALVA HERNÁNDEZ, bajo la
asesoría del Mtro. OSCAR ARMANDO
GARCÍA GUTIÉRREZ.

México, D.F., Ciudad Universitaria, a 18 de junio de 1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



GLORIA ITURBE

**A mi madre, Marina Concepción, por su
incondicional apoyo en todos los ámbitos.**

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. El México post-revolucionario (1920-1940).	12
I.1. Antecedentes: La revolución mexicana.	13
I.2. Política, economía y sociedad en el México post-revolucionario.	16
I.3. Arte y cultura en el México post-revolucionario.	26
I.3.1. La creación de instituciones culturales.	27
I.3.2. La nueva nación mexicana y el arte que <i>debe</i> producir.	31
Capítulo II. El teatro en México en las décadas 1920 y 1930.	41
II.1. El teatro de género chico o de revista.	42
II.2. El teatro de género dramático.	48
II.3. El teatro universal clásico, moderno y de vanguardia.	57
II.4. La crisis teatral en 1932.	64
Capítulo III. Aproximación a Gloria Iturbe.	71
III.1. ¿Quién era Gloria Iturbe?	71
III.2. Retrato físico.	75
III.3. Trayectoria artística.	76
III.3.1. Radio, cine y televisión.	76

III.3.2. Teatro.	79
Capítulo IV. Ciclo Post-Romántico.	96
IV.1. Obras, autores y puesta en escena.	96
IV.2. Acerca de la recepción teatral.	115
Conclusiones	120
Anexo I	125
Anexo II	129
Bibliografía	130

INTRODUCCIÓN

El nombre de Gloria Iturbe puede sonar totalmente extraño a los oídos de mucha gente estudiosa del teatro mexicano, lo cual es comprensible por el hecho de que son muy pocos los libros que la mencionan y más pocos aún los que analizan su actividad teatral.

Al consultar la *Reseña histórica del teatro en México* en búsqueda de información sobre obras específicas de las décadas 1920 y 1930, encontramos que a fines de 1932 y principios de 1933 una compañía llamada *Gloria Iturbe* -nombre que correspondía al de su actriz titular, respecto a quien jamás habíamos escuchado ni leído comentario alguno- tuvo una temporada teatral patrocinada por la Secretaría de Educación Pública, en la que presentó al público mexicano obras y autores del teatro moderno y vanguardista. Es bien conocida la labor del Teatro de Ulises y del Teatro Orientación como introductores del teatro universal en los escenarios mexicanos, pero ¿Gloria Iturbe? Encontramos de nuevo a esta actriz, en la misma *Reseña...* a fines de 1934, representando obras mexicanas en el recién inaugurado Teatro Álvaro Obregón.

A partir de estas dos referencias, Gloria Iturbe se convirtió en una enorme interrogación: ¿Quién era esa mujer que, en tiempos tan difíciles para el teatro mexicano, realizó ella misma dos hazañas que poca gente hizo: presentar teatro mexicano

contemporáneo y nuevos repertorios extranjeros (fuera de los clásicos españoles y franceses)? Más grandes fueron la sorpresa y la interrogación cuando no encontré mención de Gloria Iturbe en la mayoría de los libros y estudios que abordan ese periodo del teatro mexicano, siendo que todos ellos dan enorme importancia a los grupos y personas que impulsaron en México el teatro nacional y universal.

Sólo Guillermo Schmidhuber, en *El advenimiento del teatro mexicano (1922-1938)*, ha considerado el Ciclo Post-Romántico -principal temporada de Gloria Iturbe, a cargo de su propia compañía- en el rubro de "teatro de experimentación", otorgándole el mismo valor que al Teatro de Ulises. Rodolfo Usigli en *México en el teatro y Caminos del teatro en México*; Armando de María y Campos en *Presencias de teatro*, así como Roberto Núñez y Domínguez en *Descorriendo el telón: Cuarenta años de teatro en México y Cincuenta close-ups*, dan créditos a Gloria Iturbe como actriz, considerándola magnífica. Sin embargo, Margarita Mendoza López en *Primeros renovadores del teatro mexicano*; Luis Mario Schneider en *Fragua y gesta del teatro experimental en México*; Antonio Magaña Esquivel en *Breve historia del teatro mexicano y Medio siglo de teatro en México* y Edgar Ceballos en su *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*; omiten completamente a Gloria Iturbe del panorama teatral que construyen. Esta actriz tampoco figura en la *Enciclopedia de México* y en el *Diccionario Enciclopédico de México*, siendo que éstos albergan en sus páginas a mexicanos cuyo trabajo tuvo alguna importancia, por mínima que ésta sea.

La importancia de Gloria Iturbe no es tan mínima: se trata de una actriz cuyo trabajo fue altamente valuado por la crítica, quien llegó a considerarla como la representante de las

nuevas tendencias teatrales en México y como la mejor primera actriz de su época (en un momento en que María Tereza Montoya y Virginia Fábregas trabajaban también en los escenarios). La Iturbe realizó numerosas giras y temporadas en la capital y en el interior de México, de las cuales sobresale el Ciclo Post-Romántico, cuya mayor aportación al teatro mexicano es el repertorio, que contiene obras de Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Toller y Kaiser, entre otros dramaturgos modernos y vanguardistas. La naturaleza de estas obras, sobre todo las expresionistas, determinó innovaciones a nivel escenográfico.

Tan sólo por estos aspectos es pertinente un estudio de la actividad teatral de esta actriz, quien, con grandes bríos, tomó en sus manos una empresa teatral de alto riesgo en su época: renovar el repertorio con obras extranjeras modernas y de vanguardia nunca antes puestas en México.

Resulta inquietante, por lo tanto, que en la mayoría de los estudios especializados en los grupos renovadores o experimentales del teatro mexicano se ignore la actividad artística de Gloria Iturbe; tal omisión constituye el eje de nuestra hipótesis: el hecho de que en estos libros se hable sólo de los grupos relacionados con la cabeza de la entonces naciente institución cultural oficial (el Departamento de Bellas Artes), tales como el Teatro de Ulises, el Teatro de Orientación, los Escolares del Teatro, etc., y se deje fuera a gente como Gloria Iturbe o Alfredo Gómez de la Vega, cuyas renovaciones y experimentaciones son también de importancia, nos hace pensar que, más bien, esta importancia se ha querido ignorar para dar relevancia a los trabajos teatrales de los grupos institucionales. Consideramos, por lo tanto, que se ha escrito una historia teatral oficial, “dictada” desde el centro de las instituciones culturales oficiales -al igual que se ha escrito una historia oficial

del movimiento obrero visto desde la CROM o la CTM- y que valdría la pena hacer una lectura crítica de este fenómeno y agregar piezas al rompecabezas del teatro mexicano para aproximarnos más a lo que pudiera ser su imagen completa. Una de estas piezas es, por supuesto, Gloria Iturbe.

El presente trabajo ha sido motivado en gran medida por varias preguntas relacionadas con la naturaleza de la historia y la historiografía. Preguntas generales como: ¿La historia que se nos ofrece en los libros es lo que pasó o es una visión de lo que pasó? ¿la historia ya está escrita o se reescribe constantemente? ¿quién escribe la historia? ¿de qué manera influyen las circunstancias del que escribe la historia en la visión que da de los hechos? ¿cuáles son las fuentes de la historia? ¿cómo se interpretan esas fuentes? y preguntas relativas al teatro: ¿Qué manifestaciones escénicas están registradas en la historiografía teatral? ¿por qué han sido tomadas en cuenta esas fuentes y otras no? ¿cómo se interconecta el fenómeno teatral con el resto de las manifestaciones humanas? ¿qué importancia tiene la contextualización del fenómeno escénico en el estudio e interpretación de éste?, etc. El acercamiento a la disciplina histórica por medio de actividades académicas tales como un Diplomado en historiografía del siglo XX (Centro de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras, de septiembre de 1996 a marzo de 1997) y el Ciclo de Conferencias “Historia y arte” (Instituto de Investigaciones Históricas, de abril a mayo de 1996), ambos organizados e impartidos por la UNAM, nos ha dado respuestas a algunas de estas preguntas y nos ha impulsado a profundizar en el estudio histórico del fenómeno escénico. La historiografía del siglo XX, creada por la Escuela de los Annales, la Microhistoria italiana, la Escuela de Frankfurt, el materialismo histórico ruso y muchas

otras corrientes con sus muy diversos autores, confluyen en el replanteamiento de la naturaleza de la historia y, por tanto, en una nueva forma de escribir ésta. Se revisa y se critica la historiografía anterior, proponiendo otras maneras de lectura de la historia, para lo cual se diversifican las fuentes y se crean nuevas formas de interpretarlas. Los historiadores irrumpen en campos antes vedados, tales como las mentalidades, la psicología, la cultura, los géneros, las ideas, la vida cotidiana y amplían, con sus investigaciones, el conocimiento de nosotros mismos: la especie humana en sus muy diversas manifestaciones.

Las aportaciones de este numeroso grupo de intelectuales, entre cuyos nombres se escuchan los de Fernand Braudel, Emmanuel Wallerstein, Carlo Guinzburg, Marc Bloch, Carlos Martínez Assad, Emanuel Le Roy Ladurie, entre una inmensa lista, han demostrado que La historia no está escrita y que cada momento histórico trae consigo la reinterpretación de su pasado y el intento de comprensión de su presente. Desde este punto de vista, nuestro interés por rescatar algunas piezas del rompecabezas del teatro mexicano, para intentar con ello formarnos una visión más completa de este fenómeno, tiene validez y fundamento.

Una de las premisas básicas de esta nueva historiografía es que todas las manifestaciones humanas están interconectadas entre sí, por lo que la explicación de un fenómeno teatral determinado no puede darse sin la ubicación de éste en el marco histórico que le corresponde. Nuestra coincidencia con esta premisa nos lleva a estructurar esta tesis de la siguiente manera: Los dos primeros capítulos estarán dedicados a esbozar un panorama de la sociedad, la política, la economía y las manifestaciones culturales-artísticas que se dieron durante las décadas 1920 y 1930; décadas que son la tela y el marco de la trayectoria teatral de Gloria Iturbe. Nuestro tercer capítulo estará dedicado a la trayectoria

artística de esta actriz, quien incursionó además en el radio, el cine y la televisión. En el capítulo cuarto analizaremos el Ciclo Post-Romántico, haciendo hincapié en lo innovador de su repertorio y de sus propuestas escenográficas. Se presentan al final dos anexos: el primero trata de Alfredo Gómez de la Vega -a quien podría llamársele precursor de Gloria Iturbe- y el segundo es un plano a escala del Teatro Hidalgo, sede del Ciclo Post-Romántico. Esta estructura permite distinguir los elementos de la política, la economía y la sociedad que son determinantes en el fenómeno teatral estudiado.

El marco histórico referencial ofrecido en el primer capítulo ha sido construido mediante la síntesis de algunos estudios dedicados a la revolución mexicana y al periodo post-revolucionario, realizados por diversos intelectuales de nuestro país; nuestro trabajo en este capítulo se limita a disponer críticamente el material histórico que encontramos en dichos estudios. El panorama del teatro mexicano post-revolucionario que ofrecemos en el segundo capítulo ha sido dibujado mediante la conjunción de estudios especializados en las manifestaciones escénicas de dicho periodo y las crónicas y artículos de la época, aparecidos en revistas y periódicos. Los capítulos tercero y cuarto cuentan como únicas fuentes la hemerografía de la época, junto con algunos testimonios y materiales gráficos ofrecidos por dos investigadoras del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU): Socorro Merlin y Giovanna Recchia.

No nos fue posible contar con fuentes importantes, como hubieran sido: los testimonios orales de algún familiar o amigo de Gloria Iturbe, su archivo existente en la ANDA, la grabación de alguno de sus programas de radio, alguna de sus películas, así como testimonios escritos sobre su actividad teatral pre-profesional. Lo anterior nos ha

impedido conocer numerosos factores de carácter íntimo o personal que pudieron haber influido en su trayectoria artística. El historiador Carlos Antonio Aguirre Rojas nos hacía una interesante pregunta: ¿cómo una gente tan vanguardista y aparentemente intelectual, como fue Gloria Iturbe, pudo haber creado y sostenido por años el programa radiofónico “Doctora Corazón”? La respuesta se halla en diez años de la vida de Gloria Iturbe que son completamente desconocidos para nosotros: el lapso entre su última temporada registrada y el surgimiento de ese popular personaje en la XEW. Al igual que esta pregunta, otras muchas están sin clara respuesta debido a las enormes lagunas existentes en la biografía de la Iturbe que pudimos construir.

Sin embargo, esto no afecta la tesis central de este trabajo, cuya intención es demostrar cómo en la “historia” del teatro mexicano post-revolucionario han quedado fuera importantes manifestaciones escénicas, como lo son el Ciclo Post-Romántico y las temporadas de Alfredo Gómez de la Vega, cuyos protagonistas no formaron parte de la joven institución que se constituyó como centro de la actividad teatral en México: el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, después convertido en Instituto Nacional de Bellas Artes.

El objetivo fundamental de este trabajo es dar a conocer algunos aspectos muy poco estudiados del teatro mexicano, que propicien nuevas lecturas de éste.

Quiero hacer patente mi agradecimiento a las siguientes personas:

A Oscar Armando García, mi muy apreciado maestro y asesor, por sus valiosas enseñanzas curriculares y extracurriculares, por su infinita paciencia y por el apoyo brindado a éste y otros proyectos.

A todos mis sinodales, por interesarse en este trabajo y dedicarme parte de su tiempo y atención.

A Alejandro Ortíz, por contagiarme el interés por la investigación del teatro mexicano.

A Ricardo García, por su hermoso apoyo moral.

A Socorro Merlín y Giovanna Recchia, por la información proporcionada tan amablemente; a Carlos Antonio Aguirre Rojas, por sus atinados comentarios; a Yvette Pérez Vallarino, por el continuo diálogo.

A la Mtra. Norma Román Calvo, a la gente de la Biblioteca de las Artes y a Antonio Escobar y Omar Valdés, del CITRU, a través de cuyas manos llegaron a mí las fuentes en que se basa este trabajo.

A todos aquellos que me brindaron apoyo logístico para la elaboración de esta tesis, especialmente a Wendy y Jorge del Departamento de Cómputo de la FFyL-UNAM.

CAPÍTULO I. EL MÉXICO POST-REVOLUCIONARIO.

El descanso material del país, en treinta años de paz, coadyuvó a la idea de una Patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una Patria menos externa.

Más modesta y probablemente más preciosa.

(...)

Hijos pródigos de una Patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de ollas de sindicato, ofrece - digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada- el café con leche de su piel.

Ramón López Velarde,
Novedad de la Patria.

No se pretende aquí hacer un estudio exhaustivo del México de las décadas 1920 y 1930, sino tan solo mostrar el panorama general del momento histórico en que Gloria Iturbe desarrolló su actividad teatral, haciendo hincapié en elementos sociales, políticos, económicos y del medio cultural que sean imprescindibles para entender en su justo valor los proyectos llevados a cabo por esta actriz.

Para hablar del México post-revolucionario es necesario hablar primero del movimiento social del cual emanó: la Revolución mexicana. Pero, al no estar en nuestros

alcances hacer una reinterpretación de ella, la abordaremos desde el punto de vista de sus nuevos historiadores, quienes reinterpretan críticamente la Revolución y la historiografía que sobre ella existe.

I.1. ANTECEDENTES: LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Las distintas corrientes de la nueva historiografía de la Revolución mexicana coinciden en que no se puede etiquetar a este movimiento ni de revolución agraria, ni de revolución burguesa -categorías recurrentes en muchos estudios¹- pues si algo caracteriza a la revuelta de 1910 es la diversidad de factores que la originaron (Cfr. MEMORIAS, 1990). Una de las corrientes historiográficas recientes que ha estudiado la Revolución mexicana es la Historia regional ², la cual ha detectado que cada región de México tuvo causas propias y diferentes que la llevaron a participar en el movimiento armado. Otra corriente con muchos seguidores es la revisionista que, si bien llega a veces a posturas bastante radicales y fragmentarias, plantea valiosos cuestionamientos y reinterpretaciones de este movimiento, que en antiguas historiografías estaban velados.

La corriente revisionista clasifica la historiografía de la Revolución mexicana en tres generaciones: la primera es la de los autores que participaron directamente en el movimiento, que lo vivieron y observaron; se encuentran en este periodo las obras -sean estudios, memorias, diarios- de Silva Herzog, Jorge Vera Estañol, Salvador Alvarado,

¹ Jesús Silva Herzog, en *Breve historia de la revolución mexicana*, considera que ésta fue eminentemente agraria: "la causa fundamental de ese gran movimiento social que transformó la organización del país en todos o casi todos sus variados aspectos, fue la existencia de enormes haciendas en poder de unas cuantas personas de mentalidad conservadora o reaccionaria", p.7.

² Para entender mejor lo que es la Historia regional y el concepto de región que ella maneja, ver el texto de Carlos Martínez Assad, 1992. "Historia regional. Un aporte a la nueva historiografía" en *El historiador frente a la historia*, México: UNAM-IIH.

Isidro Fabela, Frank Tannenbaum, entre otros; la segunda generación de analistas de la Revolución está constituida por historiadores académicos, que dieron a conocer sus obras en las décadas de 1950 y 1960, tales como José Valadés, Bertha Ulloa y Charles Cumberland. La imagen de la Revolución que esta generación divulgó fue la de una “revolución popular, agrarista, nacionalista y antiimperialista, que confrontó a los campesinos sin tierra con los latifundistas y derrocó a un régimen autoritario” (FLORESCANO, 1991: 73) Según las dos primeras generaciones, de la revolución emanó un gobierno revolucionario que impulsó el desarrollo del país en beneficio del bienestar nacional, haciéndose portavoz de los anhelos populares que motivaron la revuelta. Esta versión coincidía con la historia oficial que propagaban los gobiernos post-revolucionarios.

La tercera generación de historiadores, en la que se encuentran los revisionistas, mostró un desencanto respecto a los logros revolucionarios, motivado en gran medida por los trabajos de numerosos científicos sociales de la década de los 60, quienes mostraron que la situación actual del país no era considerablemente mejor a la situación prerrevolucionaria, que cada vez había más pobreza en mayor población y más riqueza en unas cuantas manos, que la justicia social, las libertades políticas y la democracia no se habían aún alcanzado. Comenzaron a surgir dudas sobre la naturaleza del movimiento armado de 1910: puesto que en los gobiernos post-revolucionarios se observaban elementos de la economía y política del antiguo régimen ¿realmente la Revolución había sido una ruptura con el régimen porfirista? y, dado que una revolución es tal por significar la completa ruptura con el sistema de producción anterior y la instauración de uno nuevo, ¿el movimiento armado de 1910 merecía ser considerado revolución? La postura más radical

fue la de Ramón Eduardo Ruiz, quien consideró que el gran movimiento de principios de siglo no había sido más que una *gran rebelión* (Cfr. RUIZ, 1984) Otros historiadores nombran a la Revolución *interrumpida, traicionada, fracasada*.

Una interpretación revisionista muy radical y discutible considera que se trató de una lucha por el poder, entre las clases altas y medias, cuyos dirigentes lograron ganarse a sectores populares para engrosar sus filas. Las causas de la revolución, según estos analistas, no fueron lo suficientemente profundas para poder romper el sistema de producción capitalista, el cual se había enraizado en México en el siglo XIX. De manera que la revolución fue

una interrupción temporal de los procesos de centralización política y desarrollo económico iniciados bajo el Porfiriato, y [estos historiadores] consideran las siguientes etapas del proceso revolucionario como una continuidad y aceleración del proyecto modernizador inicial: "una nueva etapa de un viejo proceso".³

Etapas en la que "el nacionalismo, más que unificar las divergencias que dividían la nación y forjarle a ésta una identidad, fue un instrumento ideológico que manipuló el estado contra sus enemigos internos y las presiones del exterior" (FLORESCANO, 1991: 145). En conclusión, la Revolución fue una ilusión de sus actores, pues no cambiaron en nada el proceso capitalista que estaba en marcha.

Por supuesto, esta interpretación deja de lado factores decisivos y distintivos del proceso social estudiado, que Florescano se encarga de rescatar y postular:

Lo distintivo de la revolución de 1910 es otra vez la participación irrefrenable de los campesinos, con la característica de que esta vez las reivindicaciones de los campesinos, los obreros y los sectores medios se convirtieron en contenidos centrales de la Constitución de 1917, y que el

³ Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, p.79.

estado que se define en ese documento es un estado fundado en una representación social que incluye tanto a las capas bajas como a las medias y las altas. Es un proyecto nacional sustentado en una base social antigua y moderna. Quizá el significado profundo de la revolución de 1910-1917 sea haber descubierto y aceptado la presencia de esas dos partes divergentes de la nación, y [haber] creado una propuesta política que en lugar de alimentar su antagonismo, discurrió el realismo de su aceptación, y la utopía de integrarlas en un proyecto nacional.⁴

Efectivamente, sin entrar en discusiones sobre los cumplimientos o postergaciones de las promesas revolucionarias concretizadas en la Constitución de 1917, es de suma importancia recordar el nacimiento de ésta como el partaguas de un nuevo nivel de lucha social; la Constitución se vuelve el motivo y la bandera de los posteriores levantamientos y demandas sociales. La presencia activa en el Congreso Constituyente de 1917 de facciones diversas comprometidas con las reivindicaciones sociales emanadas de la Revolución, logró la redacción de una nueva Constitución, cuyos artículos 3°, 27°, 123° y 130° definieron un proyecto de Estado, cuya puesta en marcha se dió en las décadas 1920 y 1930, décadas que a continuación conoceremos.

II.2. POLÍTICA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD EN EL MÉXICO POST-REVOLUCIONARIO (1920-1940)

El 21 de mayo de 1920, el Gral. Venustiano Carranza es asesinado tras ser derrotado por el levantamiento militar encabezado por el Gral. Álvaro Obregón; el motivo de este levantamiento fue la pretensión de Carranza de imponer como sucesor en la silla presidencial a su embajador en Estados Unidos, Ignacio Bonilla, quien no tenía las simpatías del sector militar mexicano. Adolfo de la Huerta asume el gobierno como presidente interino mientras se convoca a elecciones, de las que sale triunfante el propio

⁴ Ibid., p.151.

Álvaro Obregón. Tanto Huerta como Obregón pertenecían al llamado grupo de Sonora. Este es el último levantamiento de esta naturaleza que logra tener éxito, pero el peligro de un movimiento militar similar siguió existiendo, como lo demuestran las rebeliones de Adolfo de la Huerta y Gonzalo Escobar.

Para acabar con esta inestabilidad fue necesario, entre otras cosas, institucionalizar la actividad política, limitar la autonomía de los caudillos locales y diversificar y organizar las bases de poder introduciendo a grupos obreros y campesinos como actores dentro del sistema, aunque controlando siempre desde arriba su actividad y demandas. En la medida en que este proceso se desarrolló, el peso político del ejército disminuyó, y el problema de la sucesión pudo ser resuelto sin el uso intermitente de la violencia.⁵

La estabilidad alcanzada por estas medidas se puso en jaque al llegar el año de 1923 con el problema de la sucesión presidencial. Obregón lanzó como candidato a Plutarco Elías Calles, pero otros miembros del nuevo grupo en el poder, con aspiraciones presidenciales, disintieron de este nombramiento. Se produjo entonces la rebelión encabezada por Adolfo de la Huerta, la cual pudo ser disuelta en 1924 por diversos factores, entre ellos, el apoyo político y militar de Washington al gobierno de Obregón. Con el triunfo de Obregón sobre las facciones militares rebeldes se reforzó la centralización del poder. (Cfr. MEYER, 1976)

Calles asume la presidencia en 1924, siendo considerado el ala progresista del grupo de Sonora, incluso con tendencias socialistas.

El nuevo presidente, apoyado y asesorado por el saliente, basa su fuerza en el ejército, en los obreros organizados en la Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM) y en los campesinos agraristas. Entre las dificultades heredadas, destacan por su importancia: la tensión con los Estados Unidos por las deudas y la cuestión petrolera; la lucha con la Iglesia, agudizada en octubre por la celebración del Congreso Eucarístico Nacional; y la inestabilidad económica, agravada por la falta de vías de

⁵ Lorenzo Meyer, "El primer tramo del camino" en *Historia general de México*, p.1186.

comunicación ya que los ferrocarriles están semidestruidos desde la revolución y las carreteras son prácticamente inexistentes.⁶

En 1926 estalla el conflicto Iglesia-Estado que se venía gestando desde el siglo XIX a causa de las leyes de Reforma y de desamortización de terrenos eclesiásticos; que se agudizó por la Constitución de 1917, cuyos artículos 3º, 27º y 130º despojan a la Iglesia de poderes que venía ejerciendo en el ramo de la educación, de la propiedad de terrenos y de la vida civil y política de los mexicanos; y que llega a su cúspide por el aliento que Calles dio a las corrientes anticlericales. "El programa del movimiento fue la llamada Constitución Cristera, con la que se pretendía reemplazar la de 1917, eliminando no sólo las cláusulas anticlericales, sino la reforma agraria." (MEYER, 1976: 1190/1191) La llamada guerra cristera tuvo un carácter rural, aunque su dirección fue urbana. En 1928 Calles intentó fallidamente negociaciones con el episcopado; en 1929 Portes Gil reanudó las pláticas con mediación del embajador estadounidense, como resultado de las cuales se logró la rendición del ejército cristero y la reanudación de los cultos religiosos; sin embargo, pasó todavía una década antes de que la violencia religiosa se disipara por completo.

Desde 1926 comienzan los cismas al interior del grupo en el poder, con motivo de las elecciones de 1928. El más grande es el efectuado entre Calles y Obregón, al apoyar cada uno a un candidato distinto a la presidencia. A fines de 1926, Obregón considera reelegirse; en noviembre de ese año se modifica en la Constitución el apartado referente a la No reelección, legalizando ésta siempre y cuando no fuera inmediata al periodo de poder. Ante esto, Serrano y Gómez, los dos candidatos anteriormente lanzados por Obregón y Calles rompen con éstos y lanzan su candidatura independiente. El problema terminó

⁶ *Examen de la situación económica de México, 1925-1976*, p.11.

resolviéndose otra vez por las armas: Serrano y Gómez se rebelan y son vencidos y fusilados. Obregón queda libre de competencia y es declarado presidente electo el 1ro de junio de 1928. Unos días después, el 17 de julio, Álvaro Obregón es asesinado por León Toral, un católico aparentemente independiente del movimiento cristero (MEYER, 1976: 1193).

El cisma al interior del grupo gobernante tomó magnitudes inmensas. Los obregonistas culparon a Calles del asesinato, aunque éste dejó en las manos de aquellos la investigación del crimen y anunció públicamente que no se reelegiría. Antes de dejar la presidencia, Calles lleva a cabo una acción decisiva para el futuro de México: crea el Partido Nacional Revolucionario, cuyo objetivo era agrupar a todas las corrientes internas del grupo en el poder, para acabar con caudillismos, resolver pacíficamente la sucesión presidencial y cumplir con lo establecido en la Constitución de 1917. Por acuerdo de las dos facciones, Emilio Portes Gil es declarado presidente interino mientras se convoca a nuevas elecciones, las cuales tuvieron lugar en 1929 y dieron pie al levantamiento militar dirigido por Gonzalo Escobar, que fue derrotado.

Los principales candidatos fueron Pascual Ortíz Rubio, del PNR y José Vasconcelos, candidato independiente, quien tenía apoyo en los centros urbanos pero no en los rurales. Resultó vencedor Ortíz Rubio; Vasconcelos denunció un supuesto fraude electoral, pero no tuvo el apoyo militar para defender su triunfo y salió exiliado del país.

Con Calles el ritmo del crecimiento económico se aceleró, se inició un programa de construcción de carreteras, de obras de irrigación y se reorganizaron los bancos.

Entre 1925 y 1929 el crecimiento anual del PIB se quintuplicó en relación al quinquenio anterior, siendo de 5.8 y el *per capita* de 4.2 por ciento. Este panorama se ensombreció con la Gran Depresión de 1929, que

se tradujo en una severa disminución de las exportaciones que afectó tanto al sector minero y petrolero como a la agricultura de exportación. El crecimiento del PIB no sólo se detuvo entre 1930 y 1934, sino que disminuyó en un 0.5 por ciento, y dado que el aumento de la población fue de 1.6 por ciento, el PIB *per capita* bajó en 2.1 por ciento.⁷

El desempleo es creciente y se ve agudizado por repatriación de trabajadores de los Estados Unidos.⁸

La crisis económica a inicios de los años 30 era, pues, muy severa y afectó directamente la actividad teatral, como veremos más adelante.

En el sector campesino, el reparto agrario continuaba siendo una promesa, muy pocas hectáreas habían repartido Calles, Portes Gil y Ortíz Rubio, por lo tanto Abelardo Rodríguez "se vió en la necesidad de modificar la política antiagrarista distribuyendo dos millones de hectáreas. Así, pues, desde que Carranza inició el reparto de tierras hasta 1934 se habían repartido únicamente 7.6 millones de hectáreas entre unos 800 000 campesinos." (MEYER, 1976: 1201)

Mientras en Europa existían desde el siglo XIX grandes centros industriales y, por tanto, obreros; el proceso de industrialización en México se concretizó hasta la década del cuarenta, aunque fue durante los primeros gobiernos post-revolucionarios que se sentaron sus bases. La incipiente industria mexicana estaba estructurada tradicionalmente: combinaba la maquinaria con el trabajo manual. La inseguridad laboral del proletariado industrial era enorme al iniciarse los años 20, y no se contaba con una legislación sobre indemnizaciones: la familia del trabajador muerto o lisiado recibía lo que la empresa determinaba. En 1920, hubo 7036 accidentes de trabajo, de los cuales 450 ocasionaron la

⁷ Lorenzo Meyer, 1976, p.1199.

⁸ *Examen...*, Op.cit., p.73.

muerte del trabajador. Las condiciones de higiene eran precarias, lo cual acarrea enfermedades que disminuían la esperanza de vida de los obreros. Aunado a esto, los salarios no alcanzaban a satisfacer las necesidades básicas del trabajador y su familia. Lo anterior demuestra que los obreros mexicanos podrían perfectamente comprender obras como *Gas*, de Kaiser, cuya tesis central es la deshumanización del trabajador industrial.⁹

La organización obrera, ante estas miserables condiciones, tomó auge en los años 20 y 30. De 1920 a 1924 se registran muchas huelgas obreras en demanda de aumento salarial, reducción de la jornada de trabajo, reconocimiento al sindicato, seguridad e higiene en el trabajo, reinstalación o indemnización de despedidos; estos movimientos logran mejorar las condiciones laborales de la clase obrera. En el periodo obregonista, los sindicatos conquistaron para sus agremiados la permanencia en el trabajo y el tiempo completo en la actividad industrial. En 1922 se crea la CROM (Confederación Regional de Obreros Mexicanos), que aglutina la mayor parte de sindicatos de toda la república, pero poco a poco va abandonando los intereses de los trabajadores para adoptar los del Estado. En el periodo de Calles la CROM, dirigida por Morones, es abiertamente un brazo de control estatal. (Cfr. TAMAYO, 1987) En respuesta al proyecto "callista", se crean organizaciones proletarias de oposición, fuera de la CROM, en dos corrientes principales: el anarcosindicalismo y la comunista. La primera tenía sus antecedentes en el magonismo y la Casa del Obrero Mundial (Cfr. RIVERA, 1983). A partir de la promulgación de la Ley Federal del Trabajo, que ilegítima la huelga como medio de lucha laboral, estas organizaciones de oposición promueven el no acatamiento de esa ley.

⁹ *Gas* fue puesta en México en 1932, por la Compañía Gloria Iturbe, lo cual será abordado en el Capítulo IV.

En 1928, Morones rompe con Calles, lo cual ocasiona una crisis en la CROM; puesto que los sindicatos no quieren ser enemigos de Calles, suman 349 los que abandonaron la CROM desde la ruptura hasta 1932. Durante estos años de escisión entre el Estado y el sector obrero, las movilizaciones de éste son reprimidas brutalmente por la fuerza militar. En mayo de 1932 se constituye la Cámara del Trabajo del Distrito Federal, con el objetivo de ser una organización obrera alternativa a la CROM. Rápidamente surgen Cámaras similares en varios estados de la república, pero también velozmente fueron todas absorbidas por el Estado, convirtiéndose en un instrumento de control del PNR.

En 1932, la CROM estaba dirigida por Morones y Lombardo Toledano. En julio de ese año, Lombardo Toledano pronuncia un discurso en el que manifiesta la adhesión de la CROM al *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, del que resalta la lucha de clases como vía para subvertir el orden social reinante. Por este pronunciamiento es fuertemente criticado por Morones, Lombardo renuncia a la CROM. Esta confederación se divide entonces entre moronistas y lombardistas, lo que termina de debilitar su poder. (Cfr. CÓRDOVA, 1980) El fin de la hegemonía de la CROM como gran organización obrera se observa en los siguientes datos: "El panorama del sindicalismo mexicano en 1933 era así: existían 57 federaciones, 13 confederaciones y 2781 sindicatos con 366 395 miembros." (REYNA, 1976: 41)¹⁰

Los obreros, con todo su aparato sindical, no lograron conquistar salarios dignos y suficientes. Según palabras del presidente Abelardo L. Rodríguez, en un libro publicado en

¹⁰ En este marco de caos sindical oficial, Gloria Iturbe presenta en 1932 la obra de Toller *Los destructores de máquinas*, la cual "invita" a organizarse en sindicatos firmes para defender las demandas laborales (Ver Capítulo IV).

1934, es necesario establecer el salario mínimo de \$4.00 por la jornada de trabajo de ocho horas; pues el salario máximo que se percibe en las diferentes regiones de la República mexicana oscila entre \$0.25 hasta \$1.50 al día. El siguiente dato que ofrece el presidente resalta la terrible e inhumana situación económica de los trabajadores: se destinan \$40 diarios para la alimentación de cada caballo de las fuerzas militares (Cfr. RODRÍGUEZ, 1934). O sea, un caballo cuenta para su subsistencia con más recursos diarios que toda una familia.¹¹

Durante la presidencia de Abelardo Rodríguez, con Narciso Bassols al frente de la Secretaría de Educación Pública

se propuso reformar algunos planes en el sistema educativo introduciendo dos elementos que le causarían duros retortijones al estado: la llamada 'educación socialista', y la enseñanza sexual. Estas reformas no tardaron en volverse tema polémico y trascender las paredes escolares. Asociaciones de padres de familia, grupos católicos, la prensa, en fin la clase media, iniciaron una campaña en contra de dichas reformas que culminó con la renuncia de Bassols, a pesar del fuerte apoyo que el mismo Calles le brindaba.¹²

El concepto de educación socialista, que se refería a una educación anticlerical y contra prejuicios y fanatismos, es conservado en el "Plan Sexenal" que Calles "ordena" promulgar a Abelardo Rodríguez en 1933. Este plan dictaba la línea que tendría que seguir el próximo gobierno electo, fue avalado por el PNR como programa oficial y Cárdenas se ciñó a él en su campaña; en realidad, este plan limitaba más a los elementos conservadores - toda la facción callista- del Partido que a Cárdenas. (Cfr. MEYER, 1976)

¹¹ Más adelante, al referirnos a la actividad teatral, veremos cómo este arte era prácticamente inalcanzable para la clase obrera, por los elevados costos de las entradas.

¹² Ricardo Pérez Montfort, "Por la Patria y por la Raza." *Tres movimientos nacionalistas 1930-1940*, P.21.

Desde 1929, con la presidencia interina de Portes Gil, hasta 1935, cuando Lázaro Cárdenas rompe definitivamente con Calles, el poder de éste -el “Jefe Máximo de la Revolución”- estuvo por encima de los presidentes dirigiendo la política nacional. A este periodo, en el que ocuparon la silla presidencial Portes Gil, Ortíz Rubio -quien renuncia a la presidencia en 1932, por tener desavenencias con el Jefe Máximo- y Abelardo Rodríguez se le conoce como el “Maximato”.

Al subir Cárdenas al poder, a fines de 1934, se apoya en el campesinado, organizado en la Confederación Campesina Mexicana -que sería más tarde la Confederación Nacional Campesina (CNC)-, en el sector obrero -que en 1936 formaría la CTM- y en el militar, en donde coloca estratégicamente elementos afines a su persona y desplaza a los callistas. Apoyado en estos tres sectores, Cárdenas pone fin al “Maximato”. “El dominio que por tres lustros había ejercido sobre la política nacional la “dinastía sonorensis” había concluido a fines de 1935. Igualmente desapareció la dualidad de centros de poder inaugurada en 1929: el presidente volvió a ser el verdadero eje del proceso político.” (MEYER, 1976: 1231)

Es con Lázaro Cárdenas con quien la reforma agraria toma de nuevo auge: reparte mayor cantidad de mejores terrenos entre los campesinos. Esta política agrarista afectaba las posesiones agrícolas de Saturnino Cedillo, jefe militar en San Luis Potosí, quien opta por la rebelión contra Cárdenas en mayo de 1938, la cual es rápidamente sometida por las fuerzas federales.

Es con Cárdenas también con quien el movimiento obrero vuelve a concentrarse, primero en la CROM, luego en la CTM.

El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de las organizaciones populares, el énfasis en una educación basada en el materialismo histórico y otros elementos, contribuyeron a dar por primera

vez contenido a los slogans oficiales, que proclamaban como objetivo de la Revolución la construcción de una democracia de los trabajadores. (...) Las posibilidades de este "socialismo mexicano", que pretendía constituirse en otra opción al capitalismo tradicional distinta del socialismo soviético y del fascismo, fueron pocas. Fuertes presiones internas y externas surgieron a partir de 1938 y terminaron por anular esta solución.¹³

Entre las presiones internas se encontraban los sectores empresariales, la clase media urbana, los religiosos, en fin, todos los que no tenían representación en el poder central, quienes, de manera independiente, protestaron contra el cardenismo acusándolo de "bolchevista" y "comunista". Entre las presiones externas estaba el descontento estadounidense por la expropiación petrolera. Ésta, en un principio, unió en una ola patriótica a todos los sectores de la sociedad mexicana, pero la crisis surgida a partir de ella por las presiones extranjeras, revitalizó las divisiones pro-contra cardenismo (PÉREZ MONTFORT, 1982:). A partir de 1938, Cárdenas se ve obligado a adoptar una política más moderada. También en ese año el PNR se transforma en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), basado en los sectores en los que Cárdenas se había apoyado desde el principio de su gobierno.

La consolidación de un proyecto nacionalista y el desquebrajamiento mayor del modelo de enclave¹⁴, tuvo lugar durante el gobierno de Cárdenas (1934-1940) (...) en el área económica, los cambios estructurales implicaron no sólo la reforma agrícola y la nacionalización de la industria petrolera y de los ferrocarriles, sino también, y por primera vez en la historia del país, el Estado participó ya no como agente observador y pasivo sino como agente activo y promotor económico del cambio y del desarrollo económico. (...) La política económica se dirigió a eliminar el control extranjero y a impulsar el crecimiento del sector agrícola.¹⁵

¹³ Lorenzo Meyer, 1976, p.1233-1234.

¹⁴ Modelo económico nacional, en el que el Estado no participa en la producción industrial, dejando ésta en manos extranjeras. Este modelo impide el desarrollo de la industria nacional y hace salir del país las riquezas obtenidas en él, lo cual afecta el mercado interno y el crecimiento económico.

¹⁵ René Villarreal, *El desequilibrio externo de la industrialización de México*, p.24-25.

La sucesión presidencial de 1940 fue violenta. En medio de choques entre los cardenistas-avilacamachistas y los anti-cardenistas (diversos sectores organizados en la oposición, sin más punto en común que su repudio al cardenismo), fue declarado presidente electo Ávila Camacho, el candidato del PRM.

Adolfo Gilly considera que la segunda interrupción de la revolución se da en 1940: al no seguir Ávila Camacho el programa de gobierno puesto en marcha por Lázaro Cárdenas, se impide la concreción de las "culminaciones socialistas" de la revolución (FLORESCANO, 1991: 142).

Durante la década de 1930, además de los movimientos campesinos, proletarios, religiosos y políticos tan ampliamente conocidos (movimiento cristero, CROM, CNC, etc) existieron también movimientos que aglutinaban a la clase media urbana, sobre todo a la de la Ciudad de México; tales fueron, entre otros, la Confederación de la Clase Media, el Comité Pro-Raza y el Movimiento Confederado Restaurador de Anáhuac. Éstos eran grupos nacionalistas, "que enarbolaban la bandera de 'la mexicanidad' como única vía para 'salvar' al país de los inminentes peligros que ellos detectaban: el expansionismo norteamericano y el comunismo internacional" (PÉREZ, 1982: 6), además de 'lo extranjero' establecido en el país.

Las características comunes de estos movimientos eran:

- a) se constituyen en grupos declarados de acción.
- b) postulan la necesidad de engrandecer moralmente a México.
(...)
- h) rechazan lo moderno porque significa crisis, desorden, desajuste, cambio.
- y) exaltan conceptos-categorías ideológicas tales como: raza, patria, civismo, orden, familia, moral, progreso...¹⁶

¹⁶ Ricardo Pérez Montfort, 1982, p.7.

Estas organizaciones están formadas, por supuesto, por los sectores empresariales, clase medieros, religiosos, que ejercen presión interna contra la educación socialista y sexual implementada por Narciso Bassols, y contra el cardenismo por sus tintes 'comunistas'. Como ejemplo, baste decir que el Sr. Francisco Doria Paz, miembro de la Confederación de Patronos de la República Mexicana -organización obviamente descontenta con el movimiento obrero alentado por Cárdenas- es miembro fundador de la Confederación de la Clase Media (PÉREZ, 1982: 14/15).

Como sabemos, la clase media es la que constituye la gran mayoría del público de los eventos culturales; por lo que es muy importante tener en cuenta la postura de esta clase para comprender más adelante la "suerte" de algunas puestas en escena.

I. 3. ARTE Y CULTURA EN EL MÉXICO POST-REVOLUCIONARIO.

Resulta siempre problemática la separación de la *cultura* como una categoría independiente de la política, la economía, la sociedad, el arte, la religión, etc., puesto que la cultura es todo esto y más. El problema viene -entre muchas tal vez- de las dos acepciones del término cultura, a saber: la cultura como el conglomerado de prácticas de un determinado grupo social y la cultura como la actividad artística e intelectual de la sociedad. Si se echa un vistazo a la "sección cultural" de un periódico o a un canal televisivo "cultural", se encontrará siempre que su contenido está constreñido a las actividades del medio intelectual y artístico, una pequeña élite; poco o nada se dice de la cultura cotidiana de la gran masa poblacional. Al decir "la cultura también se ve" se deja de

lado que la cultura se ve, se oye, se siente y se vive diariamente, fuera de los círculos académicos, lejos de las instituciones "culturales", de los teatros y las salas de conciertos.

Sin embargo, para los fines de este estudio, es necesario tomar el término cultura en su acepción "corta", para aglutinar en ella solamente las manifestaciones artísticas e intelectuales de una élite acomodada en los medios académicos y periodísticos, cuya posición les da el poder de ser la palabra que se escucha.

Se abordará, pues, este apartado temático, desde las fuentes que proporciona la compilación de revistas del periodo post-revolucionario hecha por el Fondo de Cultura Económica -bajo el título *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*- así como de algunos artículos publicados en la prensa de esos años y libros especializados.

I. 3. 1. LA CREACIÓN DE INSTITUCIONES CULTURALES.

Uno de los logros de la revolución había sido, sin duda, establecer en el Artículo 3° Constitucional que el Estado otorgaría una educación pública, gratuita, laica y obligatoria a todos los mexicanos. Por cuestiones económicas precarias y políticas inestables, derivadas de la misma revolución, no fue posible sino hasta 1921 la creación de la Secretaría estatal que se encargara de la educación.

La labor de la Secretaría de Educación Pública Federal, que fué creada en México por decreto de 25 de julio de 1922¹⁷, ha sido, desde esa fecha hasta estos días, uno de los éxitos más brillantes del Gobierno que preside el general Obregón.

La educación en México había sido hasta entonces encomendada a una Secretaría que, con el nombre de Instrucción Pública y Bellas Artes, estaba encargada de la educación de la Capital, así como de la revisión de los materiales educativos de los Estados, y no obstante, y en vista de haber sido suprimida por precepto constitucional en la asamblea del 1917, fué menester,

¹⁷ Evidentemente, hay un error en la fecha, el año correcto es 1921.

durante los años de 1920 y principios del 21, una activa propaganda en favor de la idea de federalizar la enseñanza en México.¹⁸

La creación de la SEP era una materialización de los logros sociales de la revolución y una manera de legitimar al gobierno emanado de ésta; a su vez, era una muestra de la centralización del poder que procuraba el grupo gobernante.

El proyecto de ley aprobado para el caso instituía que la Secretaría de Educación Pública había de comprender y abarcar todas las dependencias educativas del Distrito Federal y de los Territorios, inclusive las que dependen de los Ayuntamientos de los mismos, reuniendo esas instituciones y las que con posterioridad hubieran de crearse en tres grandes Departamentos:

- 1.º Departamento Escolar
- 2.º Departamento de Bibliotecas y Archivo.
- 3.º Departamento de Bellas Artes.

A estos tres Departamentos originales había de sumarse posteriormente, por iniciativa del Congreso de la Unión, el Departamento de Cultura Indígena, que venía a especializarse en un ramo de los conocimientos en que iba a ocuparse el Departamento Escolar.¹⁹

Tras haber ocupado el puesto de Rector de la Universidad de México, nombrado por el propio Álvaro Obregón, el Lic. José Vasconcelos, que había participado activamente en el Ateneo de la Juventud, es nombrado Ministro de Educación el 12 de octubre de 1921. La labor de Vasconcelos en este ramo se puede resumir en el slogan que crea: "Por mi raza hablará el espíritu". Para él, los pueblos latinoamericanos formamos una *raza cósmica*, la cual va a expresar su naturaleza por medio del arte y el trabajo intelectual; por lo tanto, la educación y la promoción de las artes en toda la república es la *misión* que la SEP debe cumplir para hacer surgir de todos los rincones de México el espíritu de nuestra raza. Los

¹⁸ s.a., "La cultura nacional y la Secretaría de Educación", *El maestro*, abril-1922, p.3.

¹⁹ *Ibid.*, p.3-4.

pueblos indígenas deben ser educados en español y bajo el mismo plan educativo nacional, en pro de la consolidación de la Nación mexicana (Cfr. MONSIVÁIS, 1976: 1417/1420).

El proyecto de nación que se busca construir a través de la cultura -la educación y las artes- implica una extraña unificación-incorporación de las culturas indígenas a una "raza nacional" obviamente surgida del mestizaje; se toma de la cultura indígena lo que sirve al edificio nacional -lo folklórico, lo popular- pero se les despoja del derecho de su propia autonomía, de su lengua: en otras palabras, se obliga a los pueblos indígenas a formar parte de un todo nacional, del que, en realidad, están marginados, puesto que su incorporación está condicionada a despojarse de su cultura. La cultura de hoy es la mestiza y a ella debe subordinarse todo; lo indígena es el pasado, la tradición, la historia, pero no el presente, es una especie de museo viviente, un importante legado cultural que debe aprovecharse.

El Departamento de Bellas Artes adquiere un gran valor dentro de este proyecto educativo, puesto que las artes son consideradas un medio eficaz para promover el espíritu nacional. Se crea, entonces, la escuela de pintura al aire libre de Coyoacán; se inician las obras de los muralistas en los edificios de la Secretaría de Educación y San Ildefonso, entre otros monumentos arquitectónicos; se organizan conferencias y recitales de poesía en foros públicos; todo con el fin de que el arte llegue a las masas populares. El nacionalismo se inyecta al arte:

Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar nuevas formas y colores que les resulten "intrínsecamente mexicanos". Para Vasconcelos, finalmente, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad.²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 1421.

El director de la Escuela Nacional de Bellas Artes dice en 1922:

 Todos sabemos que el arte es universal, que no tiene patria; pero en nuestro movimiento, en el caso que nos ocupa, es diferente: para llegar a hacer el arte verdadero, tenemos que ir hacia lo nuestro, inspirándonos siempre, porque eso es lo que constituye nuestro medio ambiente.²¹

El plan seguido en las escuelas de artes plásticas es dejar libres a alumnos y maestros, para que el arte surja de “la aptitud instintiva de los muchachos por el dibujo y el color” (PACH, 1922: 95).

“La finalidad fundamental de los trabajos del Departamento de Bellas Artes consiste en proveer educación artística a la totalidad de los componentes de la sociedad mexicana, complementando de esta manera la educación general” (AGUILERA, 1933: 404). Los medios son.

- 1.- Labor docente.
- 2.- Difusión artística general.
- 3.- Creación e investigación artísticas.

Del apoyo que la SEP dio al teatro se hablará en el capítulo próximo, sólo adelantamos que gracias a su subvención se realizaron algunas de las más importantes empresas teatrales de nuestro siglo.

Otra institución que se dio a la labor de difundir la cultura a niveles populares fue el Departamento del Distrito Federal. Si bien la labor de esta institución se limitaba a la capital mexicana, dentro de ésta cubría áreas populares a las que no llegaba la SEP. El DDF creó en 1929 una dependencia llamada “Acción recreativa popular”, cuya dirección se

²¹ Alfredo Ramos Martínez, “Nueva orientación del Arte Nacional”, El maestro, abril-1921, p.95.

encargó a Amalia de Castillo Ledón, quien poco más tarde, en enero de 1930, sería sustituida por María Luisa Ocampo. La finalidad de esta dependencia era llevar a los “barrios populosos de la ciudad y a las municipalidades” espectáculos recreativos, organizar grupos teatrales en centros obreros y campesinos, así como promover, mediante concursos, la creación de obras literarias de género popular. Lo exclusivamente teatral será apuntado también más adelante.

I. 3. 2. LA NUEVA NACIÓN MEXICANA Y EL ARTE QUE *DEBE* PRODUCIR.

Si bien se dio el muralismo, la novela de la revolución, la música con elementos prehispánicos, no toda la comunidad artística estaba de acuerdo con que el arte nacional tenía que ser mexicanista, esto es, exaltar lo indígena, lo popular, lo colonial, lo folklórico. Para Enrique Florescano, el parteaguas que provoca la revolución cultural es la escisión radical entre los intelectuales identificados con las antiguas tradiciones culturales ó populares surgidas de la revolución y aquellos que se identifican y recrean en la cultura europea y clásica. Plantea como ejemplo la pugna entre Vasconcelos (cuya postura ya conocimos) y el arqueólogo y antropólogo Manuel Gamio, que lucha por rescatar y dignificar las culturas indígenas. (FLORESCANO, 1991:)

Hay, pues, posturas críticas frente a este nacionalismo, cuyo carácter de arma de manipulación estatal llega a ser obvio en la Campaña Nacionalista, organizada en 1931, que hace publicidad a los productos hechos en México, con el fin de recuperar la economía interna.

En el ramo de la pintura hay dos posturas críticas interesantes, que a continuación exponemos: la de Manuel Rodríguez Lozano y la de Rufino Tamayo.

Manuel Rodríguez Lozano puede calificarse como pintor de vanguardia y participó en el Teatro de Ulises como escenógrafo. Las siguientes palabras datan de la década 1950 y expresan una inconformidad con la manera en que el Estado utilizó políticamente las expresiones artísticas sin dar un apoyo real a los creadores.

La pintura mexicana se ha desenvuelto paralelamente a la revolución, y se da por ello el caso curioso que [es] éste: mientras en el extranjero se nos toma a los pintores como la más genuina expresión de la revolución mexicana y los gobiernos utilizan muy a menudo para mostrar cómo los pintores hemos encontrado, al mismo tiempo que la revolución, un alma mexicana, es curioso observar -digo- que a nosotros los pintores, que somos el exponente más avanzado de esa revolución, no se nos da ninguna ayuda, y sólo se nos utiliza, sin pensar que de esta llamada revolución acaso sólo quedaremos los pintores; todo pasará y quedará nuestra pintura.²²

Rufino Tamayo, por su parte, hace una crítica a la Escuela Mexicana por relacionar 'lo mexicano' con la fisonomía y dejar delado cuestiones de fondo, como lo es la técnica.

Desde la iniciación de nuestro movimiento pictórico, la preocupación principal de la mayoría de sus autores fué y ha seguido siendo, la de producir un arte que antes que cualquier otra cualidad, ofrezca un aspecto mexicano.

Ese deseo que para muchos formula un problema básico, en mi concepto carece de importancia como tal, no obstante el terrible aspecto patriótico que presenta; y creo que no la tiene no porque parezca sin valor el hecho de que nuestra pintura sea mexicana en su fisonomía, sino porque considero que ella tendrá que serlo sin el menor esfuerzo de nuestra parte, esto es, tendrá que reflejar de modo espontáneo nuestra mexicanidad de igual manera que las gentes y las cosas muestran indefectiblemente sus características de origen.

(...)

La mayor parte de la producción nuestra, no está enderezada en el sentido de resolver esos problemas y se desvía por diversos motivos, pero siempre lamentablemente en un mexicanismo que bien podríamos llamar epidérmico [no propone técnicas plásticas que expresen nuestra cultura], sino

²² Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p.146.

que se refiere simplemente a la copia por medio de procedimientos modernos o antiguos, dentro de una tendencia o de otra, de escenas o costumbres o de objetos mexicanos; dando por resultado que nuestra pintura no logre ser mexicana en su carácter, sino que sea simplemente una pintura de asuntos mexicanos.²³

Ambos pintores pertenecen al grupo de inconformes con la hegemonía de la Escuela mexicana. Los artistas que no se ceñían al modelo plástico de esta Escuela

encontraban rechazo absoluto en los medios oficiales: no en balde las esferas gubernamentales habían entendido inteligentemente el arte de "escuela mexicana" como un magnífico instrumento de propaganda, especialmente al exterior, y no en balde la "escuela" había conseguido hacerse de un mercado importante entre el medio de funcionarios enriquecidos y la burguesía surgida al calor de contratos oficiales.²⁴

No es necesario ser un experto en la materia para saber que fueron las obras pictóricas de los muralistas y artistas afines las que se consideraron la máxima expresión del arte plástico mexicano. Esto es fácilmente comprensible por el hecho de que estas obras sirvieron al Estado en la consolidación de la nación mexicana y respondieron puntualmente a las necesidades de institucionalización. El nombre de "Escuela mexicana" connota el papel hegemónico que se dió desde el poder a esta manifestación artística. Queda por descontado que si el centro era la "Escuela", tanto Rodríguez Lozano como Tamayo y otras gentes ajenas a ella eran la periferia. La Historia del Arte ha valorado a creadores marginales o periféricos, como Tamayo, en calidad artística equiparable a Diego Rivera o Siquieros; ha reinterpretado el papel de las diversas manifestaciones pictóricas postrevolucionarias, modificando la lectura en la que la Escuela es el centro y lo mejor. En el teatro apenas comienzan a revisarse estos centros y periferias; este trabajo pretende

²³ Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", *Crisol*, mayo-1933, p.275-276.

²⁴ Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes", *Historia general de México*, p. 1372.

contribuir al proceso de revisión histórica, rescatando a Gloria Iturbe de la periferia respecto al centro del teatro institucionalizado.

También en la música tenemos posturas opuestas: mientras Manuel M. Ponce incorpora instrumentos prehispánicos a sus composiciones, promueve la educación musical obligatoria en pro de la cultura nacional y realiza investigaciones sobre la música tradicional; Jorge Cuesta declara que esta área artística ha sido la más dañada por la exigencia del nacionalismo -lo mexicano, lo popular, lo indígena- que impera en todas las artes (CUESTA, 1932: 22).

Adolfo Salazar, un crítico español, escribe:

Algunos escritores como Manuel M. Ponce han hecho estudios interesantes que nos informan de los bailes y tonadas que llegaron de Europa hacia el siglo XVIII se aclimataron allí, mientras que se perdieron o poco menos en España. Tal [es] el *jarabe* descendiente probable de nuestro *zapateado* o de las *seguidillas* manchegas, mientras hacia la costa, los *danzones*, *tangos* y *guajiras*, parecen haberles llegado de Cuba. La vida musical de México es hoy bastante activa. Conocemos los nombres de muchos compositores y críticos. Escriben música y escriben artículos que parecen destinados a demostrar que allí no se les pasa nada de lo que ocurre en Europa. ¡Lástima que esta preocupación les distraiga en su interés de lo que queda quieto allá al fondo de su tierra!²⁵

En la poesía, pongamos por ejemplo de una postura mediadora entre mexicanismo y vanguardismo un fragmento de *Já Já Já*, de José Juan Tablada, que toma elementos de la vanguardia europea y le da ligeros tintes mexicanos:

Oh crátera del supertinacal
Pámpano de las vides mexicanas
Coróname las canas
Y disuelve mi esplín septentrional
En ímpetu Dadá
Oh-lá-lá
Já-Já-Já

²⁵ Adolfo Salazar, "indigenismo y europeización", *El maestro*, julio-1921, p.355.

En 1932 se crea la revista Nuestro México, que expresa el ultranacionalismo en boga. "NUESTRO MÉXICO será la expresión viva del pensamiento nacional. En estas páginas sólo encontrará usted ASUNTOS MEXICANOS hechos o tratados por MEXICANOS. Ayúdenos usted a esta obra." Efectivamente, los artículos de todos los números -sólo ocho, debido a que por la excelente calidad de la edición (incluso a color) el ejemplar resultaba caro, según opinión de los lectores- están escritos por intelectuales mexicanos y versan sobre arte popular mexicano, monumentos arqueológicos prehispánicos, edificios coloniales, historia de México, música y danza tradicional, paisajes y tipos mexicanos, lo que México ha inspirado a Eisenstein, la pintura de Roberto Montenegro, Diego Rivera, Orozco, fotografías de Luis Márquez, Álvarez Bravo, etc. Todo es mexicano: se resalta lo indígena y mestizo, lo popular, como auténtica expresión de "lo mexicano".

El ala cosmopolita o vanguardista del medio intelectual mexicano de las décadas de 1920 y 1930 está representado por el grupo de intelectuales y artistas a los que se les conoce como Contemporáneos, a partir de la publicación de una revista con ese título. Muchos de sus integrantes comenzaron a trabajar en puestos públicos de la Secretaría de Educación Pública desde los orígenes de ésta, gracias al mecenazgo de Vasconcelos. Desde 1921 se colocaron, pues, en el poder cultural. Era un grupo heterogéneo en cuanto a edades y formación, unido por el interés de la vida cultural: Jaime Torres Bodet, José y Celestino Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos

²⁶ José Juan Tablada, "Já Já Já", México Moderno, noviembre-1920, s.p.

Pellicer, Rafael Heliodoro Valle, Manuel Rodríguez Lozano, Adolfo Best Maugrad, Roberto Montenegro, entre otros; algunos colaboraban sólo temporalmente. Carlos Monsiváis suma a Rufino Tamayo a este grupo, lo cual es coherente si se piensa que también este pintor estaba en contra del "nacionalismo agudo". (Cfr. MONSIVÁIS, 1976)

La primera revista que crean es La falange, cuyo surgimiento marca el inicio de la colaboración de este grupo, que antes se encontraba disperso, algunos en el círculo de Vasconcelos en la SEP y otros en la UNAM, en el círculo de Pedro Henríquez Ureña (Cfr. NOVO, 1922). Desde sus inicios, los Contemporáneos se autocalifican de vanguardia mexicana, su tendencia es hacia el arte universal, clásico y contemporáneo, y critican el nacionalismo exacerbado. Miembros de Contemporáneos participan en casi todas las revistas literarias de las décadas 1920 y 1930, ya sea en puestos directivos o como colaboradores: en El maestro están José Gorostiza y Julio Torri; en México Moderno firman Carlos Días Dufoo, Jr. y Salvador Novo; en Antena, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, entre otros; en Escala, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén; en Fábula Miguel N. Lira; por mencionar sólo unos títulos y algunos nombres. Por supuesto, son las revistas Ulises y Contemporáneos, hechas por los principales Contemporáneos, las que expresan la postura artística de este grupo frente al nacionalismo: En Ulises, básicamente se publica literatura en inglés y francés (sin traducción), así como artículos de la Revista de Occidente (publicación española) y poesía y novela de escritores

extranjeros, muy poco de arte mexicano; en Contemporáneos, hay varios artículos que lanzan fuertes críticas a las posturas nacionalistas y demeritan la literatura mexicana.²⁷

En 1932, El Universal Ilustrado publica una serie de artículos que hablan de la "crisis de la literatura de vanguardia", los cuales se refieren a la ruptura interna de los Contemporáneos. A partir de esto, Jesús S. Soto publica en Crisol, un interesante artículo titulado "Una crisis de literatos", en el que da las siguientes opiniones:

- Los Contemporáneos ya no son la Vanguardia, aunque ellos se adjudiquen ese título. Nuevos intelectuales y artistas han surgido y se han colocado al frente de las tendencias culturales (Gómez de la Vega, los redactores de Barandal - Salvador Toscano, Julio I. Prieto, Octavio Paz, Rafael López Malo, entre otros- y poetas como Gutiérrez Hermosillo, Agustín Yáñez).

- Como ellos no son La vanguardia, no hay crisis en la literatura de vanguardia, tan sólo en una de sus filas centrales "y la marcha de las artes no se va a detener por el incidente."

- "Lo que sí no se puede negar es la dispersión de los miembros de ULISES y CONTEMPORANEOS, que ha sido ruidosa por la rara homogeneidad con que habían venido actuando, de tal manera que el público no esperaba que se dividiesen jamás." Sus producciones artísticas llegaron a tener un "sello de grupo".

- El "perpetuo reflejar brillos extraños les ha disminuido originalidad y los ha dejado sin más nacionalidad que la de la lengua."

²⁷ Véanse, como ejemplo, el artículo de Bernardo Ortiz de Montellano titulado "Literatura de la revolución y literatura revolucionaria", y el de Celestino Gorostiza "El teatro y la actitud mexicana", ambos publicados en Contemporáneos.

- Se les aprecia en los círculos intelectuales superiores y entre los "snobs", pero no han llegado a gustar a nadie más. Esto no les afecta, pues consideran que el arte puede reducirse a una "obscura clave de iniciados."

- Se les debe agradecer el haber continuado con la renovación artística iniciada por los estridentistas.

- Se envanecieron tanto con su aportación, que se hicieron antipáticos y la gente llegó a pensar "que estaban simulando un genio de que se hallaban carentes".²⁸

En el marco de la polémica sobre la literatura de vanguardia, Ermilo Abreu Gómez responde a unos ataques de Jorge Cuesta, nacidos de la tergiversación que éste hiciera de las opiniones de aquél:

Debemos hacerle una vez más esta aclaración: Nunca ha sido nuestra tesis volver a la cosa puramente rústica, a lo folklórico, a lo indio, a la mentira nacionalista, a lo falso social. (...) La cuestión literaria no puede desglosarse de la cultura que se elabora en México. La cultura de México - movida por la evolución moderna, agitada por la Revolución actual- exige una revisión de nuestras conciencias. No puede continuarse fraguando una literatura apatristica: no puede continuarse en la calca, más o menos hábil, de modelos extraños.²⁹

José Gorostiza, figura central de la "generación de vanguardia", adopta una postura autocrítica en esta polémica:

Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Las modas "europeas" sólo nos proporcionaba[n] una satisfacción temporal. Pero hay que ser demasiado frívolo, hay que carecer en absoluto de cualidades personales para ser esclavo de las modas y estar siempre en torturante caza del último figurín importado. No. Hay que rectificar. Estamos en crisis: crisis de transición para unos, de muerte para otros. Allá cada uno con su experiencia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo

²⁸ Jesús S. Soto, "Una crisis de literatos", *Crisol*, marzo-1932, p.169-175.

²⁹ Ermilo Abreu Gómez, "Gaceta de Letras", *El Ilustrado*, agosto-1932, p.28.

mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originariamente, y además, mexicano; que responda al medio que vivimos, que sentimos, que está fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra sensibilidad, a nuestra mentalidad. La "universalidad" en la literatura cuando no es sentida y aún siéndolo corre el peligro de quedarse en mimetismo. Lo verdaderamente "universal" es lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir. Yo rectifico mi actitud "europeizante".³⁰

A partir de la consignación en octubre de 1932 de la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta, se inicia "una campaña contra los Contemporáneos y gente afín a quienes despiden de sus empleos en el gobierno." (NUÑEZ ALONSO, 1932: 21).

Paralelo al movimiento de los Contemporáneos, se desarrolla el estridentismo, que "nació" con la publicación y distribución de *Actual, hoja de vanguardia núm. 1*, en diciembre de 1921, de la autoría de Manuel Maples Arce; y más tarde, en 1923, con el *Primer Manifiesto Estridentista*, firmado por Germán List Arzubide. Como menciona Alejandro Ortiz en el artículo abajo citado, si bien este movimiento incorpora al arte mexicano elementos de la vanguardia europea, lo cual hicieron también los Contemporáneos, es antagonista a éstos.

Los impetus estridentistas realmente sacudieron los cenáculos literarios, insultaron a los "lame cazuelas literarios", como calificó a sus opositores List Arzubide y abollaron con sus manifiestos y su obra la mentalidad anquilosada de la época; reunidos en su cuartel general: "El café de nadie", atacaron la sintaxis y la prosopopeya literaria decadente en busca de un nuevo lenguaje poético ligado a los nuevos tiempos que por entonces se vivían.³¹

Luis Mario Schneider dice que

³⁰ A. Núñez Alonso, "¿Está en crisis la generación de vanguardia?", *Ilustrado*, 17-marzo-1932, p. 21.

³¹ Alejandro Ortiz, "Del 'Café de nadie' al espacio escénico", *Documenta-CITRUJ*, noviembre-1996, p.54.

el estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento mexicano que en este siglo introduce algo novedoso (...) en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa de la vanguardia internacional.³²

El realismo socialista ruso tiene eco en México, “entre 1928 y 1934 los partidarios de la socialización del arte se agrupan y emiten definiciones y consignas, que burocratizarán inevitablemente en el período cardenista.” (MONSIVÁIS, 1976: 1461) El arte debía estar al servicio de la sociedad, ser portador de asuntos de interés colectivo. En 1934 se crea la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada por artistas de izquierda, cuya consigna política es “Ni con Cárdenas ni con Calles”, que publican la revista Frente a frente y demandan entre otras cosas la reanudación de relaciones con la URSS. En la misma línea surgen la FEAR (Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios) y el LIP (Lucha Intelectual Proletaria).

El cardenismo despliega valerosamente las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario. A su sombra, crece la demagogia y las estridencias verbales consiguen acomodo y clientela. Los realistas socialistas y los populistas tienden a asimilarse, a identificar su idea de una “cultura proletaria” con la cultura de la Revolución Mexicana.³³

En resumen, los gobiernos post-revolucionarios asientan su legitimidad en ser los representantes de la Revolución que dio origen a la nueva Nación mexicana; crean el trinomio Revolución-Nación-PNR (o PRM). Los conceptos de ‘nación’, ‘nacionalidad’, ‘lo mexicano’, ‘lo nuestro’, etc., son durante este periodo el arma con que se sobrellevan y, a

³² Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*, citado por Alejandro Ortíz, en “Del ‘Café de nadie’...”.

³³ Carlos Monsiváis, p.1462.

veces, se solucionan las dificultades en la política, la economía y las organizaciones sociales de México. A nivel artístico-intelectual hay dos posturas extremas frente a lo que debe ser la cultura nacional: los 'mexicanistas', que miran sólo al interior del país, y los 'extranjerizantes', que toman elementos de la cultura mundial (occidental); y posturas mediadoras, que integran 'lo extranjero' a 'lo mexicano'.

CAPÍTULO II. EL TEATRO EN MÉXICO EN LAS DÉCADAS 1920 Y 1930.

Este capítulo es un complemento del anterior, ya que ambos conforman el marco histórico referencial de nuestra tesis.

Existe un consenso entre los estudiosos del teatro mexicano del siglo XX -al menos no hemos encontrado en ninguna fuente bibliográfica de las conocidas hasta hoy una opinión contraria o divergente- respecto a que la consolidación del teatro mexicano contemporáneo tuvo sus bases en las primeras décadas del presente siglo, más específicamente, en la tercera y la cuarta (1920-1940); es decir, en el periodo post-revolucionario. Para entender esta aseveración, pretendemos mostrar en el presente capítulo un panorama del teatro que se hizo en la capital mexicana en esos años, abarcando sus principales exponentes: el teatro de revista o género chico, el teatro de género dramático³⁴ escrito por autores mexicanos y el teatro de género dramático escrito por dramaturgos extranjeros de todas las épocas.

Es necesario aclarar que dejamos de lado el repertorio hiperabundante de autores españoles y franceses decimonónicos, pues forman parte de la tradición teatral que los grupos aquí tratados se esforzaron por romper en la búsqueda de un teatro propio. Otra aclaración pertinente es que el acercamiento al tema es únicamente por medio del registro de obras, autores, compañías, fechas y espacios (en algunos casos no se pudieron reunir todos estos datos), pues no corresponde a este trabajo analizar los procesos de

³⁴ Hemos elegido los términos de 'género chico' y 'género dramático' propuestos por Armando de María y Campos, para agrupar de alguna manera los diferentes tipos de teatro que abordamos.

consolidación del teatro mexicano a nivel de estructura dramática o propuesta escénica, por mencionar algún tipo de análisis más especializado.

En un último apartado intentaremos dar una visión de la situación teatral en 1932, con el objeto de tener un conocimiento más amplio del contexto en el que Gloria Iturbe realiza el Ciclo Post-Romántico, que ocupará nuestro Capítulo IV.

II. 1. EL TEATRO DE GÉNERO CHICO O DE REVISTA.

Este tipo de teatro se hacía en México desde el siglo XIX, pero es en el XX, a raíz de la Revolución, cuando va a adquirir los tintes 'nacionalistas' que lo elevarán a la categoría de teatro auténticamente mexicano.

Los orígenes del 'género chico', según apuntan Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante³⁵, se encuentran en algunas modalidades de espectáculos españoles, franceses, estadounidenses y cubanos, que llegaron a México desde principios del siglo XIX.

De España se tomó el *sainete*, la *zarzuela*, la *tonadilla*, el *apropósito* y el *astracán*. El *sainete* es "una composición dramática de carácter cómico cuya característica primordial consistía en llevar a escena costumbres y tipos populares -y por ende temas de actualidad- en un solo acto." La *zarzuela* es un espectáculo eminentemente musical, compuesto de canciones populares, bailes y estilos de moda, en una estructura de uno a cuatro actos. La *tonadilla* escénica es un espectáculo de poca duración que alterna bailes y canciones populares con breves diálogos de tipo costumbrista. El *apropósito* es una escenificación breve de un suceso determinado, en tanto que el *astracán* es "una especie de comedia

³⁵ Cfr. Pablo Dueñas y Jesús Flores (estudio introductorio), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, Número XX..

cómica, abundante en chistes y juegos de palabras”, considerada de muy baja ralea. De Francia proviene el teatro de variedades, “género donde se alternaban fastuosos bailables de mujeres semidesnudas con canciones y cuadros cómicos donde abundaban modismos de barrio y juegos de palabras. A estas obras se les comenzó a llamar revistas desde 1898, por el hecho de manifestar en escena algún suceso de actualidad”. En Estados Unidos surgieron los *follies*, obras musicales compuestas de acrobacias, cuadros cómicos, canciones y bailes de moda. Este tipo de espectáculo proliferó en México en la década de 1930. De Cuba se adopta el uso de costumbres y tipos populares nacionales dentro del género de la zarzuela española. El género chico mexicano mezclaba estos géneros, a veces bajo el predominio de alguno, pero se daba a sí mismo la nominación general de ‘revista’, sin importarle si era sainete, astracán o tonadilla. (Cfr. DUEÑAS, 1995)

En el mismo estudio introductorio, Dueñas y Flores proponen los siguientes subgéneros de la revista:

1.- Revista costumbrista o nacionalista: fue la que otorgó el sello de ‘mexicano’ al teatro de género chico. “lo costumbrista se resume en el uso de vocablos populares, lenguaje coloquial, vestimenta, música y otros elementos propios de nuestra nacionalidad”.

2.- Revista política: en la que se hacían críticas, parodias o reseñas de los diarios acontecidos de la vida política del país, muy agitada en esas épocas. Se llevaron a escena las figuras políticas centrales, desde el presidente hasta funcionarios públicos, militares y hombres sociales prominentes. Obras tales como el *Tenorio maderista*, *El jardín de Obregón* y *La huerta de don Adolfo*, son ejemplos de este género. Por supuesto, muchos autores fueron castigados -desde cárcel hasta asesinato- por estas burlas. Este género tenía

la enorme utilidad de servir como órgano informativo de la gran masa de población analfabeta, que no tenía acceso a los periódicos.

3.- Revista frívola: a base de cuadros 'pícaros', con la aparición de mujeres en la menor ropa posible. Este género tuvo gran auge a partir de la presentación en México del *Bataclán* parisino, en 1925, cuyas artistas figuraban en mínimas ropas y sin mallas -cosa inusitada anteriormente. El término bataclán se adoptó para las revistas de este género.

4.- Revista de evocación: eran una retrospectiva de la historia de México, con sus personajes y situaciones políticas y sociales, sus bailes y cantos.

5.- Revista musical: era un espectáculo al estilo Broadway, traído a México por el empresario Juan Toledo, en 1927, en el que proliferaban los números musicales-dancísticos, mientras las partes actuadas pasaban a segundo plano. (Cfr. DUEÑAS, 1995)

Como características generales de la revista están: el colorido, mostrado en vestuarios y escenografías, sacando partido de los sarapes de Saltillo, trajes regionales y de toda la artesanía mexicana de encendidos colores; los números musicales y bailables, que dependiendo del género de revista eran tradicionales mexicanos o importados, como los fox-trots, pero eran la base del espectáculo; una trama sencilla, a base de pequeños cuadros cómicos hilados por los números de música y baile; la exhibición de mujeres, desde medianamente vestidas hasta casi desnudas, dependiendo del género de revista; la parodia de asuntos políticos, sociales e incluso culturales del momento, sacando a escena los *tipos* nacionales: el político, el provinciano, el campesino, el indio, la china poblana, la prostituta, el "peladito", el comerciante, etc.

Como ejemplo de una parodia de la vida cultural está la revista *El teatro de Ulises*, que fue presentada en el Teatro Principal inmediatamente después del surgimiento del Teatro de Ulises, en 1928.³⁶

Dentro del teatro de género chico hay una gran estratificación, que depende de los recursos económicos de la compañía. Si éstos eran amplios, se podría contar con buenos libretistas (el libreto incluye textos hablados y números musicales), con tiples y vicetiples guapas y talentosas, con vestuarios y escenografías vistosos y se podrá ofrecer el *estreno semanal* sin bajar la calidad de la temporada. En la prensa de la época hay una queja generalizada de que algunas compañías de revista, al no tener nada nuevo y bueno que ofrecer para atraer al público, han recurrido a la exhibición, cada vez más “pornográfica”, de las mujeres; éstas eran compañías de escasos recursos, que no podían invertir en grandes escenografías y vestuarios, ni en mejores libretos, por lo que el único recurso del que se podían servir era llegar al cuasi desnudo de sus actrices, quienes -según testimonian también los reseñistas teatrales- no estaban precisamente en muy buena forma, pues eran mujeres gordas y ya no tan jóvenes, que realizaban esa actividad por mera necesidad.

La poca calidad y los recursos obscenos de estas compañías dieron pie a la calificación generalizada del teatro de revista como ‘género ínfimo’³⁷; esta idea se tendría que abandonar más tarde, cuando Roberto Soto presentó *El periquillo sarniento* y el *Corrido de la revolución*, ambas de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, en 1932, y

³⁶ Esta revista la registran Olavarría y Ferrari, en *Reseña histórica del teatro en México*, y Manuel Muñoz, en *Historia del Teatro Principal*.

³⁷ Término usado por G.V., en “Algunos datos complementarios sobre el teatro en México durante los últimos años”, *Monterrey*, octubre-1930, p.9.

cuando, en 1936, en el Palacio de Bellas Artes el mismo actor-empresario presentó *México a través de los siglos y Rayando el sol*, con un éxito enorme (ORTEGA, 1996: 42)

Roberto Soto representa lo más alto del teatro de revista en todos sus géneros. Su gran calidad en los subgéneros nacionalista y de evocación la atestigua el artículo de Julián del Roble, aparecido en Nuestro México:

Lo importante a considerar es que Soto se empeña en crear un Teatro eminentemente nacionalista y que para ello no ha omitido esfuerzo alguno. Abandonando los viejos moldes de la revista, empezó a presentarnos desde el foro del Teatro Esperanza Iris cuadros llenos de luz, vida y color, exclusivamente mexicanos. Un reflejo de nuestras costumbres, una bella exposición de temas olvidados, una alegría de nuestra música vernácula, conforman esa primera obra del "Periquillo Sarniento" (...) Sin llegar a lo trascendente -porque la revista jamás se prestará a ello-, si se puede hacer por este medio una labor nacionalista y hasta, si se quiere, crear un teatro propio (...) Al "Periquillo Sarniento" ha seguido "El corrido de la Revolución" lo que viene a [con]firmar que el propósito de Soto es serio y que sean cuales fueren los resultados que obtenga en el futuro, habrá de reconocérsele que a él se debe el haber realizado la obra más seria en pro del arte teatral mexicano.³⁸

La revista llegó a ser considerada como la mejor muestra del teatro vernáculo, puesto que respondía al nacionalismo tan en boga en esos tiempos, como lo demuestra el hecho de que fue una revista, *Upa y Apa*, la obra elegida para ser llevada a la Feria Mundial de Nueva York, en 1939. *Upa y Apa* fue patrocinada por la Secretaría de Educación Pública, tuvo una función de presentación en el Palacio de Bellas Artes y partió a Nueva York, donde "fracasó ruidosamente, costándole al Gobierno entre montajes y viajes, más de doscientos mil pesos. Fue el escándalo teatral del año." (NUÑEZ, 1956: 561)

³⁸ Julián Del Roble, "El periquillo Sarniento", Nuestro México, agosto-1932, p.69-70.

Independientemente del escándalo, fraude y polémica que produjo ³⁹, es importante resaltar que el género chico fue considerado apto para mostrar al mundo el teatro mexicano.

Además de lo ya dicho, la revista mexicana, por su eminente carácter visual, aporta al teatro nacional elementos escenográficos nuevos, como lo expresa Pedro Henríquez Ureña (HENRÍQUEZ, 1930: 7) y como se puede constatar en la revista 19-20⁴⁰, en donde se utiliza la proyección cinematográfica de un ferrocarril, que rompe la pantalla de proyección e irrumpe verdaderamente en escena; esta obra tuvo mucho éxito y se mantuvo en escena desde el 31 de diciembre de 1919 (Cfr. MAÑÓN, 1932) hasta mayo de 1920 (Cfr. OLAVARRÍA, 1961).

Como ejemplo de una exitosa revista está *La ciudad de los camiones*, de dos grandes maestros de la revista: Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Obra que critica la 'modernidad' de la ciudad de México y se representó continuamente desde su creación en 1918 hasta 1923 (Cfr. OLAVARRÍA, 1961).

El argumento de esta revista es el siguiente: Don Amparo, provinciano adinerado, hace un viaje a la capital, instado por los comentarios de un paisano suyo que la conoció. Como en el trayecto lo han asaltado y lo han dejado sin caballos, sus dos mozos tiran del carruaje. En el camino se encuentran a 'La velocidad' -la 'reina del mundo'-, que les convierte el carruaje en camión y los guía a la ciudad de México para que conozcan la

³⁹ En *Hoy* y en *Revista de revistas* se publican, entre marzo y julio de 1939, una serie de artículos y fotos de *Upa* y *Apa*, en los que se ofrecen bastantes datos de la organización, producción y montaje de la obra, que dejan ver cierta corrupción en las instituciones culturales oficiales. Se habla, por ejemplo, de que el elenco no fue contratado por sus méritos artísticos, sino por 'compadrazgos' y 'amistades'; que una pésima y desconocida actriz, que realiza un mínimo papel, por 'extrañas razones' gana muchísimo más que la actriz principal. Estos sucios manejos de la actividad teatral fueron los causantes del fracaso artístico de *Upa* y *Apa*, a decir de José Luis Tapia en *Hoy*.

⁴⁰ Elizondo y Vigil, 19-20, Propiedad artística literaria- AGN, 1920.

modernidad, ésta es: prisas, accidentes automovilísticos, drogadicción y vicio, influencias gringas, el nuevo romanticismo "fast-track", la sobrevaloración del dinero, la inseguridad. Don Amparo, asustadísimo, decide regresar a su pueblo, donde está tranquilo.

La estructura es la común: escenas habladas con números musicales-dancísticos intercalados, cuadros cómicos. La representación crítica de la vida moderna de la ciudad de México se hace evidente en un diálogo de La velocidad:

Velocidad: La velocidad es la época, la edad / el modernismo.
Hoy todo se hace de prisa y corriendo y en México se corre como en ninguna parte.⁴¹

II. 2. EL TEATRO DE GÉNERO DRAMÁTICO.

"en México parece más fácil construir una ciudad en el aire que lograr la representación de una pieza teatral nacional - sin retruécacos ni insolencias- sin el auxilio del Olimpo Oficial."⁴²

En 1921, bajo el patrocinio de la SEP, Rafael M. Saavedra inició el Teatro Regional Mexicano, cuyo primer foro fue el Teatro al Aire Libre de San Juan Teotihuacán -se construyeron teatros al aire libre por toda la república, pues eran usados como tribuna educativa. Este tipo de teatro era realizado por los indígenas, campesinos y trabajadores de la región, a partir de un texto hecho *ex professo*, en el cual se trataban temas relacionados con sus tradiciones, situación laboral, problemas sociales, etc. (USIGLI, 1932: 164). De

⁴¹ Carlos M. Ortega y Pablo Prida, *La ciudad de los camiones*, Propiedad artística literaria-AGN, México, 18-febrero-1918.

⁴² Sánchez-Arias, "¿Hay teatro mexicano? ¡Lázaro, levántate y anda...!", *El Ilustrado*, 25-mayo-1933, p. 19.

estos teatros regionales no surgieron grandes obras dramáticas; al menos, no se conocen ampliamente.

Otro intento de establecer un teatro de género dramático mexicano fue la temporada de Comedia en el teatro Lírico, el cual tomó el nombre de Teatro de la Comedia mientras duró esta temporada: julio y agosto de 1922. Las obras montadas fueron *Así pasan*, *Jardines trágicos* y *Viva el amo*, las tres de Marcelino Dávalos, *Religión de amor*, de Teresa Farías de Isassi, *Sangre en el jaripeo*, de Guz Águila, *Mate al rey*, de Rafael M. Saavedra y *La última rosa*, de Armando de María y Campos (USIGLI, 1932: 166). En el teatro Ideal, Eugenia Torres, en las Matinées mexicanas, presentaba *Como en la vida* y *El vértigo*, de Julio Jiménez Rueda, *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa, *La flecha del sol*, de Médiz Bolio, *Teresa*, de José Joaquín Gamboa y *Vida trunca*, de Jesús Villalpando. En el Teatro Hidalgo, se ofrecían *Indisoluble*, de Marcelino Dávalos y *El remolino*, de Francisco Monterde (Cfr. OLAVARRÍA, 1961). Fue el primer año en que se escenificaron tantas obras mexicanas en diferentes teatros y por diferentes compañías.

Rodolfo Usigli considera que es en 1923 cuando se inician los más importantes movimientos del teatro en México. Efectivamente, en este año surgen el Teatro Municipal, el Teatro Sintético, la Unión de Autores Dramáticos (UDAD), las “Noches Mexicanas de Arte Teatral” y varias compañías incluyen en sus repertorios obras mexicanas (USIGLI, 1932: 167). La compañía de Mercedes Navarro estrena en febrero *Lo que ella no pudo prever* y, en julio, *La que volvió a la vida*, ambas de Jiménez Rueda; en abril, Ricardo Mutio y Prudencia Grifell estrenan *El diablo tiene frío*, de José Joaquín Gamboa. En mayo de ese año Julio Jiménez Rueda es nombrado secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de

México, desde su cargo subvenciona una temporada de teatro mexicano llamada Teatro Municipal: la compañía seleccionada para tal fin es la de María Tereza Montoya. El Teatro Municipal se realiza en el teatro Virginia Fábregas de junio a noviembre de ese año, con el siguiente repertorio: *La caída de las flores*, de Julio Jiménez Rueda, *Cosas de la vida*, de María Luisa Ocampo, *El novio número 13*, de Alberto Michel, *Up to date*, de Federico Sodi y *Sor Adoración del Divino Verbo*, del mismo Jiménez Rueda. Es la primera vez que el Estado promueve y financia una temporada teatral -por supuesto, tiene que ver en ello el ímpetu nacionalista que cunde en todas las ámbitos de la vida del país (Cfr. MERLÍN, 1996)- con lo cual ayuda en gran medida a la promoción de la nueva dramaturgia nacional, cuyas circunstancias eran críticas.

Las penalidades de los autores mexicanos, son ya bien conocidas del público, para que nosotros las detallemos. Todos saben que cuando un autor mexicano pretendía que alguna de sus obras, aun cuando fuera de reconocido mérito, se representara en un teatro, se veía obligado a suplicar al empresario, al Director de escena, y hasta a los actores secundarios. En la mayoría de los casos cuando éstos accedían a llevar a la escena alguna obra nacional, el autor se veía obligado a reformar su producción, de tal manera que quedara completamente a gusto de los artistas, o del empresario, se mutilaban párrafos enteros sin atender a su belleza, por el sólo hecho de que a una actriz, o a cualquiera de los miembros de la compañía le parecía larga, y, en una palabra para representar una obra exigían que se hiciera de nuevo, y a pesar de esto muchas veces no llegaba a representarse sino una sola vez, alegando como motivo que las obras nacionales no eran gustadas por el público de la metrópoli.⁴³

Con el Teatro Municipal se lograron dos cosas, según agrega el autor del artículo arriba citado: demostrar que hay buenas obras nacionales y que éstas pueden producir igual o más utilidades que las extranjeras (a pesar de que en el Teatro Municipal se presentaron también obras extranjeras, la mayor ganancia en taquilla se dio con una obra mexicana).

⁴³ s.a., "La cultura pública y el Ayuntamiento de México", *La falange*, octubre-1923, p.409.

En las “Noches Mexicanas de Arte Teatral” se estrena *Alas Abiertas*, de Alfonso Teja Zabre y la UDAD lee *Golondrina de Francia*, de Monterde y *Los intrusos*, de Carlos Barrera (USIGLI, 1932: 167).

En agosto de 1923 aparece el Teatro Sintético, organizado por Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez. Este espectáculo, clasificable dentro del género estilista, utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y frases de los actores, la música y las decoraciones. Sólo llegan al público: *El cántaro roto*, *La chinita*, *Un casorio*, de Rafael M. Saavedra, con decorados de Carlos González y música de Francisco Domínguez (USIGLI, 1932: 168).

En septiembre de 1924 Luis Quintanilla, con la colaboración del pintor y escenógrafo Carlos González y del músico Francisco Domínguez crea el Teatro del Murciélago, forma escénica mexicana del Chauve-Souris ruso, también a base de cuadros dramáticos cortos y sintéticos.⁴⁴

La siguiente gran temporada de teatro mexicano se dio de julio a diciembre de 1925, bajo el nombre de “Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Pro Arte Nacional”, organizada por la UDAD, el escenario fue el Virginia Fábregas y el repertorio el siguiente: *Los culpables* y *La esclava*, de Ricardo Parada León; *El primo de Rivera*, de José Luis Velasco; *El novio número 13*, de Alberto Michel; *Alma Mater* y *La soldadera*, de Alberto Tinoco; *Cosas de la vida* y *Al cabo la vida está loca*, de María Luisa Ocampo; *Al fin mujer...* y *La incomprendida*, de Carlos y Lázaro Lozano García; *Las pasiones mandan*, *El diablo tiene frío* y *Véncete a ti mismo*, de Víctor Manuel Díez-Barroso; *Esos hombres* y

⁴⁴ Para mayor información sobre este teatro, ver la tesis de Tania Barberán, FFyL-UNAM, 1997.

Cumbres de nieve, de Catalina d'Erzell; *Santa*, de Federico Gamboa-Fernando Troncoso; *Viviré para tí*, de Francisco Monterde; *El pasado*, de Manuel Acuña; *Sin alas*, de María Luisa Ocampo y Ricardo Parada León; *La señorita voluntad* y *Una flapper*, de Carlos Noriega Hope; *Viacrucis*, de José Joaquín Gamboa; *Juego de amor*, de Ángel Marín; *Alma*, de Rafael Pérez Taylor; *El empleado público*, de Jiménez Rueda; y de teatro sintético: *La tona*, de Fernando Ramírez de Aguilar, *Cuento viejo*, de José Joaquín Gamboa, *En la montaña* y *El cacique*, de Ermilo Abreu Gómez. *Del hampa*, de Rafael Pérez Taylor, *El rebozo*, de Catalina D'Erzell, *Buena suerte*, de Díez Barroso, *El chacho*, *En la esquina* y *Guadalupe* (cuyos autores desconocemos) (Cfr. OLAVARRÍA, 1961). En *México en el teatro*, Usigli escribe que fueron aproximadamente cincuenta obras mexicanas las que se representaron en esta temporada.

La unión fue exitosa desde el punto de vista del interés de un nutrido número de dramaturgos pertenecientes a la Unión de Autores Dramáticos (UDAD), pero la temporada no dio los resultados económicos esperados. No todos siguieron unidos, a raíz de esta experiencia se forma un pequeño grupo de autores, (...), que ostentan para 1926 el nombre de "Los siete", emulando al grupo literario de la generación de 1915 llamados los "Siete Sabios", en pro del teatro nacional.⁴⁵

Paralelo a la temporada Pro Arte Nacional, se estrenaron en otros teatros *La nariz de los muertos*, de Ermilo Abreu Gómez y *El día del juicio*, de J.J Gamboa.

El "Grupo de los siete", hace temporada con la compañía de María Tereza Montoya y Fernando Soler, en el teatro Virginia Fábregas, estrenando: *Una farsa*, de Díez-Barroso; *Estudiantina*, de Carlos y Lázaro Lozano García; *El honor del ridículo*, de Noriega Hope; *Oro negro*, de Monterde y *La agonía*, de Parada León; y reestrenando *El diablo tiene frío* y

⁴⁵ Socorro Merlin, "El nacionalismo de los autores dramáticos de la generación de 1923", p.47.

Cosas de la vida.⁴⁶ Usigli reporta que el resultado pecuniario de la temporada tampoco fue bueno, razón por la cual se suspende. Fuera de la temporada de “Los siete”, se estrenaron en otros teatros *Monerías*, de Alberto Michel, *Los revillagigados*, de José Joaquín Gamboa y *Che Ferrati*, de Noriega Hope (Cfr. OLAVARRÍA, 1961).

En 1927, Gómez de la Vega incluye en su temporada en el Virginia Fábregas: *La silueta de humo*, de Jiménez Rueda y *La sed en el desierto*, de María Luisa Ocampo. En el Regis se estrena *Los espíritus*, de J.J. Gamboa. El año de 1928 sólo ve en escena *Entre hermanos*, de Federico Gamboa y *La razón de la culpa*, de Catalina D’Erzell.

En 1929 hay dos eventos teatrales de importancia: la temporada de Comedia Mexicana y la inauguración de Recreaciones Populares del Departamento del Distrito Federal (DDF). La Comedia Mexicana fue patrocinada por el presidente Emilio Portes Gil, organizada por la escritora Amalia de Castillo Ledón (con colaboración de María Luisa Ocampo y “Los siete”) y llevada a cabo en los teatros Regis e Ideal, de mayo a noviembre. El repertorio se compone de obras ya conocidas de los dramaturgos mexicanos y de los siguientes estrenos: *El corrido de Juan Saavedra y Más allá de los hombres*, de María Luisa Ocampo; *Hombre o demonio*, de Carlos y Lázaro Lozano García; *A la moderna y Un cojo se echó a volar*, de Alberto Michel; *¡Si la juventud supiera...!* y *El mismo caso*, de J.J. Gamboa; *Cuando las hojas caen*, de Amalia de Castillo Ledón; *La primera mujer*, de Carlos Barrera; *La fuerza de los débiles*, de Antonio Médez Bolio; *Crepúsculos humanos*, de Ángel Marín; *Padre mercader y Allá lejos, detrás de la montaña*, de Carlos Díaz Dufoe;

⁴⁶ Para mayor información sobre el Grupo de los siete, ver la tesis de Yvette Pérez Vallarino (en preparación).

Los hijos de la otra, de Catalina D'Erzell y *Margarita de Arizona*, de Noriega Hope (Cfr. OLAVARRÍA, 1961).

En el teatro al aire libre del Centro Venustiano Carranza se pone en escena *Liberación*, de Efrén Orozco.

Por encargo del Departamento Central del Distrito Federal, la señora Amalia G.C. de Castillo Ledón inició en el mismo año de 1929, bajo el nombre de Recreaciones Populares, un ciclo de actividades teatrales, consistente en representaciones en escuelas, jardines, centros obreros y establecimientos penales, incluyendo concursos de piezas de teatro entre los obreros. En colaboración con este movimiento, Bernardo Ortiz de Montellano ideó y dirigió el teatro de muñecos llamado del "Periquillo", que funcionó en jardines y parques infantiles durante todo el año citado. La construcción y animación de muñecos y los decorados del "Periquillo" se debieron, respectivamente, a los hermanos Guerrero y al pintor Julio Castellanos.⁴⁷

En 1930 se estrena *Ella*, en la temporada de Gómez de la Vega en el Arbeu. Y en 1931, en el teatro Esperanza Iris, a iniciativa de Lázaro Lozano García, se realiza una segunda temporada de la Comedia Mexicana, cuyo único estreno fue *Palabras...*, de Díaz Dufoo. También en 1931 se funda la sociedad Amigos del Teatro Mexicano, que congrega a todos los autores dramáticos mexicanos y a los amantes del arte escénico en general, e incluye en sus actividades trabajos experimentales de educación actoral, que toman en cuenta las más diversas tendencias. A decir de Usigli, es posible que de esta iniciativa surja el primer conservatorio dramático de México (USIGLI, 1932: 172). En el teatro Orientación⁴⁸, Julio Bracho pone en escena *Proteo*, de Francisco Monterde.

⁴⁷ Rodolfo Usigli, *Op.cit.*, p.171.

⁴⁸ El nombre Orientación se refiere al espacio escénico creado por la SEP en 1930, en una sala abandonada del segundo patio del edificio de dicha Secretaría, ubicada en el centro de la Ciudad de México (Información proporcionada por Giovanna Rechia, del CITRU); no confundir con el grupo Teatro de Orientación, que se creará hasta 1932 y que usará esta misma pequeña sala para algunas de sus temporadas.

1932 es un año fundamental para el teatro mexicano, pues ve nacer el Teatro de Ahora, experimento escénico de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, considerado como "teatro político", equivalente al realizado por Erwin Piscator en Alemania (USIGLI, 1932: 173). Esta temporada consistió de cuatro estrenos: *Emiliano Zapata* y *Los que vuelven*, de Mauricio Magdaleno y *Tiburón y Pánuco 137*, de Bustillo Oro. Estas obras ponen en escena los problemas más hondos del México post-revolucionario.⁴⁹

De 1932 a 1934, se presentan obras mexicanas en funciones aisladas, es decir, sin una temporada consistente. Tal es el caso de: *Miramar*, de Jiménez Rueda (mayo de 1932); *La hoguera*, de María Luisa Ocampo, por Gloria Iturbe (diciembre de 1932); *Trópico*, de Mauricio Magdaleno y *San Miguel de las Espinas*, de Bustillo Oro, por Trabajadores del Teatro (noviembre de 1933); el Teatro de Orientación estrena *Parece mentira*, de Villaurrutia y *La escuela del amor*, de Celestino Gorostiza (octubre-noviembre de 1933); *Él y su cuerpo*, de Díez-Barroso, por Fernando Soler y Gloria Iturbe (enero de 1934) y, del mismo autor, *Verdad y mentira* (septiembre de 1934). Un intento más consistente es el del Teatro de Orientación en su cuarta temporada (agosto-septiembre de 1934), con los estrenos de: *¿En qué piensas?*, de Villaurrutia, *El barco*, de Díaz Dufoo Jr., *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes y *Ser o no ser*, de Celestino Gorostiza.

A fines de 1934, el Departamento Central construyó el Teatro Álvaro Obregón en los altos del mercado Abelardo L. Rodríguez, el cual se inauguró con una temporada a cargo de la compañía de Gloria Iturbe y Ricardo Mutio (Ver CAPÍTULO III), a base de

⁴⁹ Para un conocimiento amplio del Teatro de Ahora ver el artículo de Alejandro Ortiz, "Una senda de creación teatral (notas en torno al Teatro de Ahora)", en *Acotación. boletín del CITRU*, No. 4.

obras mexicanas; el único estreno fue *Los amigos del señor gobernador*, de David Alberto Cosío (NÚÑEZ, 1956: 413).

En 1935 se estrena *Los alzados*, de Luis Octavio Madero. De agosto a noviembre de 1936 tendría lugar en el Palacio de Bellas Artes la tercera temporada de La Comedia Mexicana, en la que se estrenaron: *La casa en ruinas*, de María Luisa Ocampo, *El tercer personaje*, de Concepción Sada, *El porvenir del Dr. Gallardo*, de Ricardo Parada León, *La pálida amiga*, de Eugenio Villanueva, *Una lección para maridos*, de Bustillo Oro, *Hembra*, de los hermanos Lozano García, *La mancornadora*, de José Vasconcelos y *Sombras de mariposas*, de Carlos Días Dufoo (Cfr. SCHMIDHUBER, 1991: Capítulo II). El Teatro de la Universidad, dirigido por Julio Bracho, presenta en noviembre del mismo año *Los caciques*, de Mariano Azuela.

El nacionalismo que había presentado la Comedia Mexicana fue disminuyendo (Cfr. MERLÍN, 1996), para la cuarta temporada (febrero de 1937) sólo estrenaron *El vendedor de muñecas*, de Nemesio García Naranjo y *Amar, eso es todo*, de Enrique Uthoff. En su quinta y última temporada, realizada en el teatro Ideal, de agosto a octubre de 1938, estrenaron: *Madre, sólo una*, de Miguel Bravo Reyes y Lázaro Lozano García, *Suburbio*, de José Attolini, *Las tres carabelas*, de Carlos Barrera, *Como yo te soñaba* y *Un mundo para mí*, ambas de Concepción Sada (OLAVARRÍA, 1961/SCHMIDHUBER, 1991: Capítulo II)

En octubre de 1939, en el Teatro Ideal, las hermanas Blanch estrenan *La mujer no hace milagros*, de Rodolfo Usigli, con quien se inicia una nueva etapa de la dramaturgia mexicana.⁵⁰

⁵⁰ Existen muchísimos estudios, mexicanos y extranjeros, sobre el importante lugar de Rodolfo Usigli en la dramaturgia mexicana. Una buena bibliografía al respecto se puede hallar en el artículo

Como se puede observar, los esfuerzos mayores -en cuanto a cantidad de obras y temporadas- por consolidar un teatro mexicano, nacional, propio, fueron realizados por los dramaturgos unidos en diferentes organizaciones: el Teatro de la Comedia, la UDAD, el Grupo de los siete, la Comedia Mexicana; quienes, deseosos de crear un público para este nuevo teatro, se lanzaron una y otra vez a la riesgosa empresa de presentar obras dramáticas nacionales a un público acostumbrado al repertorio español decimonónico y al género chico. Una crónica de Roberto Núñez y Domínguez, de 1933, publicada en *Cuarenta años de teatro en México*, expresa lo difícil de la labor emprendida por estos entusiastas dramaturgos:

En estas mismas páginas, el año de 1916, hace, ¡ay!, dieciocho años, decía yo, al comenzar la crónica de una obra nacional: "Cada vez que sube a escena una producción de autor compatriota es curioso observar el aspecto que ofrece el teatro, no sólo por la escasez de la concurrencia, sino también porque son casi siempre los mismos rostros los que se ven en tales ocasiones. Hay algo del ambiente de las catacumbas en tales funciones. En la penumbra de la sala vamos llegando los mismos y nos escurrimos cautelosos por entre las lunetas casi sin hacer ruido, como si tratásemos de no perturbar el silencio ritual. Luego, ya en nuestro asiento, comenzamos a reconocer a los contados espectadores y a cruzar saludos con los cofrades..."

Y sin variar punto ni coma, puede ahora repetirse el párrafo preinserto como preámbulo a esta crónica, en que habrá de comentarse el estreno mexicano que nos ofreció Fernando Soler [*Él y su cuerpo*]. Igual desolación presentaba la sala del "Fábricas" y seguimos siendo los mismos asistentes: Antonio Médiz Bolio, Julio Jiménez Rueda, Amalia González Caballero [de Castillo Ledón], Panchito Monterde. No puede, por lo tanto, ser más pesimista la conclusión que se impone: al público sigue sin importarle el florecimiento de la dramática nacional.⁵¹

Guillermo Schmidhuber aporta esta idea al respecto:

El repertorio montado por la Comedia Mexicana nos presenta la corriente tradicional sobre la que se fundamentó el teatro mexicano posterior.

de Octavio Rivera "Contribución a una bibliografía sobre Usigli (1972-1989)", en *Rodolfo Usigli: ciudadano del teatro*, México: CTIRU, 1992.

⁵¹ Roberto Núñez y Domínguez, *Cuarenta años de teatro en México*, p.346.

Sus labores no han sido suficientemente reconocidas por la crítica mexicana y extranjera, por fundamentar su[s] apreciaciones en las opiniones de algunos críticos que, para ensalzar los movimientos vanguardistas de Teatro de Ulises y del Teatro de Orientación, menospreciaron las obras que aún permanecían unidas a la tradición española a pesar de que en muchos casos éstas poseían elementos de búsquedas dramáticas.⁵²

Efectivamente, la dramaturgia mexicana del siglo XX, es escuetamente conocida por la mayoría de la gente del propio medio teatral mexicano; su poca difusión ha ocasionado en muchos el pensamiento de que no ha habido en México una tradición teatral o que ésta es de poca calidad e importancia. Valdría la pena estudiar la dramaturgia mexicana de principios de siglo para reformular nuestra concepción del teatro mexicano.

II. 3. EL TEATRO UNIVERSAL CLÁSICO, MODERNO Y DE VANGUARDIA.

Antes de la creación del Teatro de Ulises, considerado como el primer grupo que representó en México obras universales modernas y de vanguardia, varias compañías habían dado a conocer en los escenarios capitalinos teatro moderno. Y antes de las temporadas del Teatro de Orientación, considerado como el primero que ofreció un repertorio universal completísimo, incluyendo desde obras clásicas hasta vanguardistas, ya se habían presentado en los escenarios mexicanos obras representativas de estas épocas.

En los primeros años de la década 1920, bajo el gobierno de Álvaro Obregón y con José Vasconcelos al frente de la SEP, se creó el Teatro al Aire Libre, dependiente de esta Secretaría. La primera representación de este fenómeno se llevó a cabo en un espacio escénico improvisado en el Bosque de Chapultepec, la obra fue *Electra*, de Eurípides y la función estuvo a cargo de la compañía española de Margarita Xirgú. En esa misma

⁵² Guillermo Schmidhuber, *El advenimiento del teatro mexicano (1922-1938)*, p.34.

temporada se representaron más obras de los clásicos griegos⁵³. La compañía española de María Guerrero representó varias veces a Lope de Vega, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Moreto (HENRÍQUEZ, 1930: 7). Si bien estas compañías no eran mexicanas, sí dieron a conocer en México obras del teatro universal.

Pero hubo también compañías mexicanas que hicieron lo propio. En 1916, en el teatro Ideal, la compañía de Mercedes Navarro y Julio Taboada representa *Casa de Muñecas*⁵⁴, de Ibsen, así como *Magda* y *El honor* de Suderman, *Resurrección*, de Tolstoi y *Tristes amores*, de Giacosa, entre otras (Cfr. NUÑEZ, 1956/OLAVARRÍA, 1961). En 1926, la Comedia Mexicana pone en escena *R.U.R.*, de Capek, obra del expresionismo alemán (1921) (SCMIDHUBER, 1991: 134). En *Reseña histórica del teatro en México* se ofrecen los siguientes datos, que nos pueden reafirmar la idea de que en el medio teatral mexicano había conocimiento del teatro contemporáneo y que éste fue puesto en escena desde antes que aparecieran el Teatro de Ulises y el de Orientación:

1926

Teatro Principal: Junio- *Vestir al desnudo*, de Pirandello.

Agosto- *La voluptuosidad del honor*, de Pirandello.

Teatro Virginia Fábregas: Junio- *Sea todo para bien*, de Pirandello.

Octubre- *Como antes, mejor que antes*, de Pirandello

1927

Teatro Virginia Fábregas: Abril- *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello.

⁵³ Según apunta G.V. en "Algunos datos complementarios...", *Op.cit.*, aunque no dice el nombre de las obras.

⁵⁴ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, p.163.

Julio- *La cabeza del bautista*, de Valle-Inclán.

Teatro Regis: Octubre- *Pigmalion*, de George Bernard Shaw.

La temporada de 1927 en el teatro Virginia Fábregas estuvo a cargo de la compañía de Gómez de la Vega (Ver ANEXO I) y Mimi Aguglia, además de las obras arriba dichas pusieron en escena *La enemiga*, de Nicodemi, *El hijo de polichinela*, de Benavente y, a decir de Guillermo Schmidhuber, obras de D'Anunzio y Giacosa.

En 1928, el Teatro de Ulises presenta *Simili*, de Claude Roger-Marx, *La puerta resplandeciente*, de Lord Dunsany, *Ligados*, de O'Neill, *El peregrino*, de Charles Vildrac, *Orfeo*, Jean Cocteau y *El tiempo es sueño*, de René Lenormand. (Cfr. SCHMIDHUBER, 1991: IV)

En 1930, Alfredo Gómez de la Vega realiza su segunda temporada de "gran arte dramático" (Ver CAPÍTULO III Y ANEXO I), en la que vuelve a traer a los escenarios mexicanos autores novísimos y obras polémicas.

En 1931, la compañía María Tereza Montoya monta en el teatro Virginia Fábregas *La calle*, de Elmer Rice y reestrena *Vestir al desnudo*, de Pirandello. Ese mismo año, Julio Bracho funda el grupo Escolares del Teatro, en el teatro Orientación de la SEP; las obras montadas son *Jinetes hacia el mar*, de John M. Synge y *La más fuerte*, de Strindberg.

En 1932 se estrena *Juárez y Maximiliano*, de Franz Werfel; se crea el grupo Teatro de Orientación, cuyas primeras dos temporadas las tendría en el teatro Orientación de la SEP, pasaría más adelante al teatro Hidalgo y al Palacio de Bellas Artes. El repertorio de su primer temporada (julio-diciembre de 1932) consta de: *Donde está la cruz*, de Eugene O'Neill, *Antígona*, de Sófocles en versión de Cocteau, *Intimidad*, de Pellerin, *Cuento de*

amor, de Shakespeare, *La familia*, de Gorkin, *Una petición de mano*, de Chéjov, *Dandín o el marido fracasado*, de Molière, *Entremés del viejo celoso*, de Cervantes, *La boda del calderero*, de John M. Synge y *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains. Un repertorio, como se ve, bastante amplio.

En octubre de ese mismo año, comienza la temporada de la compañía Gloria Iturbe, en el teatro Hidalgo de la SEP (Ver CAPÍTULO IV), que terminará en enero de 1933 y que dará a conocer obras modernas y vanguardistas nunca antes puestas en México, tales como *Cándida*, de George Bernard Shaw, *Los destructores de máquinas*, de Ernst Toller y *Gas*, de George Kaiser; además de estos autores, se oirán por primera vez en la escena mexicana los nombres de Galsworthy, Mathiew Barrie y Leonard Frank, entre otros.

En 1933, el Teatro de Orientación tiene su segunda y tercera temporadas, cuyos programas son:

Segunda temporada (febrero-abril): *El matrimonio*, de Gogol, *Amadeo y los caballeros en fila*, de Jules Romains, *Su esposo*, de Shaw y *Macbeth*, de Shakespeare.

Tercera temporada, en el teatro Hidalgo (octubre-noviembre)⁵⁵: Reposición de las obras de Romains, Sófoeles, Cervantes, Pellerin y Molière y estreno de *Juan de la luna*, de Marcel Achard. (Cfr. SCHMIDHUBER, 1991: Capítulo IV).

A fines de 1933 es puesta *Lázaro rió*, de O'Neill, en el teatro Hidalgo por Julio Bracho y el grupo los Trabajadores del teatro (este montaje permanecerá hasta enero de 1934); mientras que Fernando Soler presenta en el teatro Virginia Fábregas *Crimen y castigo*, adaptación teatral de la novela de Dostoievsky.

⁵⁵ En esta temporada, este grupo monta por primera vez obras teatrales mexicanas, por supuesto, escritas por dos Contemporáneos: Gorostiza y Villaurrutia.

De febrero a abril de 1934, la Compañía Dramática Nacional Alfredo Gómez de la Vega, presenta en el teatro Virginia Fábregas *Antes de ponerse el sol*, de Hauptmann, *Cabellos blancos*, de G. Adami. *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains, *El negocio es el negocio*, de Mirabeau, *La primera aventura*, de Paul Frank y *Topacio*, de Pagnol.

En octubre de 1934 se inaugura el Palacio de Bellas Artes. La compañía titular de la temporada inaugural es la de María Tereza Montoya y Alfredo Gómez de la Vega, quienes presentan: *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, *El simún*, de Lenormand, *Lo primero y lo último*, de Galsworthy y *Diferente*, de O'Neill; la misma temporada llega a 1935, con las obras *El injerto*, de Pirandello, *Antes del desayuno*, de O'Neill, *El príncipe idiota*, de Dostoievsky y *Besos perdidos*, de Birabeau.

En 1936, Julio Bracho dirige con el Teatro de la Universidad *Los caballeros*, de Aristófanes y *Las troyanas*, de Eurípides.

En 1937, La Comedia Mexicana presenta en el teatro Virginia Fábregas *Asia*, de Lenormand y en el teatro Arbeu se estrena *Prohibido suicidarse en primavera* y *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona.

En 1938, en el Teatro portátil "Novel" se monta *Bodas de sangre*, de García Lorca y *Besos perdidos*, de Jacques Deval. En junio de este año es la quinta temporada del Teatro de Orientación, esta vez tiene lugar en el Palacio de Bellas Artes con las obras *Minnie la cándida*, de Bontempelli y *Anfitrión 38*, de Giraudoux. En diciembre, el Club Dramático monta en el teatro Orientación *La cuadratura del círculo*, de Valentín Cataiev.

En 1939, Usigli, con su grupo "Repertorio", pone en escena *Biografía*, de Berhman y en 1940, con el Teatro de Medianoche, *La pregunta al destino* y *Episodio*, de Arthur Schintzler, *Si encuentras, guarda*, de George Kelly y *Vencidos*, de G.B. Shaw; en septiembre y octubre de este año, Celestino Gorostiza dirigió *Belleza*, de Jacques Deval, en la Temporada de Alta Comedia, en el Palacio de Bellas Artes.

El Pan American Theatre se presentó en el Palacio de Bellas Artes, en 1939 y 1940, con *Arms and the man*, de Shaw, *Boy meets Girl*, de Spewack y *Ana Christie*, de O'Neill.⁵⁶

El anterior panorama pone en duda las palabras de Celestino Gorostiza, que a continuación transcribimos:

Le faltaba a México su teatro de vanguardia. Y para hacerlo se necesitaba gente que estuviera al día de lo que pasaba en el mundo y que tuviera deseos de importar novedades a su país. Es decir, gente un poco *snob*, pero responsable y culta. Se necesitaba gente joven con el ímpetu y osadía de todas las juventudes; pero con una osadía y un ímpetu gobernados por la curiosidad, por inquietudes de orden espiritual, por el afán de saber y de hacer...El Teatro de Ulises respondió de tal modo a las inquietudes, a las aspiraciones, al gusto del momento; arrebató de tal modo el entusiasmo y la admiración de los sectores cultos y avanzados, provocó de manera tan perfecta las calculadas reacciones de indignación y escándalo; superó, en una palabra, con tantas creces el éxito previsto, que no le quedó más remedio que desaparecer... Pero la semilla estaba echada y tenía que empezar a germinar.⁵⁷

Villaurrutia, por su parte, dice que Ulises y Orientación fueron tentativas de crear en México un público nuevo

que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas (...) Sonríe al pensar cómo se puede hablar del fracaso de estos teatros experimentales, gracias a los cuales los nombres de los grandes autores dramáticos antiguos y

⁵⁶ La mayoría de los datos sobre obras, autores, compañías y teatros que se mencionan en esta "cronología" son tomados de *Reseña histórica del teatro en México*, nos hemos ayudado también de *México en el teatro y Advenimiento del teatro en México, 1922-1938*.

⁵⁷ Artículo de 1951 citado por Schmidhuber, 1991, p.98-99.

modernos volvieron a sonar o sonaron por primera vez en los oídos de nuestros contemporáneos mexicanos.⁵⁸

A nivel de repertorio, ya vimos la manera pretenciosa por parte de los Contemporáneos de autonombrarse LA vanguardia teatral mexicana, pues no fueron los pioneros en la presentación en México de obras de vanguardia, ni modernas (En la revista Ulises, ellos mismos escriben a propósito de su teatro: "Que el lector curioso de cuestiones teatrales vaya fijando nombres y fechas". ¿Comenzaban a orientar la historia del teatro mexicano?). De la misma forma, tampoco fueron Ulises y Orientación quienes innovaron en el aspecto escenográfico, pues Carlos González, escenógrafo de tendencias vanguardistas, había ya trabajado en el Teatro Sintético (1924) y en el Teatro del Murciélagó (1925) (USIGLI, 1932: 168/169), dos de los experimentos vanguardistas del teatro mexicano, para participar luego en la temporada de Gómez de la Vega en el "Arbeu" y en la de Gloria Iturbe en el teatro Hidalgo, ambas importantísimas para la renovación escénica de México. De modo que las escenografías de Agustín Lazo, Rodríguez Lozano y Montenegro para el Teatro Ulises y el Teatro de Orientación no fueron las primeras ni las únicas que proponían nuevas formas.

A nivel de trabajo grupal y de montaje, Gómez de la Vega había roto ya con el esquema tradicional (Ver ANEXO I y CAPÍTULO III) y en cuestión de educación actoral, la sociedad Amigos del Teatro Mexicano, en 1931, había hecho el primer intento de escuela de actuación en México.

Todo lo anterior no tiene como fin desacreditar la importancia de la labor teatral de los Contemporáneos, sino revalorarla dentro del contexto en el que se realizó, incorporando

⁵⁸ Citado por Schmidhuber, 1991, p.98.

al panorama del teatro mexicano post-revolucionario otros esfuerzos encomiables en pro de la renovación escénica de nuestro país. Los grupos arriba abordados compartieron el interés de introducir a los escenarios mexicanos buen teatro universal; así como una misma respuesta a su esfuerzo: la incompreensión de amplios sectores del público, del cual apenas algunos intelectuales o *snoobs* (como se les llama despectivamente en los diarios y revistas) gustaron del repertorio propuesto. Sus esfuerzos se consideraron *elitizantes* del arte teatral y, al igual que las temporadas de teatro mexicano, sólo pudieron ser sostenidos mediante subvención gubernamental.

II. 4. LA CRISIS TEATRAL EN 1932.

Desde principios de los años veinte había corrido mucha tinta en los periódicos capitalinos respecto a la crisis teatral en México. Ya arriba vimos las condiciones en las que los grupos teatrales, nacionalistas y "extranjerizantes", realizaban sus labores, luchando por ganarse a un público acostumbrado por décadas a las comedias españolas y francesas del siglo XIX y a los astracanes, zarzuelas, bataclanes, en fin, todas las variantes del género chico. Las preguntas cotidianas eran: ¿hay teatro en México? ¿cuál es y dónde está el teatro mexicano? ¿por qué fracasan todos los intentos de buen teatro? ¿cómo debe ser el teatro mexicano? Parecía que el teatro mexicano no podía ser otro que el ya conocido y aceptado por el público: pero ya que había gente tratando de cambiar la cultura teatral mexicana, la pregunta se centraba en la orientación del cambio: hacia lo nacional o hacia lo universal. Había defensores de las dos vías e, incluso, se hicieron intentos por hermanarlas: la cuarta temporada de la Comedia Mexicana, la de la compañía de Gómez de la Vega en 1927 y

1930, la cuarta del Teatro de Orientación mezclaron en su repertorio obras nuevas nacionales y extranjeras.

Pero 1932 llega con la polémica sobre la crisis teatral -causas, intentos y propuestas de soluciones- a la que se ha sumado un factor más: la crisis económica (Ver CAPÍTULO I) cuya inmediata repercusión se ve en los bolsillos del -en potencia- público mexicano. Durante ese año se realizan encuestas entre las gentes del medio "de la farándula", con el objeto de reunir opiniones sobre las causas y posibles soluciones de la terrible situación, que se manifiesta en la falta de concurrencia a los teatros y la consecuente quiebra de compañías. Las opiniones respecto a las causas coinciden: la crisis económica; lo trillado de los repertorios y compañías; la falta de interés de los empresarios en el arte teatral, preocupados únicamente por sacar ganancias; el gusto del público por el género chico y las "comedias fáciles"; el cine y el radio, que han venido a competir con el teatro por el público. De las soluciones se repite: renovar autores, actores, directores, empresarios; buscar el apoyo del gobierno; educar al público; hacer frente a la invasión del cine norteamericano y las radionovelas ofreciendo un teatro de interés colectivo. Como se puede ver, es un círculo cerrado, un callejón sin salida fácil.

Las palabras de Federico Gamboa consideran la situación en un panorama global:

atribuyo la crisis, sin agravio de nadie, a falta de autores y a falta de actores. El público es quizás todavía más culpable que aquellos elementos; pues, atribuyámoslo a la situación mundial que es malísima, y a la propia nuestra que no tiene nada de buena, pero es el hecho que en la actualidad el público prefiere los espectáculos que no lo hagan pensar mucho y que le halague sus malas pasiones. De ahí sus preferencias morbosas por las revistas desnudas y sin argumento, en su apatía para con los espectáculos nobles.⁵⁹

⁵⁹ Cantú, Roberto, "Nuestra crisis teatral", *El Ilustrado*, 21-enero-1932, p.30.

Un intento fallido de los teatristas de hacer frente a la crisis fue organizarse en cooperativas de actores y directores, quienes, de manera conjunta atendían los aspectos de organización, administración y economía de la temporada, dividiéndose las ganancias entre todos. Pero el resultado real de este "mito, como método de salvación económica de los cómicos" fue que las pocas ganancias que resultaban de las temporadas iban a dar a manos de todos, menos de los que trabajaron en la puesta en escena:

En una cooperativa teatral, actualmente, trabajan los cómicos, que son los únicos que no cobran, mientras que sí ganan los propietarios de los teatros, los revendedores (enemigo acérrimo del teatro), la compañía de luz, los autores (éstos en corta escala), los periódicos anunciadores de las compañías, etc., situación curiosa que coloca a los artistas en bestias de carga que hacen un esfuerzo inaudito para repartir el producto de ese esfuerzo entre personas extrañas, entre entidades ajenas a ellos.⁶⁰

Una imagen fúrsica del desolador estado del teatro en ese año ocurre en junio: Carlos Orellana -actor reconocido- organiza en un gran teatro una conferencia para hablar de la crisis teatral en México y el único asistente al evento es Núñez Alonso, el articulista de El Ilustrado.⁶¹

Desde fines de enero y durante febrero, aparecen en El Ilustrado artículos de A.F.B., en los que analiza las causas de la crisis teatral. A su parecer, el problema está en los artistas, los autores, el público, los cronistas y los empresarios (¿qué no son todos los que participan en el fenómeno teatral?). Sólo mencionaremos su opinión respecto a "la culpa" que cargan los artistas y los cronistas, pues en los demás elementos coincide con lo arriba dicho.

⁶⁰ A.F.B., "El fracaso de las cooperativas teatrales en México", El Ilustrado, 14-abril-1932, p.15.

⁶¹ Núñez Alonso, "Carlos Orellana habla de la crisis teatral en México", El Ilustrado, 16-junio-1932.

Atribuye la mala calidad del espectáculo a los actores y director de escena, por el hecho de ser la mayoría gente "improvisada" en el arte teatral; en su opinión, la gran mayoría son gente inculta, que no ha leído en su vida a Calderón, a Goethe o a Shakespeare y no tiene idea de la historia del teatro, de la literatura universal, de las artes en general. Considera vital la creación de una escuela de teatro, en donde se prepare a los artistas en las disciplinas necesarias -danza, dibujo, literatura, historia, gramática- para realizar un arte de calidad. Sólo así se evitará que cualquier "muchachita" agraciada y con carisma se convierta en actriz de la noche a la mañana y que cualquier primer actor sea el director del espectáculo.⁶²

Hace una crítica a los cronistas y les sugiere lo siguiente:

- los cronistas no sólo deben hacer crónicas de los estrenos y comentar sus interpretaciones, sino orientar a las empresas en la elección de las obras, al público en lo que vale la pena ver y a los actores en defectos que puedan corregir.

- hacer crítica honesta de la calidad de los espectáculos, no pasar por alto pésimas actuaciones, "decoraciones fantásticamente feas" y repertorios trilladísimos. Con su indulgencia, el cronista contribuye a que el teatro no se renueve y mejore.

- y, sugerencia a los actores: no esperen a que se diga abiertamente que son pésimos, simplemente, si nunca han recibido un expreso halago de la crítica, den por hecho que es por que no lo merecen y abandonen el escenario dignamente.⁶³

⁶² A.F.B., "La crisis teatral en México", El Ilustrado, 29-enero-1932.

⁶³ A.F.B., "La crisis teatral en México. Sus causas. Los cronistas", El Ilustrado, 25-febrero-1932, p.33.

Para terminar el año *in crescendo* en el mismo tono, se organizó una Feria Nacionalista que afectó al teatro terriblemente:

Los cómicos de las compañías establecidas en nuestros teatros serios están de plácemes con la feria nacionalista. Ellos tienen gastos fuertes, de renta de teatro, contribuciones, compañías costosas, etc., y han sufrido una notable baja en sus entradas con motivo de la feria nacionalista, debido a que el público que sale a divertirse se mete en las carpas trashumantes, en las que no se hace arte, pero por la falta de grandes gastos los precios son muy bajos. (...) A la industria y el comercio nacional de la capital no sé si la habrán salvado con esta dichosa feria, pero lo que es a las compañías mexicanas de teatro las han acabado de hundir.⁶⁴

El gobierno, a través de la SEP, trató de ayudar a superar la crisis teatral. El Ministro de Educación, Lic. Narciso Bassols, fue entrevistado en El Ilustrado el 12 de mayo de 1932 a propósito de la crisis teatral tan comentada en la prensa y los círculos intelectuales. Su opinión fue que era necesario reanimar el teatro en todos sus aspectos: creadores, público y, sobre todo, función social. Considera que el teatro es el instrumento único con que se puede hacer frente al cinematógrafo estadounidense, además de que debe convertirse en un servicio público, ligado al Estado. "La Secretaría de Educación debe convertirse, pues, en una enérgica propulsora del arte teatral; debe recogerlo de su fosa, reanimar su cadáver y no limitarse a dejar que lleve una vida de libertad, que sólo ha servido para eso, para acabar con el arte teatral." (A.F.B., 1932: 17) El problema es que faltaban recursos para realizar esta tarea, por lo que no se podía prometer nada de inmediato.

La SEP contaba con tres teatros, dependientes de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes: el Teatro al Aire Libre "Álvaro Obregón", el Orientación y

⁶⁴ El Segundo Apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 29-diciembre-1932, p.5.

el Hidalgo. Éstos estaban destinados a contener actividades teatrales y conciertos por cuenta del Departamento. Aunque el Lic. Bassols no prometió nada, la Secretaría a su cargo subvencionó en 1932 dos temporadas teatrales, la del Teatro de Orientación y la de Gloria Iturbe en el Teatro Hidalgo (Ver CAPÍTULO IV):

Bajo el convencimiento de que es necesario un intenso trabajo de difusión artística, la Secretaría de Educación sostuvo dos temporadas durante el año de 1932; una en el Teatro Orientación y otra en el Hidalgo. En esta última temporada que se desarrolló durante más de tres meses, a pesar de los limitados recursos económicos de que se dispuso, pudieron presentarse obras teatrales de interés artístico y de conveniente orientación social. El Ejecutivo está seguro de que podrá desarrollarse una obra importante de carácter cultural, cuando se destinen recursos a impulsar y sostener, por buenos derroteros, la vida del teatro en la ciudad.⁶⁵

El Departamento de Bellas Artes de la SEP sostuvo todas las temporadas del Teatro de Orientación.

Como bien lo observó Sánchez Arias, la renovación del teatro mexicano se tuvo que sostener en las subvenciones gubernamentales. Tanto los grupos de teatro nacional como los de repertorio extranjero o mixto, pudieron tener temporadas gracias al apoyo financiero del Estado: desde el Teatro Regional, pasando por el Municipal, el de Orientación y el Ciclo Post-Romántico; y los que no recibían paga por sus labores, al menos contaban gratuitamente con los teatros de la SEP o del Ayuntamiento, obteniendo sólo las ganancias de taquilla (las cuales eran pocas, según indica el poco fervor del público por este tipo de teatro). Evidentemente, las mejores condiciones fueron las del Teatro de Orientación, que contaba con todo el apoyo de los funcionarios del Departamento de Bellas Artes (Cfr.

⁶⁵ Mario Aguilera Dorantes, "Datos para el informe presidencial", *MEMORIA de la SEP...*, p.XVIII.

SCHNEIDER, 1995), por la sencilla razón de que, tanto los miembros del grupo como los funcionarios, eran gente del mismo grupo hegemónico en el medio cultural: los Contemporáneos.

Fuera de la subvención oficial, se dieron temporadas independientes (la del “Grupo de los Siete” o la de Ulises), pero debido a su fracaso pecuniario eran cortas e irrepetibles: chispazos teatrales.

Este recorrido a vuelo de pájaro por el teatro de los años 20 y 30 muestra que el interés por renovar el teatro en México fue compartido por mucha gente y que varios esfuerzos tendían hacia la experimentación de nuevas tendencias, fuera con repertorio mexicano o extranjero. En otras palabras, hubo más de lo que tradicionalmente se conoce del teatro de la primera mitad del siglo XX. Por fortuna, el interés por conocer más aspectos del teatro mexicano está creciendo en el medio teatral nacional y extranjero, dando pie a nuevas y valiosas investigaciones sobre nuestro teatro, desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días.

CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN A GLORIA ITURBE

Con los dedos de una mano se pueden contar los libros que consignan la labor de esta actriz; además de estas fuentes, la prensa, las revistas de la época estudiada y la información proporcionada por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, son los materiales a partir de los cuales se dio cuerpo al presente capítulo, cuyo objetivo es proporcionar la información básica para el conocimiento de la actividad artística de Gloria Iturbe, sobre todo en el ámbito teatral. Este capítulo no agota, por supuesto, la vida y obra de Gloria Iturbe, sino que deja abiertas vetas de estudio en lo relacionado a varias temporadas teatrales en la capital, a sus jiras en provincia y países vecinos, sus relaciones con sus contemporáneos del medio artístico y las causas que determinaron su retiro de los escenarios teatrales y del cine, entre otras.

III.1. ¿QUIÉN ERA GLORIA ITURBE?

Gloria Ocampo Heredia, quien adoptó como nombre artístico Gloria Iturbe, nació en Bravo, Guerrero, el 14 de octubre de 1910. Su hermana mayor fue la dramaturga María Luisa Ocampo⁶⁶, de quien representó algunas obras. No había muy buenas relaciones entre las dos hermanas, con lo cual se puede explicar el hecho de que no hicieran mancuerna en el teatro; aunque Gloria actuó en obras de María Luisa, nunca formaron un grupo o equipo de trabajo.

De cómo llegó Gloria al teatro no hay mucha información. Su participación en esta actividad comienza como actriz en el grupo de aficionados Orfeò Català, del Centre Català

⁶⁶ Sobre la obra de esta dramaturga, la maestra Socorro Merlín se encuentra preparando un libro próximo a publicarse.

de México⁶⁷. Dicho centro existe todavía, en el 14 de la calle Marsella de esta ciudad, pero en su archivo teatral sólo hay algunos libretos donados por un integrante del grupo dramático, en los que no están registrados los nombres del elenco que montó la obra. Desgraciadamente, no hay ningún programa de mano o registro de los integrantes de este grupo teatral y tanto el donante de los libretos como el resto de socios contemporáneos del Orfeo Català, que pudieran acordarse de Gloria Iturbe, han muerto. De manera que no hay más fuente que la oral de la que nos valemos, para colocar a Gloria en este grupo teatral, pero tanto A.F.B., cronista de *El Ilustrado*, como Roberto Núñez y Domínguez, en *50 close-ups* y Usigli en *México en el teatro*, hablan de un grupo o cuadro de aficionados en el que Gloria Iturbe se inició como actriz; por lo tanto podemos asumir que se trataba del Orfeo Català. Sin embargo, el motivo de su participación en este grupo es desconocido, pues ella no era catalana -según lo demuestra el hecho de que ninguno de sus apellidos está registrado en el diccionario de catalanes llegados a México- ni socia del Centre Català.

Es obvio, puesto que el Centre Català estaba en la Ciudad de México y María Luisa Ocampo inició su actividad teatral desde 1923 en esta ciudad, que la familia Ocampo Heredia estableció su residencia en la capital del país, lo cual da más posibilidades a las dos hermanas de acceder a una formación intelectual de buen nivel.

No hay datos de la formación profesional de Gloria Iturbe, no sabemos si estudió, qué estudió y en qué institución, pero por los comentarios de los cronistas teatrales y por lo que se deja ver en entrevistas, Gloria era una persona inteligente, que leía habitualmente el periódico y literatura varia. En la entrevista que A.F.B. (Alfonso Fernández Bermúdez) le

⁶⁷ Según información de la Mtra. Merlin.

hace en junio de 1932, la califica de inteligente. Y más allá del calificativo, el discurso de Gloria Iturbe muestra su lucidez de pensamiento, su conocimiento de los problemas del teatro en México y su capacidad de proponer soluciones. Los términos recurrentes en esa charla son: renovar, innovar, estudiar y trabajar (Cfr. A.F.B., 1932) Una de las fotos que ilustra esta entrevista muestra a Gloria leyendo, aunque sea pose, esto habla de la imagen que a esta actriz le interesa dar a conocer y de que la lectura es parte importante en su vida. No es muy frecuente ver fotos de divas y actrices leyendo; generalmente sonríen, mandan besos, miran flores, etc. Otro ejemplo de su conocimiento de la literatura, no sólo dramática, está registrado en *50 close-ups*, en donde comenta a Núñez y Domínguez

-(...) quiero decirle que en Monterrey leí su artículo sobre el posible plagio de "La Prisionera" y yo, a mi vez, creo haber descubierto otro. ¿Conoce usted la novela "Yama" de Alejandro Kuprin? (...)lea "Yama" y se convencerá de que la famosa "Maya" de Gantillón está tomada también de ahí. No sólo el título ha sido cínicamente alterado en la colocación de las dos sílabas, sino el argumento entero es idéntico en la novela y el drama. Yo, que me sé de memoria el papel de la protagonista, pude darme cuenta de que hasta párrafos enteros, sin ninguna variante, figuran en la obra francesa, tomados de la obra rusa...⁶⁸

A.F.B., en la entrevista arriba citada, considera que Gloria Iturbe puede llegar a ser "una de las realizaciones espléndidas en el teatro mexicano, pues posee lo principal: talento, temperamento, cultura y tipo. lo que aunado a su juventud y a la afición que siempre ha tenido por el teatro (...) la colocan en un sitio distinguido dentro de nuestra farandulería de comedia".

La pasión de esta actriz por el teatro se demuestra en varias acciones: entabla una lucha contra los prejuicios de su familia, que culmina en la separación de Gloria del seno

⁶⁸ Roberto Núñez y Domínguez (Roberto "El diablo"), *Cincuenta close-ups*, p.94.

familiar (Cfr. A.F.B., 1932), desde muy joven se lanza a empresas teatrales bastante imponentes, como las largas giras por provincia y países vecinos y la conformación de su propia compañía. Su trabajo teatral, desde su debut, es arduo y se encuentra como centro motor de su vida, todo lo demás está en segundo plano. A los veintitrés años declara que no piensa casarse, porque sabe que el matrimonio afectaría su carrera y no está dispuesta a que ningún factor le impida seguir trabajando en el teatro, pues está convencida de que nació y morirá por él (TIKOLETA, 1933: 50). Una declaración así, en la época en que fue hecha, nos habla de una mujer con decisiones y proyectos propios, que se ha salido del rol tradicional impuesto a las mujeres. Y no sólo toma decisiones y concibe proyectos, sino que también los lleva a cabo, como lo demuestra la conformación de su propia compañía a tan sólo un año y meses de su debut profesional.

Además de la pasión, Gloria Iturbe tiene a su favor un gran talento, del cual dan cuenta todos los cronistas y estudiosos teatrales que la vieron actuar. Este punto será más ampliamente abordado al hablar de su trayectoria artística, pero ahora adelantamos tan sólo algunos comentarios: "...la labor interpretativa es algo ingénito en ella, como es natural en las rosas expandirse en ondas de perfume." (NÚÑEZ, 1935: 92), "Gloria Iturbe, la figura representativa de las nuevas tendencias escénicas en nuestro medio..." (Roberto "El diablo", 1933: [s.p.]), "Gloria Iturbe, indiscutiblemente la mejor primera actriz que hay actualmente en México" (El segundo apunte, 1932: 48), "Nuevos intérpretes han surgido entre tanto, y el más alto sitio corresponde hasta ahora a Gloria Iturbe..." (USIGLI, 1932: 263).

De la personalidad de esta actriz, Tikoleta dice

Gloria Iturbe es el tipo de mujer indefinible, como si en su interior se encerrasen dos seres completamente opuestos, porque al platicar con ella en la tibia intimidad del hogar, hablando con la mujer propiamente dicha, no se

concibe esa serenidad con la exaltación con que se posesiona de sus papeles de trágica en el tablado de la farsa. Es más aun [sic], nos parece al tratarla como si divagara en algo intangible y muy lejano, en algo tan imaginario y tan poético...⁶⁹

El empuje con el que inició su carrera teatral, su rápida consolidación como primera actriz y su incansable trabajo por el teatro se truncan a principios de 1935. Al menos en la capital mexicana no realiza más teatro, tal vez lo haga en provincia, como lo apunta su perenne interés en las giras por el interior del país, el cual resalta Armando de María y Campos: Gloria Iturbe está "recorriendo el calvario de pretender satisfacer el gusto retrasado y estragando [sic] de los públicos provincianos" (DE MARIA Y CAMPOS, 1937: 234).

Gloria Iturbe tuvo un hijo⁷⁰, no sabemos si se casó y ésta fue una de las causas que determinaron su deserción del medio teatral, o si ésta se deba principalmente a que nunca se integró al círculo teatral hegemónico -léase los integrantes de Contemporáneos, quienes ocupaban los altos puestos en el ámbito cultural oficial- o si se cansó en su lucha, si no perseveró lo suficiente. En fin, sólo hipótesis se pueden construir acerca del abandono de una carrera teatral que prometía mucho, pero nada se puede constatar, sería menester indagar más sobre Gloria Iturbe, sobre su vida, sus relaciones humanas y laborales, para tener más elementos que puedan explicar este fenómeno.

Gloria Iturbe murió en Guadalajara, Jalisco, el 9 de junio de 1976.

III.2. RETRATO FÍSICO

⁶⁹ Tikoleta, *Op. cit.*, p.50.

⁷⁰ Información proporcionada por la Mtra. Socorro Merlín.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Como bien lo observa A.F.B., Gloria Iturbe posee “una interesante belleza”. Es de tez morena clara, cabello oscuro, grandes ojos, nariz respingona y boca chica, su complexión es mediana y bastante llenita. No es, para nada, la figura espigada que se imponía en el cine y el teatro para las estrellitas jóvenes⁷¹. En un curioso pie de foto de El Ilustrado⁷² se lee: “Gloria Iturbe, quien por no seguir los consejos de Sylvia, la mejor masajista de América, desaprovecha la oportunidad de ser la primera gran actriz cinematográfica mexicana”. La “mejor masajista de América” moldeaba el cuerpo a las estrellas hollywoodenses y a algunas mexicanas. Tal vez aquí se halle una de las razones por las cuales Gloria Iturbe no tuvo una prolífica carrera en el cine: aunque su cara era hermosa, su cuerpo era demasiado robusto para ser galana de la pantalla; y ella no tenía el menor interés de serlo, pues bien y fácil hubiera podido lograrlo de haber querido.

Vestía generalmente colores oscuros, tal vez negro. En las fotos en blanco y negro todo lo oscuro se ve negro, pero Núñez y Domínguez consigna que, al menos el día de la entrevista, la actriz vestía toda de negro, de los pies a la cabeza, lo cual resaltaba “su silueta juvenil (...) en toda su morena prestancia”.

III.3. TRAYECTORIA ARTÍSTICA

III.3.1 RADIO, CINE Y TELEVISIÓN

Comenzó a trabajar en radio en la estación X.E.T.R. A fines del mes de julio de 1933 llevaba ya varios meses de transmisiones, en los que puso nuevamente de manifiesto

⁷¹ Véase el tipo de Andrea Palma, Isabela Corona y todas las figuras femeninas jóvenes del cine hollywoodense.

⁷² El Ilustrado, 25-mayo-1933, p.20.

su solidez artística y su bien cimentado prestigio (Tikoleta, 1933: 50). La radio fue un medio que no abandonó. En 1943, en la XEW creó el famoso y popular personaje “Doctora Corazón”, que se mantuvo al aire durante años. También realizó varias radionovelas, de las cuales la más duradera y famosa fue *Anita de Montemar*⁷³.

De su paso por el cine quedaron algunas películas y expectativas abiertas, al igual que en el teatro.

Su primer película fue *Una vida por otra*, de 1932, del húngaro John H Auer, codirigida por Fernando de Fuentes -también debutante, al igual que Gloria, en el cine. La protagonista de esta cinta fue la actriz Nancy Cárdenas, por lo que se da por hecho que Gloria interpretó un rol coprotagonico, junto a Julio Villarreal. La productora fue la Compañía Nacional Productora de Películas y su estreno tuvo lugar el 12 de noviembre de 1932, en el cine Balmori (Cfr. GARCÍA RIERA, 1985/AMADOR: 1980).

Su segunda película fue *El anónimo*, también de 1932, estrenada en el Cine Palacio el 8 de febrero de 1933. Esta cinta es la primera dirigida por Fernando de Fuentes, producida también por la Compañía Nacional Productora de Películas, y marca el debut cinematográfico de Gloria Iturbe como protagonista, al lado de Carlos Orellana y Julio Villarreal. García Riera describe *El Anónimo* como un melodrama de ambiente moderno. De esta cinta no queda ni su negativo, ni copia alguna (Cfr. GARCÍA RIERA/AMADOR: *Op.cit.*).

Su tercer participación en el cine es en *Doña Malinche*, de 1934, dirigida por José Castellot Jr. -bajo el seudónimo de Hilario Paullada- y producida por él mismo y la

⁷³ Información obtenida del Proyecto SITMEX, del CITRU.

Productora Cinematográfica Artística Industrial. El elenco está encabezado por Gloria Iturbe, Leopoldo Ortín y Jorge Vélez. Su estreno fue el 13 de abril de 1935 en los cines Goya, Teresa, Odeón, Venecia, Rivoli, entre muchos más. En esta cinta “única en su género por su asunto, por su interpretación, por su sonido y por la sobria escenificación de Mariano Rodríguez y hermano”, lucen sus dotes histriónicas Gloria Iturbe y los dos actores mencionados (Cfr. Hugo del Mar, 1934).

El directorio del SITMEX-CITRU registra la participación de Gloria en *La china poblana*, pero hasta 1936 esta cinta no está registrada en los dos libros consultados. La Mtra. Julia Tuñón cree que esta película es protagonizada por María Félix, basándonos en lo cual podemos pensar que *El anónimo* y *Doña Malinche* fueron los únicos trabajos protagónicos de la Iturbe en cine. Por supuesto que en cine es mucho más conocida y extensa -decenas de películas- la labor de Andrea Palma, hermana de Julio Bracho, actriz que debutó en teatro en la misma temporada que Gloria Iturbe. García Riera coloca a la Palma en la cima de las mejores actrices cinematográficas del período de 1929 a 1936, a Gloria Iturbe ni la menciona en este grupo.

Sin embargo, queda el pie de foto insertado arriba, sobre la oportunidad que Gloria desaprovecha de ser la “primera gran actriz mexicana” en el cine y las palabras del cronista Tikoleta (Sánchez Arias), que comenta su “brillante actuación en la película “Una vida por otra”, en la que confirmó sus admirables dotes de artista dramática, con un prestigio bien cimentado y una solidez de artista...” (Tikoleta, 1933: 50), para constatar que tenía el talento suficiente para trabajar con bastante calidad en este medio. La explicación más

inmediata a su alejamiento del cine es, por supuesto, su figura, pero sospechamos que pudieron existir otros factores para esta decisión.

De su participación en televisión casi nada conocemos, sólo su trabajo al lado de Alfredo Gómez de la Vega, pero en qué y cuándo, no lo sabemos.

En 1967 recibió la medalla Virginia Fábregas de la A.N.D.A., por más de 25 años de labor artística. Por los requisitos que establece la comisión dictaminadora de esta Asociación para el otorgamiento de esa medalla, deducimos que Gloria Iturbe fue miembro de la A.N.D.A. y que realizó ININTERRUMPIDAMENTE, por 25 años al menos, cualquier actividad artística; es decir, la medalla contempló sus inicios en el teatro, así como su trabajo en cine, radio y televisión ⁷⁴.

III.3.2. TEATRO

Gloria Iturbe comienza a trabajar en el teatro como aficionada. Además de su participación en el Orfeò Català ⁷⁵, sabemos que en el marco de la inauguración de la Carpa Morelos -cuya primera representación fue *Obreros*, de Francisco Monterde- “figuró la actriz Gloria Iturbe” (USIGLI, 1932: 172). Esta carpa fue inaugurada en julio de 1929 por el jefe del DDF, doctor José Manuel Luig Casauranc. En el texto de Usigli arriba citado, queda vaga la actividad que Gloria Iturbe realizó en esa inauguración, pues la palabra “figurar” puede aplicarse a pertenecer al elenco que representó la obra o a formar parte del grupo de artistas que condujeron la ceremonia. Pero situándonos en el medio teatral es más

⁷⁴ La A.N.D.A. no tiene más información abierta al público y a los investigadores, para tener acceso a los datos personales y expediente de cualquiera de sus miembros, es necesario ser socio de ella.

⁷⁵ Vid supra.

atinado pensar que Usigli usa la primera aplicación. La idea de que Gloria Iturbe participó con su grupo de aficionados en la obra inaugural de esta carpa se afirma por el hecho de que la función de “Acción recreativa” -programa cultural del que depende la Carpa Morelos- era “crear un teatro mexicano popular, más allá de las zarzuelas y revistas donde sólo se muestran zarapes, sombreros, huaraches, pero no el alma del México posrevolucionario”, para lo cual “habrá representaciones al aire libre o en carpas transportables, los domingos, jueves y sábados, en los barrios populosos de la ciudad y en las municipalidades” (“El primer paso...”, 1929: 2), estos espectáculos estarían compuestos de teatro -representado por grupos obreros, campesinos y sectores populares en general- y cualquier otro tipo de espectáculo artístico; lo cual deja claro que la intención era incorporar a sectores populares a la actividad cultural, lo que descarta la posibilidad de que grupos profesionales trabajaran en este proyecto, pues además de no recibir paga, bajarían su categoría al alternar con grupos de aficionados. Por otra parte, si hubiera sido una compañía profesional la que inauguró la carpa Morelos, los periódicos la habrían anunciado para atraer más concurrencia al evento y los críticos habrían reseñado su actuación.

Hay que puntualizar que para estas fechas Gloria Iturbe tenía 18 años. Es a los 19 cuando debuta profesionalmente en la Compañía de Alfredo Gómez de la Vega, como primera actriz, en una temporada en el Teatro Arheu que dura del 18 de enero de 1930 a abril de ese mismo año. Temporada larga considerando que las compañías permanecían en los teatros por espacio de un mes o dos, pues el público dejaba de asistir y tenían que despedirse. Dice Gómez de la Vega:

Este grupo con el que me presentaré ante el público de México, trabaja bajo una serena y consciente disciplina; está representada la juventud artística de México (...) Creo tener lo mejor entre el elemento de arte, y estoy

seguro que será una sorpresa máxima, una sorpresa definitiva lo que se relaciona con la primera actriz.⁷⁶

Roberto Núñez y Domínguez fue testigo del paso de Gloria del grupo de aficionados al teatro profesional:

...desde el primer día que la vi ensayar en el cuadro de aficionados de que formaba parte, me dí cuenta de su clara intuición escénica, del dominio que revelaba sobre su gama emotiva. Aunque aparentemente se jugaba al teatro en aquellas representaciones, para el ojo observador se transparentaba en la actuación de Gloria, el insinuante relieve de una futura primera actriz. (...)Fué por lo mismo que me inundó un íntegro gozo cuando, tiempo después, asistí a su triunfal debut en el "Arbeu", en la Compañía de Alfredo Gómez de la Vega.⁷⁷

Es determinante en la orientación de la carrera de Gloria Iturbe hacer su debut profesional precisamente con Gómez de la Vega, actor cultísimo y pionero en la renovación de repertorios y puesta en escena en el teatro mexicano del siglo XX (Ver Anexo I), pues Gloria continuará estos esfuerzos en la medida de sus posibilidades, que no eran pocas.

Es por esto importante hacer un recorrido por la temporada de 1930 en el Arbeu, pues en ella despuntan tanto las dotes histriónicas de la Iturbe, como el acercamiento a obras y autores nuevos en México.

Dada la importancia del acontecimiento en el medio teatral mexicano, la temporada que abriría el 18 de enero es anunciada desde el día 10 de ese mes, por medio de entrevistas y crónicas y el día 11 aparece ya el anuncio enmarcado en la sección de espectáculos de los periódicos. Hay grandes esperanzas en que esta temporada ayude a sacar adelante el teatro mexicano, sumido tanto tiempo en crisis.

⁷⁶ Jacobo Dalevuelta, "Alfredo Gómez de la Vega abre su temporada en el Teatro Arbeu", *El Universal*, 10-enero-1930, p.9.

⁷⁷ Roberto Núñez y Domínguez, *Cincuenta close-ups*, p.91.

Ya era tiempo. A partir de hoy, la atmósfera enrarecida de nuestros escenarios se purificará. En los carteles del Arbeu no aparecerán los vulgares nombres de autores ultramarinos de pacotilla, de los que estamos hartos, sino que comenzando con el altamente prestigiado de Leonidas Andreieff, intenso renovador del teatro, pensador profundísimo, artista exquisito, seguirán otros de no menores méritos intelectuales: mañana domingo, Bourdet, con su primera obra; después Sarmient. (...) Conoceremos el movimiento teatral de Europa entera; veremos en el tablado del Arbeu las más famosas creaciones dramáticas contemporáneas, las nuevas modalidades, los nuevos horizontes abiertos, por los grandes ingenios de la época al teatro. (...) Estamos, pues, ante una temporada de verdadero arte, a la que, por todos conceptos, ya teníamos derecho.⁷⁸

El repertorio que dará a conocer Gómez de la Vega y compañía es el siguiente:

El pensamiento, de Leónidas Andreieff

La hora de amar, de Eduardo Bourdet

Topacio, de Marcel Pagnol

La enemiga, de Eduardo Marquina

La mujer fatal, de André Birabeau

El pescador de sombras, de Jean Sarmient

El hijo de Polichinela, de Jacinto Benavente

Ella, de José Joaquín Gamboa

Senderos de juventud, de André Birabeau

Maya, de Simon Gantillon

de las cuales, *La enemiga* y *El hijo de Polichinela* fueron reposiciones de la anterior temporada de Gómez de la Vega, los demás son estrenos. Todas las escenografías estarán a cargo de Carlos González.

⁷⁸ José Joaquín Gamboa, "Se inaugura hoy una gran temporada de arte dramático", El Universal, 18-enero-1930, 2da.sección, 1ra plana.

EL PENSAMIENTO, traducción del italiano de Alfredo Gómez de la Vega.

“Esta obra, de altos vuelos y fuerza intensa, es la primera del “teatro selecto” que se propone darnos a conocer el notable artista mexicano” (Elizondo, 1930: 7). Se estrenó el sábado 18 de enero de 1930, “el teatro Arbeu presentaba la noche del sábado el aspecto de las grandes solemnidades que por él han pasado...” (Elizondo, 1930: 3). El público llenó casi por completo la sala y con gran interés y respeto presenció la obra. Había un silencio total en la zona de butacas, que sólo se rompía para dejar escuchar unánimes aplausos al fin de cada acto.

De la escenografía se dice

tienen [los decorados] la novedad de no ser ya la eterna decoración pintada en papel y mal juntada con tornapuntas y cordeles. Grandes paños cuelgan de los telares y encierran el escenario con cortinas, cuya monotonía rompe aquí y allá un trasto ad hoc que, para guardar la proporción escénica las proporciones naturales.

Sin embargo, esto da novedad y exotismo al espectáculo.⁷⁹

Recuérdese que los términos “novedad” y “exotismo” se aplicaban a las obras vanguardistas, a todas aquellas que hacían nuevas proposiciones a la escena mexicana, y las clasificaba inmediatamente como teatro de élite o snobista. Es importante hacer énfasis en el tipo de escenografía que Carlos González realiza en esta temporada, porque será él quien realice también este trabajo en el Ciclo Postromántico.

El debut de Gloria Iturbe tuvo el éxito que Gómez de la Vega pronosticaba:

La primera revelación, una gran revelación fué para el público la primera actriz, Gloria Iturbe. Hermosa figura; voz fresca y deliciosa; naturalidad espontánea; buen gusto en el vestir; acierto en la expresión muda

⁷⁹ Elizondo, “Notas teatrales”, *Excelsior*, 2da. sección, 20-enero-1930, p.3.

o hablada, todo eso reúne esta artista principiante, que da la impresión de una actriz hecha.⁸⁰

El público elogió su actuación, sobre todo en el 2do y 3er actos.

TOPACIO, traducción de Gregorio Martínez Sierra

Comedia estrenada el 1ro de febrero de 1930. Para Elizondo, esta es una gran comedia que el público mexicano ya merecía, pues tiene mucho tiempo de ir al teatro con la esperanza de ver una buena comedia y siempre había salido defraudado, hasta este estreno. Esta obra, según el mismo cronista, expone los desastres de la guerra sin patetismos, de una manera satírica. Presenta unos personajes realistas y universales (“porque de todas partes son y de ninguna”) (Elizondo, 1930: 4).

De las actuaciones, dice el cronista de Excélsior: Gómez de la Vega interpretó el personaje de Topacio “indiscutiblemente bien” y “Gloria Iturbe hizo una Susana estupenda de naturalidad, de sugestión, de feminidad mundana”.

Que la escenografía usada era de carácter inusitado en el “gran teatro”, lo demuestra la incomprensión que asoma en el comentario del crítico: “Los decorados de Carlos González, fuera del realismo sencillo de la obra, según nuestro modesto y rancio entender. Los biombos del acto segundo y los “laterales” del tercero, en sucesión de planos atrabiliarios, nos parecen más de revista que de gran comedia” (Elizondo, 1930: 4).

La temporada seguía teniendo el favor del público, que quedó “encantado con la obra y dispuesto, seguramente, a verla cuantas veces figure en los carteles”. Efectivamente, *Topacio* se mantuvo en cartelera, con dos funciones diarias, desde su estreno hasta el sábado 15, pudiéndose evitar la Compañía el cuasi forzoso estreno sabatino en dos

⁸⁰ Ibid.

ocasiones. El 16 de febrero se reestrenó *La enemiga*, a petición del público, que ya en su estreno años antes la había elogiado. Esta obra no es protagonizada por Gloria, sino por “la modesta” actriz María del Carmen Martínez. Se mantiene en cartelera hasta el 18 y del 19 al 21 se presenta *Topacio*, con una función insertada de *El pensamiento*.

Topacio fue el mayor éxito de esta temporada, pues se echaba mano de ella para elevar la afluencia de público cuando éste disminuía por una mala obra, como fue el caso de

LA MUJER FATAL

Obra que ni el día de su estreno, 22 de febrero, cubrió las tres funciones del día. Ese día se presentó también *Topacio*, como siguió haciéndolo los días consecutivos, mientras *La mujer fatal* se mantuvo en cartelera, acompañada también por *El pensamiento*. Fue a juzgar de Elizondo, un error de la dirección artística del Arbu haber elegido esta obra, sobre todo después de las maravillosas *Topacio* y *El pensamiento*. Recomienda a la compañía el próximo estreno de otra obra, y mientras tanto representar las anteriores. Ésta es “un asunto vulgarón, diálogos plúmbeos, parlamentos y situaciones redundantes, tipos que llegan a lo grotesco sin pasar por lo cómico ni de prisa. En suma: una tontería en tres actos que, como decimos, nos aburrió soberanamente, lo mismo que al auditorio” (Elizondo, 1930: 7).

Para el 28 de febrero se anuncia ya el estreno de

EL PESCADOR DE SOMBRAS, traducción de Alfredo Gómez de la Vega

Obra que se dio a conocer al público el 8 de marzo; mientras, se habían repasado todas las obras estrenadas de la temporada, en diferentes combinaciones al día.

El pescador de sombras gustó al público hasta el acto tercero, pero “disiente en absoluto del final vulgarísimo que la pone fuera de la clasificación de comedia” (Elizondo,

1930: 10). Con todo, la presentación del espectáculo es limpia y grata, cosa que sólo la compañía del Arbeu ofrece en esos momentos, a diferencia del resto de los teatros.

En esta ocasión, según Elizondo, Gloria Iturbe no realizó una actuación a la altura de las anteriores:

la señorita Iturbe, que ha merecido siempre nuestro elogio sincero, en esta vez no nos satisfizo tanto. Perdónese que seamos tan ambiciosos; iba tan de prisa en su camino que nos parece como si aquí hubiese hecho una alto para descansar.⁸¹

El hijo de Polichinela es un reestreno que alterna con el resto del repertorio conocido, mientras se da el siguiente estreno de importancia.

ELLA.

Esta "comedia dramática", según se anuncia en el periódico, única mexicana del repertorio, no agradó al público en su estreno, ocurrido el 23 de marzo.

El primer acto promete una obra de esas que llaman vanguardistas y que parece ser son la obsesión del director artístico de la compañía del Arbeu. En el segundo acto el público otea el desarrollo -más bien el estancamiento- de la acción y, en el tercero, se desencanta hasta el grado de hallar cómico lo que el autor y la dirección artística creyeron patético: la segunda aparición de "Ella".⁸²

En suma, fue otro error de la temporada, según este cronista y según la reacción del público, que llevó a que se retirara esta obra de cartelera y se repusieran las anteriores mientras se estrenaba

SENDEROS DE JUVENTUD

⁸¹ Ibid.

⁸² Elizondo, "Notas...", *Excelsior*, 25-marzo-1930, p.7.

Que se representó diario, desde el 5 hasta el 13 de abril, en funciones de moda y noche, sin acompañamiento alguno. Fue aceptada por el público, claro que no a la altura de *Topacio*.

MAYA, traducción de Alfredo Gómez de la Vega y Dolly Van Derweg.

Así como *Topacio* dejó huella por la excelente recepción de que fue objeto, la última obra del temporada, *Maya*, causó escándalo en el sentido opuesto; desde antes de su estreno suscitó una gran polémica alrededor de su contenido "inmoral".

Es necesario apuntar qué tipo de público asistía al teatro Arbeu, para entender el terror que albergaron estos sectores sociales ante la posibilidad del estreno de la inmoral *Maya*. Las entradas del Arbeu eran las más caras de la cartelera, iban de \$1.50 a \$2.50, dependiendo la función (tarde, moda o noche: 16:00, 19:00 y 21:30 horas, respectivamente) y la obra. Para establecer parámetros de comparación, baste decir que la entrada de los cines oscilaba entre \$.50 y \$.60; la ópera, opereta y zarzuela valía \$1.00; la Compañía Erbey-Somoza \$1.00 y la Compañía Guerrero \$.50 (ambas eran muy apreciadas por el público), mientras que el periódico *Excelsior* valía \$.10 el ejemplar. Esto nos da la noción de que era el sector clasemediero el que podía acudir al Arbeu, lo cual se confirma con los argumentos de los escandalizados señores que sustentan el lado moralista de la polémica. Por principio, el Dr. Riego -quien desde la ostentación del título de doctor⁸³, más el lenguaje utilizado, denota su posición pequeño burguesa- dice: "Este espectáculo es una indecencia: POR DIOS NO VAYAIS A EL, A ASQUEAROS Y ASQUEAR EL ALMA DE VUESTRAS FAMILIAS" (Riego, 1930: 6). Agrega que es necesario rechazar tan escandalosa tentativa

⁸³ Téngase en cuenta que para esa época tener un título profesional era posible sólo a las clases acomodadas.

de arte y transcribe lo que en París se publicó a propósito de la inmoralidad de la obra. Por su parte, José Álvarez, escribe que *Maya* es una obra de inmoralidad inconcebible, que no debe llevarse a la escena de “un teatro dedicado a un arte noble y donde se solicita y se obtiene la concurrencia de personas y familias decentes” (Álvarez, 1930: 5). Sabemos que las nociones “familia” y “decencia” están enraizadas profundamente en la clase media urbana⁸⁴.

Los detractores de *Maya* intentaron boicotear la asistencia de espectadores al Arbeu, como se deja ver en las palabras del doctor Riego arriba insertadas y en las de José Álvarez y un autor anónimo de El Universal Ilustrado, que invitan a la gente a no asistir al Arbeu a que los ofendan con esa terrible obra. Del otro lado de la polémica se encuentran Carlos Noriega Hope y José Joaquín Gamboa, quien refutó el artículo de José Álvarez “Debe impedirse a todo trance el estreno de ‘Maya’ ”⁸⁵, “alegando vanguardismos, exquisitez artística para espíritus elevados, y otras zarandajas que tal vez no son más que palabras e inútil empeño de mostrarse distintos al resto de los mortales” (Álvarez, 1930: 6), según el mismo señor Álvarez.

Por supuesto, este escándalo fue aprovechado por Gómez de la Vega para atraerse público; el director de la Compañía del Arbeu no se dejó amedrentar por las amenazas y boicots de los “ofendidos” ex-concurrentes de su temporada, al contrario, publica diario en todos los principales periódicos capitalinos el siguiente gran anuncio (léase la “Nota importante”):

Compañía Dramática

⁸⁴ Véase el Capítulo I: las organizaciones de la clase media en la década de 1930.

⁸⁵ No contamos con las palabras de Gamboa, ni de Noriega Hope, sólo sabemos que defendían el estreno de esta polémica obra, por lo dicho por José Álvarez en sus artículos aquí citados.

ARBEU Nacional-ALFREDO
GOMEZ DE LA VEGA
HOY SABADO 19 DE ABRIL, ESTRENO DE

MAYA

de SIMON GANTILLON

Luneta, Moda \$1.50 Noche \$2.00

Moda: Senderos de Juventud

NOCHE, a las 9:30. ESTRENO del espectáculo en un prólogo, nueve cuadros y un epílogo, de SIMON GANTILLON, traducción castellana del original francés de ALFREDO GOMEZ DE LA VEGA, en colaboración con DOLLY VAN DERWEG DE OROZCO MUÑOZ

MAYA

Decorado de Carlos González

NOTA IMPORTANTE: La Dirección Artística cree de su deber poner en conocimiento del público que esta obra -que ha sido recibida con clamoroso éxito por los públicos de París, Berlín, Londres, Roma, Varsovia, Viena, Nueva York, Bruselas, Budapest y Buenos Aires, traducida a diez idiomas y acogida por la crítica europea como una de las más altas y felices expresiones del teatro moderno-, tanto por su asunto como por el ambiente en que se desarrolla, requiere por parte del público el más alto criterio moral.

El personaje de Linda Maya, la pecadora "mujer de la vida galante", fue interpretado por Gloria Iturbe; en esta obra hizo su debut teatral Andrea Palma, probablemente interpretando a una de las prostitutas amigas de Maya.

Si ya Gloria Iturbe, la pubescente actriz mexicana, había triunfado plenamente en el tablado, ha sido con la interpretación de Maya con lo que ha alcanzado su consagración definitiva. Papel es el de la protagonista Bella [Linda] erizado de dificultades interpretativas, por la índole misma de su psicología. Y salir avante y con lucimiento en el mismo es más que satisfactorio, verdaderamente halagador para una actriz como ella, que triunfó sólo a base de intuición artística, pues por ser bisoña en el tablado, no cuenta con el acervo de la experiencia. Gloria ha dejado de ser una promesa, y si persevera y estudia, llegará a ser efectivamente gloriosa como su nombre, en los fastos de la escena mexicana.⁸⁶

⁸⁶ Roberto Núñez y Domínguez, *Cuarenta años de teatro en México*, p.281.

La temporada terminó con esta obra⁸⁷, probablemente ayudaron a ello las influencias de las ofendidas "familias decentes". Núñez y Domínguez considera que Gómez de la Vega cosechó un éxito, tanto por la buena recepción del público, como por el descubrimiento de varios talentos jóvenes, entre los que destacan Gloria Iturbe y Andrea Palma, "ambas con fragante juventud, emotividad e intuición escénica, que les augura un triunfal porvenir en su carrera" (NÚÑEZ, 1956: 281). En *México en el teatro*, Usigli opina que esta temporada "sigue pareciendo, si no perfecta, inolvidable", y que de todos los actores debutantes Gloria Iturbe es la única que "contiene la materia total de la actriz".

La presentación de *Maya* provoca dos fenómenos importantes: además del escándalo de la clase media capitalina, revive la polémica iniciada en los años 20 acerca de lo que el teatro mexicano debe ser: netamente nacional o, bien, vanguardista-extranjerizante. (Ver CAPÍTULO II)

Como Gómez de la Vega informó antes de abrir temporada, siguió a ésta una larga gira por el interior del país, con la misma Compañía. El Redondel, periódico capitalino, sólo informó el arribo de actores y director, el 4 de enero de 1931:

Dió por terminada su jira [sic] a través de la República, y su director, don Alfredo le anda haciendo el oso a uno de los teatros capitalinos. Mientras tanto los artistas descansan y esperan la decisión final del comediógrafo-empresario que duda entre romper filas o reforzarlas con nuevos elementos.⁸⁸

De 1931 conocemos su paso por Guadalajara, pues en septiembre hubo una función en beneficio suyo en el Teatro Degollado, en el marco de la gira que realizó con su propia

⁸⁷ Aunque Núñez y Domínguez, al hablar de esta temporada, menciona que duró más de medio año, en ninguna otra fuente se le otorga tanta duración; por lo que sería necesario una revisión hemerográfica de los meses consecutivos a abril de 1930 para corroborar la afirmación de este autor.

⁸⁸ Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El Redondel, 4-encro-1931, p.5.

compañía por el interior de la República Mexicana, Cuba y Guatemala, la cual comenzó en mayo de 1931 y terminó en el mismo mes de 1932 (Cfr. NÚÑEZ, 1935/A.F.B., 1932). Esto es, a los 20 años, tan sólo año y meses después de su debut profesional como primera actriz, Gloria Iturbe conforma como titular su primer Compañía. Considera la actriz que los públicos de provincia la trataron muy bien, le prodigaron aplausos y atenciones, a tal grado que en Veracruz tuvo que quedarse mes y medio, aunque había programado una semana, porque el público abarrotaba el Teatro Carrillo Puerto (NÚÑEZ, 1935: 94).

En el repertorio de esta gira incluyó varias obras de teatro mexicano, entre las tradicionales francesas y españolas. *Padre mercader*, de Carlos Díaz Dufoo -y, en general, el teatro mexicano- tuvo enorme éxito en Guatemala. Su propósito tras la gira es reivindicar el teatro mexicano, estudiando y llevando a escena obras nacionales. Pero para que esta "cruzada" tenga éxito es indispensable renovar los cuadros artísticos, tanto de actores como de autores. Tiene también la intención de revivir en la capital el "teatro selecto", para dar opción al público de dejar de ver "ese mismo género que viene soportando desde hace muchos años" (A.F.B., 1932: 25).

El 9 de agosto de 1932 abre temporada con su Compañía en el teatro Virginia Fábregas (NÚÑEZ, 1956: 311). "pero ni obras, ni compañía, la ayudaron para llevar a feliz término su propósito" (Júbilo, 1932: 33). En este repertorio están *La doble pasión*, de María Luisa Villeroy, *Una muchacha insignificante*, de Gerbidón y Armont y *La última novela* (cuyo autor desconocemos). En El Ilustrado se comenta: "En el Fábregas, Gloria Iturbe forma un conjunto de artistas que no brillan precisamente por su novedad" (El segundo

apunte, 1932: 17). Tal afirmación se contradice totalmente con los planes de la Iturbe, que se proponía renovar el teatro capitalino.

Tras este fallido intento, inicia con su Compañía la temporada cultural llamada Ciclo de Teatro Moderno o Post-romántico (que ocupará el Capítulo IV del presente trabajo) en el Teatro Hidalgo de la Secretaría de Educación Pública y bajo el patrocinio de esta dependencia del gobierno.

Finalmente, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, de concierto con la compañía de comedias de Gloria Iturbe, inicia, en el ya clásico Teatro Hidalgo, una temporada de teatro moderno o posromántico. La finalidad mayor es hacer conocer al público lo que casi totalmente ignora de la evolución del teatro, con perjuicio de su comprensión de las nuevas tendencias.⁸⁹

Según Schmidhuber, fue organizado este Ciclo por José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, y Xavier Villaurrutia, colaborador suyo. En una carta inédita de Gorostiza, que reproduce este investigador se lee

El ciclo Post-Romántico se inició con la intención de cubrir el hueco que se registra en la historia de nuestro teatro comercial, entre el teatro romántico o de origen romántico que se representaba preferentemente en los años anteriores a la revolución, y el teatro de nuestros días, a fin de que el público se diera cuenta de la evolución experimentada y pudiera comprender más fácilmente el teatro moderno. (20 de febrero de 1936)⁹⁰

El repertorio, que incluye dramas modernos (Ibsen, Strindberg, Shaw), fue pionero en la introducción a México de varios autores de la vanguardia europea y estadounidense, tales como George Kaiser, Ernest Toller y James Mathiew Barrie.

En entrevista del 27 de julio de 1933, se presentan los planes de Gloria:

⁸⁹ Rodolfo Usigli, *Caminos del teatro en México*, Op.cit., p.264.

⁹⁰ Guillermo Schmidhuber, Op.cit., p. 107.

...piensa, en breve, volver a las tablas, pero dejándonos abandonados a los que vivimos en la "Ciudad de los Palacios, tan sufrida y confiada" y hacer un recorrido, una triunfal jira [sic] artística por los Estados de la República, con una compañía formada de elementos de lo mejor obtenible en México. La animan los mejores deseos de trabajar para conquistar más público.⁹¹

No tengo noticia de esta gira, pero Gloria Iturbe retorna a los escenarios capitalinos en diciembre de 1933, supliendo a la primera actriz de la Compañía Fernando Soler, que se presentaba desde el 4 de agosto en el Teatro Virginia Fábregas. Las obras en las que trabaja con esta compañía son *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Gabriel Poncela y *Él y su cuerpo*, de Díez-Barroso. La actuación de la Iturbe en esta comedia mexicana se destacó, al lado de Fernando Soler, por su "justeza" (NÚÑEZ, 1956: 468).

Es hasta el 29 de noviembre de 1934 cuando reaparece Gloria en la escena del Distrito Federal, inaugurando con la Compañía Nacional de Comedia Mexicana, dirigida por Ricardo Mutio y ella misma, el Teatro Álvaro Obregón (Ver CAPÍTULO II). La primera obra representada fue la "sátira social" titulada *Los amigos del señor gobernador*, de David Alberto Cosío. "En esta obra, con lineamientos de juguete cómico, el autor de *Deuda de gloria* se preocupó por presentar un cuadro costumbrista, y, entre bromas y veras, clavar el aguijón de la crítica al actualismo del palenque político" (NÚÑEZ, 1956: 408).

En las primeras funciones hubo poco público, debido a que no se le hizo propaganda ni a la temporada ni al teatro, a tal grado que en la fachada del mercado Abelardo L. Rodríguez -en cuyos altos se habilitó el teatro- no había ningún rótulo que anunciara e indicara la entrada a la sala. Las siguientes obras de la temporada, que se extendió hasta

⁹¹ Tikoleta, "Ante...", p.50.

principios de 1935, fueron *La ola*, de Médez Bolio; *Cosas de la vida*, de María Luisa Ocampo; *Viacrucis*, de José Joaquín Gamboa y *El compadre Guadalupe*, de Alberto Michel, todas ya estrenadas anteriormente (NÚÑEZ, 1956: 413).

Con esta temporada, la meritoria actriz realiza su proyecto de montar obras mexicanas, pero es también con esta temporada que Gloria Iturbe se despide del teatro, al menos del capitalino. Puesto que este estudio no alcanza un seguimiento de su actividad teatral en provincia, no podemos afirmar si ésta continuó o si también se suspendió a principios de 1935.

La enorme interrogación acerca de las causas que determinaron la deserción de Gloria Iturbe del teatro queda en pie, apenas aligerada por las hipótesis adelantadas (hubo cambios en su vida privada, a nivel familiar; se modificaron sus intereses artísticos; no se integró al grupo teatral hegemónico), pero lejos de ser resuelta. Sin embargo, el presente capítulo nos ha mostrado la labor teatral que una actriz ha realizado, con errores y fracasos, pero también con grandes aciertos y valiosas aportaciones a la escena mexicana. Para el teatro, Gloria Iturbe se quedó en promesa, pero sus propuestas de repertorio, su labor actoral, su arranque para realizar grandes proyectos, son dignos de mayor estudio en pro del conocimiento y valoración de nuestra tradición teatral.

El estudio más profundo de la carrera de esta actriz nos permitiría también dilucidar la problemática que experimentan los artistas frente a las instituciones artísticas y culturales. En el caso de Gloria Iturbe se puede observar una intención de independencia del círculo hegemónico teatral, dado que no formó parte del Teatro de Orientación, ni trabajó con ninguno de los directivos de este grupo en otros proyectos; y probablemente haya sido

por no asimilarse al tatro institucional que no pudo continuar su carrera y sus aportaciones a la escena mexicana quedaron en el olvido. Casos contrarios son los de Isabela Corona y Clementina Otero, quienes se integraron completamente al medio teatral institucional y lograron mantenerse activas en su arte, construyéndose un prestigio tan sólido que ahora tienen nombre de edificio teatral.

De lo anterior se desprende una reflexión muy actual: la relativa al papel que juegan las instituciones en el desarrollo artístico de México. La idea de la cual emanó el Departamento de Bellas Artes de la SEP fue la de fomentar el arte en nuestro país, ayudando a todos aquellos elementos cuyo trabajo artístico fuera valioso para México. Hemos observado que este Departamento cumplió parcialmente su función; pues si bien financió el Ciclo Post-Romántico y el Teatro de Orientación, hemos visto también cómo la misma institución creó grupos teatrales oficiales, que se erigieron en un inmenso monumento que minimizó otras manifestaciones teatrales "independientes", así fueran éstas de calidad y valor equiparables a los suyos (como el propio Ciclo-Postromántico).

Consideramos que esta situación sigue en pie en nuestros días, razón por la cual es de fuerza mayor para el teatro -y el arte en general- mexicano replantearse y reformar el funcionamiento de sus instituciones, antes de que más creativities -como Gloria Iturbe- sean obstaculizadas o minimizadas por las instancias creadas supuestamente para brindarles apoyo. Por supuesto, este no es un cambio fácil, el problema viene desde la raíz de todo el sistema político-administrativo de México.

CAPÍTULO IV. CICLO POST-ROMÁNTICO.

En el presente capítulo se reseñará la temporada “cultural” patrocinada por la SEP, que se llevó a cabo en el Teatro Hidalgo⁹² por la Compañía Gloria Iturbe, de octubre de 1932 a enero de 1933. Abordaremos los montajes y su recepción en el público, así como el lugar que ocupaban el autor y la obra en el teatro mundial de esa época, lo que justifica su inserción en el Ciclo y la importancia de éste en la renovación del teatro mexicano del Siglo XX. Para Guillermo Schmidhuber, en *El advenimiento del teatro mexicano*, el Ciclo Post-Romántico es, junto con el Teatro de Ulises, el mayor experimento de renovación teatral en el México de fines de los años 20 y principios de los 30, debido al repertorio novísimo.

Analizaremos después algunos problemas de la recepción teatral⁹³ en esta temporada.

IV. 1. OBRAS, AUTORES Y PUESTA EN ESCENA.

Desde julio de 1932 se anuncia en la prensa la temporada de “teatro selecto” que la SEP abrirá en octubre en el Teatro Hidalgo; con lo cual se entiende que la Compañía Gloria Iturbe dedicó al menos tres meses a su preparación. Esto habla de una concepción distinta del trabajo teatral, heredada muy probablemente de Gómez de la Vega, en la que se es

⁹² El Teatro Hidalgo estaba ubicado en la esquina de las calles de Regina y el callejón de Mesones; era un enorme espacio escénico a la italiana, con un amplio patio de butacas y cinco niveles de palcos (Ver Anexo II); la boca escena media aproximadamente 15 m. y el escenario tenía unos 10 m. de profundidad. La investigadora Giovanna Recchia considera que la capacidad de este coliseo era de más de 1000 espectadores. Fue demolido a mediados del presente siglo y en su lugar se levanta ahora un edificio del INBA. (Información proporcionada por la investigadora Giovanna Recchia, del CTIRU).

⁹³ Este término fue utilizado por Osvaldo Pelletieri, en la conferencia titulada *El teatro argentino: de la posguerra a la actualidad* (próxima a publicarse en el Cuaderno #2 del Seminario para la investigación de las Artes Escénicas, de la FFyL-UNAM) para hablar del tipo de acogida que una obra tiene en un público determinado, de una época y lugar determinados; esto es, la relación puesta en escena-contexto histórico-tipo de público.

conciente de que los ensayos son determinantes en el resultado final de la puesta en escena, por lo que se les debe otorgar el tiempo y el cuidado suficientes. La apertura del nombre de la temporada -Ciclo Post-Romántico- da cabida a dramas modernos y de vanguardia; atinadamente, el Ciclo se inicia con Ibsen e incluye después obras representativas de las diversas corrientes del teatro de fines del Siglo XIX y principios del XX (teatro, efectivamente, postromántico), culminando con el novísimo expresionismo alemán. Paul-Louis Mignon, en su *Historia del teatro contemporáneo*⁹⁴, considera a Ibsen como la base del teatro contemporáneo, en tanto que exponente del naturalismo; a Strindberg como naturalista que se conecta con las vanguardias a través del expresionismo y al trabajo de Jacques Copeau como una de las primeras rupturas con el naturalismo, desde su tribuna del Vieux-Colombier. Ya dentro de la vanguardia sitúa a George Bernard Shaw, Pirandello, Toller y Kaiser, todos incluidos en el Ciclo Post-Romántico. El repertorio de la Compañía Gloria Iturbe, en orden de estreno, es el siguiente:

Espectros, de Henrik Ibsen

Padre, de August Strindberg

Un día de octubre, de George Kaiser

Cándida, de George Bernard Shaw

Los hermanos Karamazov, de Feodor Dostoiewsky, adaptada a la escena por Jacques Copeau y Jean Croué

La doble señora Morli, de Luigi Pirandello

Carlos y Ana, de Leonard Frank

⁹⁴ Paul Louis Mignon, 1973. *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.

El admirable Chrichton, de James Mathiew Barrie

La hoguera, de María Luisa Ocampo

La caja de plata, de John Galsworthy

El hombre que se deja querer, de George Bernard Shaw

Los destructores de máquinas, de Ernst Toller

Gas, de George Kaiser

Salvo *La hoguera*, única obra mexicana, estrenada en 1924, todas las otras fueron estreno en México, y salvo Strindberg (de quien se había estrenado en 1931 *La más fuerte*), Shaw (de quien se estrenó en 1927 *Pygmalión*), Ibsen (de quien se estrenó en 1916 *Casa de muñecas*) y Pirandello (de quien se estrenaron antes más de cinco obras, entre ellas *Seis personajes en busca de autor*), el resto de los autores fueron también novedad. Sin dejar de mencionar que a Jacques Copeau -adaptador de *Los hermanos Karamazov*- se le conocía ya por su adaptación de la *Antígona* de Sófocles, presentada por el Teatro de Orientación.

A continuación se hará un recorrido por cada una de las obras, dando algunos datos sobre el autor y la obra, así como abordando las puestas en escena, todas realizadas en el Teatro Hidalgo, rescatando lo que de ellas reportó la crítica teatral de revistas y periódicos. Algunos cronistas hablan de la compañía de Gloria Iturbe y Julio Villarreal, esta consideración es errónea, pues la titular era Gloria, mientras Julio era primer actor y director.

ESPECTROS, de Henrik Ibsen, traducción de Carlos Barrera.

Fue publicada en 1881, en Noruega, y estrenada en 1883 en Estocolmo (DEL HOYO, 1961: 515). Para muchos ésta es la mejor obra de Ibsen. "Cuando pensamos en Ibsen ahora, es usualmente el autor de *Espectros* el que viene a nuestra mente, y lo concebimos como un hombre que forjó una forma realista por sí mismo, casi sin ayuda de nadie." (ALLARDICE, 1964: 472) Para Allardice, en *Espectros*

Ibsen se atrevió a tratar un asunto absolutamente tabú, y elaboró su tema moderno según el modelo de la tragedia griega. En aquellas piezas antiguas, una maldición fatal pendía inexorablemente sobre una casa condenada a la tercera y a la cuarta generación: al adoptar esta situación dramática, Ibsen sustituye su maldición fatal por una enfermedad venérea heredada y puebla su drama de espectros que no son menos poderosos por ser invisibles. (...) este drama habría resultado ser no más que una curiosidad histórica si Ibsen no hubiera vertido en él tantas riquezas en la pintura de los caracteres.⁹⁵

De las anteriores palabras hay que resaltar el carácter moderno de este drama ibseniano y la calidad interpretativa que requiere.

En México, su estreno ocurrió el viernes 7 de octubre de 1932, en la función inaugural del Ciclo Post-Romántico. En nota de ese mismo día, Elizondo publica en *Excélsior* sus mejores esperanzas de que, por fin, se presentará al público mexicano buen teatro, no sólo por el repertorio universal (erróneamente habla de "las obras más prestigiadas del antiguo y moderno repertorios". Sabemos que no hubo ninguna obra "antigua") sino porque la compañía que encabeza Gloria Iturbe seguramente no repetirá los errores de todas las compañías mexicanas que, en resumen, no tienen el menor amor y respeto al arte teatral⁹⁶: "Hacemos votos por el éxito de este nuevo impulso al arte dramático en nuestra capital" (Elizondo, 1932: 7).

⁹⁵ Ibid., p. 483.

⁹⁶ Se refiere a una falta total de disciplina en los actores

Los errores de los que habla Elizondo y cuya posible erradicación esperaba en la Compañía de Gloria Iturbe, se vieron presentes en el estreno de *Espectros*, según crónica del mismo:

El apuntador fué siseado con frecuencia por el auditorio. La incertidumbre de los actores al decir sus "parlamentos" le obligaba a levantar la voz, y el público protestaba por esta doble emisión de las frases.

Carlos González logró un bello efecto en el fondo del decorado, completado con biombos y puertas, éstas, tan bajas, que estorbaban el paso fácil de los artistas, obligados a encogerse para no tropezar con la cabeza en el marco superior.⁹⁷

Basándonos en la entrevista publicada por Núñez y Domínguez en *Cincuenta close-ups*, en la que Gloria Iturbe comenta que memorizó el texto de su personaje Linda, de la obra *Maya*, consideramos que la actriz acostumbraba memorizar sus papeles; por lo que es posible que el apuntador haya sido necesario para el resto de los actores de esta temporada, quienes provenían en su mayoría del teatro comercial, en donde el uso del apuntador estaba patente.

Por otra parte, no creemos que las "insuficientes" dimensiones de las puertas hallan sido un error del escenógrafo, sino que probablemente respondían a un concepto del espacio de esa obra en particular. Las puertas son el límite entre el mundo interior -familiar- y el exterior -social. Puesto que la acción se desarrolla en el *interior*, no sólo físico (de la casa de los Alving) sino psicológico de cada uno de los personajes y de la familia en particular; la inclinación de los actores para atravesar las puertas podría ser una acentuación de lo crucial que en esta obra es el paso del *exterior* al *interior* y viceversa.

⁹⁷ Elizondo, "Notas teatrales". *Excelsior*, 10-octubre-1932, p.4.

El balance de la actuación de Gloria Iturbe es positivo, considerando la dificultad interpretativa de su papel:

Gloria Iturbe sacrificó su plenitud de vida y temperamento para encerrarlos en el frío de los años y del carácter de Elena Alving. Su labor fué plausible por su sobriedad y tacto con que vivió en la escena las horas amargas de esa madre atormentada.⁹⁸

De los demás actores, algunos cumplieron y otros se esforzaron: “una interpretación menos que mediana del drama oscuro del escritor noruego”.

Por su parte, el cronista de El redondel, bajo el pseudónimo de Extraño Mote, califica la obra como: “La tragedia ibseniana, cruel y lacerante como la vida, deprimente y sombría como el cielo encapotado de Noruega”. Centra su crítica en comentar las actuaciones, de Gloria Iturbe dice:

nuestra gran artista, cuya carrera escénica hemos seguido paso a paso desde su iniciación, nos parece más dueña de sus facultades. Ampliamente comprensiva vivió el personaje de Elena Alving, matizando, dentro de una plausible sobriedad, las dolorosas escenas con gestos y ademanes de artista cuajada.

Y, en conclusión, “Bien merece esta compañía el decidido apoyo de los amantes del buen teatro” (Extraño Mote, 1932: 5).

PADRE, de August Strindberg.

Obra de 1887, “con la que Strindberg inauguró su mordaz serie de dramas sombríamente pesimistas y atormentadamente realistas. (...) Sin duda, este drama está entre las más grandes producciones del teatro del siglo XIX; su misma simplicidad de miras le da una distinción peculiar” (ALLARDICE, 1964: 488/489).

⁹⁸ Ibid.

Su estreno en México fue el 14 de octubre de 1932.

Es desconsolador el aspecto que presenta la remozada sala del Hidalgo.

A pesar de los esfuerzos desplegados por los actores, el público se muestra rehacio [sic] para admirar las obras maestras del teatro.

Y el teatro de Ibsen, de Strindberg, de Tolstoi, no es el más a propósito para atraer la curiosidad de los públicos de este siglo, en el que impera Nuestra Señora la Frivolidad.

La obra de Strindberg estrenada el viernes último es una tragedia, más bien dicho, es el momento culminante de una tragedia.

(...) Gloria Iturbe comprendió su papel de Laura, la mujer dominadora y cruel, y matizó su personaje con vigoroso realismo dentro de la más estricta sobriedad.⁹⁹

Esta obra siguió representándose hasta noviembre. Los días 14 y 16 se anuncia en El Universal "el intenso drama de Strindberg" y el próximo estreno de *La doble señora Morli*, de Pirandello.

Las obras de Ibsen y Strindberg se caracterizan por la complicada psicología de sus personajes, cuya interpretación requiere de un estilo de actuación "vivencial", "stanislavskiano", por decirlo de alguna manera. Los críticos vieron en el trabajo actoral de Gloria Iturbe las siguientes características: naturalidad, frescura, sobriedad, intensidad, emotividad, lo cual nos hace pensar que esta actriz tenía excelentes posibilidades de experimentar el tipo de actuación "stanislavskiana" que requerían los dramas de Ibsen y Strindberg. Y, al parecer, fue este estilo de actuación el que impresionó a los críticos y al público.

UN DÍA DE OCTUBRE, de George Kaiser.

⁹⁹ Extraño Mote, "Por...", El redondel, 16-octubre-1932, p.5.

Comedia en tres actos, data de 1928. Fue traducida al castellano y estrenada en Madrid, en el Teatro Muñoz Seca, el 6 de mayo de 1931 (DEL HOYO, 1961: 536).

Extraño Mote comenta "la comedia de amor" de Kaiser, obra en tres actos.

Algún exigente podrá objetar que la obra es irreal. Estamos conformes; pero debemos convenir también que es una bella ficción.

(...) El escaso público que asistió a la representación alentó con sus aplausos a los intérpretes, entre los que se distinguieron Gloria Iturbe que hizo su Catalina con exquisita feminidad...¹⁰⁰

Como se observa, el público aún no respondía con su asistencia al esfuerzo de la SEP.

CÁNDIDA, de George Bernard Shaw, traducción de Julio Broutá.

Divertirse con las ideas de esta manera es una burla, y el término *comedia de burla* parece ser el que mejor describe la peculiar contribución de Shaw a las tablas. Una sola pieza, *Cándida* (1985), escribió en un estilo más convencional y, en consecuencia, es quizá la que más elogios ha recibido (porque siempre estamos inclinados a seguir la rutina y a acoger con más agrado lo conocido que lo desconocido); pero se puede poner seriamente en duda si esta es, como algunos han afirmado, su mejor obra. (...) En cierto sentido, *Cándida* es también una pieza en la que el dramaturgo se burla con la confrontación de las ideas, pero no es una muestra pura del tipo.¹⁰¹

Un anuncio del 1º y 2º de noviembre en El Universal reza así

HIDALGO
Temporada cultural de la Secretaría de
Educación Pública
CÍA. GLORIA ITURBE
Primer actor y diector:
JULIO VILLARREAL
Martes 1º de Noviembre
de 1932
Dos funciones a las 4:30

¹⁰⁰ Extraño Mote, "Por...", El redondel, 23-octubre-1932, p.5.

¹⁰¹ Allardice, Op.cit., p. 683.

y a las 8 p.m.
Gran éxito de **Bernard Shaw**
CANDIDA
TODA LUNETAS \$1.00
Próximamente **Los hermanos**
Karamazov

Para el 3 de noviembre se anuncia la última función de *Cándida*. Sin embargo, el 15 y el 17 de noviembre se vuelve a presentar "el misterio en tres actos" de G.B. Shaw. Tal parece entonces, que en estas temporadas -como ocurrió también en la del "Arbeu", en 1930- las obras se presentaban varios días consecutivos y luego se "reprisesaban" (es un galicismo muy de moda en la crónica teatral de esa época) para cubrir las funciones mientras se estrenaba la próxima obra.

Como ya es constante en las crónicas de Extraño Mote, comenta la obra "del insigne maestro de la ironía": "mezcla escenas reales y ficticias, de tal manera que el espectador no sabe cuando la verdad es mentira y cuando es mentira la verdad. (...) Toda la obra es un canto a la mujer, que se sublimiza en la última escena del tercer acto." Y, como ya también es una constante, el público sigue sin asistir, a pesar de las conminaciones a hacerlo: "Bien merece la pena que el público reacio sacuda su inexplicable apatía y vaya a admirar esta bellísima comedia, que ha encontrado en los actores del Teatro Hidalgo unos intérpretes discretos" (Extraño Mote, 1932: 5).

LOS HERMANOS KARAMAZOV, de Feodor Dostoiewsky, adaptada a la escena por Jacques Copeau y Jean Croué, traducida por María Luisa Ocampo.

Se estrenó el sábado 5 de noviembre. Desde el 1º del mismo mes, en El Universal aparece un artículo anónimo anunciando la puesta en escena, en la que se hará un enorme

gasto para "que esta obra obtenga una representación adecuada a sus merecimientos." Nosotros consideramos que el gasto realizado en esta puesta no pudo ser tan enorme, puesto que la SEP reporta que los recursos con los que se contaron para este Ciclo fueron escasos (Ver Capítulo II). El 7 de noviembre en el mismo diario, firmados por F.M. (¿Francisco Monterde?), se publican los siguientes comentarios: la obra se vuelve pesada por los largos parlamentos en que se expone la psicología de los personajes, los actores franceses tal vez salvaban estos defectos.

en el estreno -más bien ensayo general- de este drama, en el Hidalgo, con la agravante de la pérdida de tiempo en los entreactos llegó a pesar [la lentitud de los diálogos, el ritmo de las escenas] sobre los espectadores, al prolongarse la duración del espectáculo cerca de cinco horas.¹⁰²

Extraño Mote coincide en algunos aspectos con el cronista de El Universal:

Pero, desgraciadamente, el largo tiempo que se tomó para preparar cada uno de los escenarios, teniendo en cuenta que el drama tiene cinco actos, hizo que el público se sintiera fatigado y que buena parte de él abandonara la sala antes de llegar al final. Esto es fácilmente subsanable si la dirección de escena exige del personal de bambalinas adentro mayor pericia en sus labores.¹⁰³

Resulta entonces contradictorio el anuncio del 9 de noviembre: "Éxito definitivo de esta compañía: LOS HERMANOS KARAMAZOV." Para el 14 del mismo mes seguía representándose la obra.

LA DOBLE SEÑORA MORLI, de Luigi Pirandello, traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo.

¹⁰² F.M.. "Teatros", El Universal, 7-noviembre-1932, p.5.

¹⁰³ Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 6-noviembre-1932, p.5.

Allardice considera que desde Chéjov hasta Barrie el tema común es el conflicto entre la realidad y el ensueño, y que todos esos dramaturgos son los predecesores de Pirandello:

En todos ellos se da énfasis a la distinción entre lo que un hombre es en realidad, lo que él piensa que es, y lo que otros piensan de él. De este estado de ánimo surge fácilmente una cuestión fundamental: ¿qué es - preguntamos- la realidad?

Fue mediante la explotación dramática de este interrogante como Pirandello alcanzó su reputación internacional; y no es de extrañar que haya sido un autor italiano el hombre que descubriera las plenas potencialidades de este tema. Como ya se ha observado, el temperamento italiano era básicamente antagonico al realismo dramático.¹⁰⁴

Nadie duda que las obras de Pirandello pertenezcan a la vanguardia teatral, en tanto que una característica básica de ésta es ir en contra del realismo y naturalismo dramático.

Esta obra se estrenó el 19 de noviembre. Desde el 15 del mismo mes, en El Universal, un anónimo comenta la obra de Pirandello y anuncia su próximo estreno:

En el Teatro Hidalgo se trabaja afanosamente en esta obra, y todo hace suponer que será un nuevo éxito de la Compañía Gloria Iturbe.

Los decorados son de los eminentes pintores mexicanos Carlos Gutiérrez [González] y Agustín Lazo. (...) Gloria Iturbe tendrá a su cargo el papel de la señora Morli.¹⁰⁵

El día después del estreno, la crónica anónima trata de ganar el favor del público para que asista al Teatro Hidalgo, recordándole que los precios de las entradas no se han alterado (1 peso), que la obra es muy buena y los decorados y traducción son bellísimos. Además de que "la Compañía de Gloria Iturbe ha puesto todo su empeño y entusiasmo en la tarea de dar a conocer a nuestro público las obras mejores de los mejores autores del mundo". Pero no se comenta nada de la dirección ni de las actuaciones.

¹⁰⁴ Allardice, 1964, p. 636.

¹⁰⁵ Anónimo, "La doble señora Morli", EL Universal, 15-noviembre-1932, p.6.

Otro punto de vista es el de F.M.:

Por eso las abstracciones de Pirandello, que posee el sentido de la ironía y sabe manejar bien lo grotesco, no fatigan al espectador y dejan amplio margen para el lucimiento de los intérpretes. En el reparto que "La doble señora Morli" tuvo en el Teatro Hidalgo, dentro de la temporada cultural que patrocina la Secretaría de Educación Pública, el primer puesto correspondió a Gloria Iturbe, a quien acompañaron, con laudable discreción, Julio Villarreal...¹⁰⁶

Según un artículo de El Ilustrado¹⁰⁷, hubo un cambio en la dirección de la Temporada del Teatro Hidalgo, debido a la consignación de los redactores de la revista Examen, pues algunos de ellos tomaban parte en la dirección de este teatro.

Con motivo de la consignación de los redactores de "Examen", muchos de los cuales pertenecían al grupo director de aquel teatro, la dirección ha cambiado un poco. Felicitamos a la Compañía del Hidalgo por tal cosa, pues quizás otras manos menos teóricas y más conocedoras de las cosas teatrales y no de las estilizaciones literaturizantes, guiarán en forma más eficaz la marcha de la aludida compañía.

Si hacemos caso a este artículo, los hombres que se supone fueron excluidos de los trabajos en el Hidalgo fueron Jorge Cuesta -director de la revista- y sus colaboradores (Ver CAPÍTULO I), o sea, miembros de Contemporáneos. La intervención de éstos en la temporada se debe al hecho de ser, varios de ellos, funcionarios del Departamento de Bellas Artes, a través del cual se financió el Ciclo Post-Romántico.

CARLOS YANA, de Leonard Frank, traducción de Salon Kanam.

Ninguna de las fuentes bibliográficas utilizadas para este capítulo ofrece información sobre esta obra; lo único que sabemos de ella es lo referente a su inclusión en

¹⁰⁶ F.M., "Teatros", El Universal, 21-noviembre-1932, p.3.

¹⁰⁷ El segundo apunte, "Milinteros...", El Ilustrado, 8-diciembre-1932, p. 18.

el Ciclo Post-Romántico. Estrenada en los primeros días de diciembre es, al parecer del cronista de El redonde!:

Un drama de la Gran Guerra, un drama incruento más doloroso tal vez que las sangrientas devastaciones en los campos de batalla; una gran tragedia en la que el cuerpo sale intacto y el espíritu maltrecho y dolorido. (...) En cuanto a la interpretación, no podemos menos que prodigar una vez más nuestro aplauso a Gloria Iturbe, cuya naturalidad escénica y la justeza de su voz y ademanes la están colocando en un sitio de honor entre las artistas de nuestra época.¹⁰⁸

Esta reseña nos sirve para apuntar una vez más el tipo de actuación de Gloria Iturbe, adecuado para la interpretación de obras con temática fuerte y complicada construcción psicológica de los personajes.

EL ADMIRABLE CHRICHTON, de James Mathiew Barrie, traducción de Rodolfo Usigli.

Comedia en cuatro actos, escrita y estrenada en 1902, fue publicada hasta 1914 (DEL HOYO, 1961: 107)). Del autor, nos dice Allardice: "De Escocia salió un autor del que en otro tiempo se habló en términos de arrebatado elogio y que ahora yace casi completamente bajo una niebla de desdén" (ALLARDICE, 1964: 634/635). Esta obra aborda el tema de las clases sociales, cuya conformación y sostenimiento responde a las necesidades y convenciones de la "civilización", pues fuera de ésta todos los seres humanos somos iguales¹⁰⁹. Esta tesis es desarrollada sin descuidar la construcción de los personajes, que resultan altamente humanos, según opina Allardice.

¹⁰⁸ Extraño Mote, "Por...", El redonde!, 4-diciembre-1932, p.5.

¹⁰⁹ Para conocer el argumento de esta obra de Barrie, ver las obras citadas de Nicoll Allardice y Arturo del Hoyo.

En El Ilustrado no hubo crónica del montaje, sólo una foto con el siguiente pie: “ ‘El admirable Chrichton’, traducido por Usigli, y que fué llevado a escena el sábado en el ‘Hidalgo’ ”.¹¹⁰

LA HOGUERA, de María Luisa Ocampo.

Fue estrenada en la tercera semana de diciembre (el sábado anterior al día 22). Esta obra es la excepción en dos sentidos: es la única mexicana -seguro tiene que ver en su inserción en el Ciclo el parentesco de la dramaturga con la titular de la Compañía- y la única que no es estreno, aunque los programas y los críticos la anunciaron como tal.¹¹¹

Vale la pena citar el pie de foto que del montaje en el Hidalgo publica El Ilustrado: “ ‘La hoguera’, de María Luisa Ocampo, una bellísima producción mexicana -aunque usted no lo crea- estrenada el sábado en el Hidalgo”, pues nos da una idea del desprestigio que entre el público y la misma crítica tenían las obras nacionales.

Extraño Mote, tras enlistar lo que “no le gustó” de la obra, dice:

De todos modos, en conjunto, una excelente comedia, con diálogo fácil, ameno y hasta selecto, con pensamientos elevados, y de interesante desarrollo.

Más concretamente: un nuevo triunfo de María Luisa Ocampo.

De los intérpretes hay que citar con elogio a Gloria Iturbe, que en la escena de amor del primer acto está eminente y durante toda la obra hace alarde de sus magníficas facultades.¹¹²

La proporción de una obra mexicana contra doce extranjeras, podría denotar las inclinaciones artísticas de Gloria Iturbe o las de los directivos del Departamento de Teatro

¹¹⁰ El Ilustrado, 22-diciembre-1932, p.6.

¹¹¹ El segundo apunte, “Millímetros...”, El Ilustrado, 29-diciembre-1932, p.5. y el pie de foto en la p.6.

¹¹² Extraño Mote, “Por...”, El Redonde!, 18-diciembre-1932, p.5.

de la SEP por las obras extranjeras, lo cual los coloca dentro del rubro de "elitizantes" o "extranjerizantes" en la polémica sobre la orientación del arte mexicano.

LA CAJA DE PLATA, de John Galsworthy, traducida por Enrique Jiménez Domínguez.

Galsworthy es un novelista y dramaturgo inglés, en quien "hallamos una perfecta maestría del método naturalista, una compasiva descripción de la humanidad, un fino humanitarismo de espíritu" (ALLARDICE, 1964: 602). En esta obra, estrenada en 1906, sin acudir al melodrama, se nos hace saber que hay una ley para los ricos y otra para los pobres. La "pieza es franca y declaradamente un *drama*, y gana en vigor con el reconocimiento de las limitaciones de su género" (ALLARDICE, 1964: 603).

Estrenada el sábado 31 de diciembre, la breve nota de El redondel dice:

Comedia inglesa, con ciertos ribetes policíacos y de bien escaso interés. Lo único bueno, el decorado.

De la interpretación, vale más no hablar.

Con decirle a ustedes que trabaja poco Gloria Iturbe y nada Orellana, comprenderán ustedes como anda aquello.¹¹³

EL HOMBRE QUE SE DEJA QUERER, de George Bernard Shaw.

No encontramos ninguna referencia a esta obra en las fuentes consultadas y la crónica con la que contamos no habla de su argumento, por lo que la desconocemos por completo. Puede ser que la traducción del título sea tan desapegada al original, que nos

¹¹³, Extraño Mote "Por...", El redondel, 1º-enero-1933, p.5.

hace imposible su identificación, por lo que se hace indispensable conocer el argumento de esta puesta en escena para poder cotejarla e identificarla con alguna obra de Shaw.

Fue estrenada en la primera semana de enero de 1933.

Extraño Mote se muestra disgustado con la puesta en escena y con la misma obra dramática a la que considera inferior a *Cándida*. En este caso, ni Gloria Iturbe ganó su aprobación:

Obras como esta requieren esmerado estudio e interpretación, y sólo los tuvo por parte de Coss y Octavio Martínez, pues nos parece que hasta la señorita Gloria Iturbe desentonó frecuentemente en sus explosiones de ira.¹¹⁴

LOS DESTRUCTORES DE MÁQUINAS. de Ernst Toller.

Drama en un prólogo y cinco actos, escrita en 1922. En los años 20's Toller es considerado el mayor poeta dramático, participa del expresionismo y de un arte de crítica política; sus obras son a la dramaturgia lo que las innovaciones de Piscator son a la escena (MIGNON, 1973: 181). En esta obra, Toller "expone las primeras luchas del artesano contra la introducción de la máquina, contra la proletarización" industrial (DEL HOYO, 1961: 1033). El "anti-héroe" propone organizarse en sindicatos en vez de lanzarse a una movilización desorganizada, violenta y fugaz; pero, como corresponde al expresionismo, no es escuchado y los trabajadores se precipitan en la destrucción de las máquinas y de ellos mismos.

Esta obra es un buen ejemplo del papel ideologizante que puede tener el teatro. La "adecuada orientación social" con que la SEP califica el Cielo Post-Romántico puede encontrarse en *Los destructores de máquinas*: a través de esta obra se hace un llamado a los

¹¹⁴, Extraño Mote "Por...", *El redondel*, 8-enero-1933, p.7.

trabajadores a organizarse en sindicatos en un momento histórico en que el sindicalismo oficial estaba en grave crisis y, por ende, el control estatal sobre los trabajadores se ponía en jaque.

Con esta obra se inauguró el escenario giratorio, único en México en esa época, en el Teatro Hidalgo. Se hizo mucha publicidad a tal escenario o "platillo giratorio", como lo llama el cronista VIXE; el resultado fue la mayor afluencia de público a este estreno. A decir de este cronista, tanto la obra como el escenario giratorio "quedaron por debajo del tono extraordinario de la publicidad hecha con este doble motivo" (VIXE, 1933), pues el escenario produce, al funcionar, un ruido como de "tempestad en alta mar". Extraño Mote considera que sí sirve para ahorrar tiempo en el cambio de decorados.

Como parece ser que sucedió repetidamente en el Cielo, la función comenzó con demora: una hora después de la anunciada.

Extraño Mote y VIXE coinciden en que la obra es pésima y no adecuada para los escenarios mexicanos:

Obra de tendencias claramente comunistas, no puede convencer a nadie...¹¹⁵ es un melodrama proletario por el que desfilan todos los efectismos y patetismos del "antiguo régimen", exornados con algunas figuras-símbolos, como "el viejo segador", "el mendigo" y "Jimmy Cobett", idealista, soñador, medio místico que sucumbe víctima de su redentorismo.¹¹⁶

De la labor de la compañía, dice VIXE:

Por la índole especial de la obra, que carece propiamente de personajes en el viejo sentido individualista, sus tipos escénicos representan sólo ideas, principios, teorías, por lo que sus intérpretes forman en grupos, son conjunto, masa, tumulto, discursos o murmullo...Gloria Iturbe y los

¹¹⁵ Extraño Mote "Por...", El Redonde!, 15-enro-1933, p.7.

¹¹⁶ VIXE, Ibid.

principales artistas que actuaban en la obra hicieron una labor entusiasta hasta lo heroico.

Lo que vale la pena en la obra del Hidalgo es el trabajo de Carlos González, que pintó una docena de decoraciones reveladoras de fecundidad artística y de comprensión cabal. Lástima que la máquina no haya obedecido exactamente. Y lástima que el talento de Gloria Iturbe se encuentre constreñido a obras que le imponen un criterio unilateral y desligado de la obra para el pueblo.¹¹⁷

Posiblemente, el crítico observa una contradicción entre el estilo de actuación de Gloria Iturbe -que apuntamos arriba- y el estilo artístico de la obra, lo cual podría fundamentarse en el hecho de que el teatro expresionista requiere más de gestos amplificadas, de coreografías masivas y de imágenes, que de "naturalidad" y "emotividad".

GAS, de George Kaiser.

En el teatro, el estilo expresionista se ejemplifica claramente en la obra de George Kaiser, y particularmente en su *Gas* (dos partes, 1918 y 1920), un drama que depara una especie de vasta moralidad mostrando el efecto del industrialismo en la sociedad. El título mismo de la pieza indica su propósito y demuestra que el objeto del autor, en lugar de dirigirse a la exhibición de personajes individuales, es describir los amplios elementos del hombre colectivo.¹¹⁸

Kaiser denuncia todo lo que en la sociedad constriñe, mutila y anula al individuo y sus fuerzas vitales; se convence de la impotencia de la civilización maquinista tal como se utiliza para resolver los problemas esenciales del hombre (MIGNON, 1973: 183).

Desconocemos la fecha exacta del estreno, pero posiblemente fue cercano al 20 de enero.

Reproducimos la única crónica que de este montaje hemos hallado:

¹¹⁷ Hernán Robledo, "Teatros", *El Ilustrado*, 19-enero-1933, p. 46, foto en la p. 5.

¹¹⁸ Allardice, *Op.cit.*, p. 728.

“Gas”, melodrama moderno, de masas, en cinco “cortos cuadros”, original de George Kaiser, traducido de un modo ininteligible, sospechamos que al español.

Lo único digno de mención fué el admirable decorado de Carlos González y la espeluznante caracterización de Octavio Ramírez en el “robot” del primer acto.

Del resto, entre lo poco que pudimos entender, escuchamos a un personaje decir algo como esto o parecido: “Un problema no empieza cuando comienza, acaba cuando empieza...y, sin embargo, no empieza ni acaba...” Y en vista de esto, para no “enajenarnos” huimos en busca de una mascarilla salvadora.

El público, temiendo sin duda lo tóxico y explosivo del gas, no acudió a este teatro. Los intérpretes, todos “heroicos”. No oímos funcionar el platillo giratorio y sospechamos si lo habrán inutilizado “Los destructores de máquinas”.

Gloria Iturbe no actuó, debido al fallecimiento de su señor padre. Le testimoniamos a la bella e inteligente actriz, nuestro más sincero pésame.¹¹⁹

Es obvio el tono irónico de Vixe, que expresa la total incomprensión por parte del público de la obra de Kaiser, en la que en ningún momento figura un “robot”. El “robot” podría tratarse de una propuesta corporal de interpretación de un personaje deshumanizado por el trabajo industrial, puesto que ésta es una de las tesis de *Gas*.

Ésta fue la última obra de la temporada. No sabemos si ésta terminó según el calendario planeado por la SEP y la Compañía, con el financiamiento de la Secretaría, o si se habrá suspendido anticipadamente ante el fracaso pecuniario, pues, como se ve, no hubo respuesta del público.

La crítica concluye de la siguiente manera esta temporada:

El “Hidalgo” venturosamente ha cerrado sus puertas. Las últimas obras de tendencias comunistas, interesantes para el público de los grandes centros obreros que hay en Europa, dieron al traste con la temporada que, en conjunto, fué un completo fracaso.¹²⁰

¹¹⁹ VIXE, “Frente...”, *Revista de revistas*, 29-enero-1933, [s.p.]

¹²⁰ Extraño Mote, “Por...”, *El redondej*, 29-enero-1933, p.7.

La Secretaría de Educación Pública ha sostenido económicamente la temporada del Hidalgo. El señor ministro Bassols merece todas nuestras felicitaciones por tal ayuda. Ha innovado materialmente el teatro, le ha puesto foro giratorio muy conveniente para la realización moderna del teatro. Pero no ha logrado más que un fracaso y eso, debido a que los dirigentes de la temporada aprendieron el teatro en los libros y en las revistas extranjeras y así no se puede hacer teatro. Estos teorizantes del arte de Thalía no saben en materia teatral práctica de la misa a la media. Y todo el dinero gastado tan bien intencionadamente por el Ministerio de Educación se va al foso infecunda e inútilmente, todo, porque los dirigentes de la temporada han estado errando desde que se inició hasta nuestros días. La última obra de Toller, de lo más viejo de este autor, anterior a su época brillante¹²¹, fué el enésimo fracaso. Además, el público no ha respondido al esfuerzo y un esfuerzo oficial que no sea captado por el público, en el sentido que estamos desmenuzando, es perjudicial además de inútil. (...) [Al Hidalgo sólo han asistido] los paniaguados de la Secretaría, algunos aficionados al teatro sedientos de cosas buenas, los críticos y uno que otro aburrido, a más de algunos "snobs" a quienes atrae el nombre extranjero de los autores...¹²²

Habrá que saber si el "fracaso" pecuniario y de recepción del Ciclo se debió verdaderamente al desempeño artístico de la Compañía Gloria Iturbe (cuyos errores básicos fueron el uso del apuntador, la impuntualidad y la larguísima duración de algunos de los montajes), o al factor de peso que es la difícil labor de introducir en México -cuyo público estaba acostumbrado a las comedias de Arniches y Muñoz Seca- obras modernas y de vanguardia europeas y estadounidenses, o a otras causas. Es posible que en el objetivo principal del Ciclo -renovar el repertorio del teatro mexicano y crear público para el teatro contemporáneo- haya estado la causa de su "fracaso", pues siempre hay resistencia a aceptar las cosas nuevas, sobre todo después de muchos años de "estabilidad" (en este caso, del mismo repertorio de comedias españolas y francesas). Esta puede ser una causa

¹²¹ Cabe aclarar que esta obra data del "periodo brillante" de Toller, cuando se le consideraba el mejor dramaturgo alemán. (Vid. Supra.)

¹²² El segundo apunte, "Milímetros...", *El Ilustrado*, 19-enero-1933, p.4.

determinante, pero, a nuestro parecer, el “fracaso” se debió en mayor medida a problemas vinculados con la planeación de la temporada, lo cual repercutió en la recepción de ésta.

IV. 2. ACERCA DE LA RECEPCIÓN TEATRAL.

Un hecho contundente en el Ciclo Post-Romántico es la escasez de público. A pesar de las invitaciones de los críticos para que se asista a ver “buen teatro”, el público no responde con su presencia. Es importante analizar este fenómeno para dejar de lado la interpretación *a priori*, errónea y parcial, de que el público no acudió al teatro por la mala calidad de la temporada. Una idea así nos puede llevar a descalificar varias de las manifestaciones artísticas de ruptura más importantes a nivel mundial.

Es necesario, de entrada, situar el Ciclo Post-Romántico en su contexto histórico. Recordemos que 1932 es un año especialmente difícil para México. La precaria situación económica heredada de los años de lucha armada e inestabilidad política se vio agravada por la Depresión mundial de 1929 y por la repatriación, a principios de los 30's, de una gran cantidad de mexicanos que laboraban ilegalmente (indocumentados) en Estados Unidos. El desempleo creciente y los bajos salarios repercuten, en términos prácticos, en la estrechez económica de las familias mexicanas, que apenas logran cubrir sus necesidades básicas, por lo que reducen o anulan los gastos destinados a la diversión y “culturización”. El teatro, por supuesto, entra en este rubro.

Es por ello que la peor crisis teatral del México Post-Revolucionario es la de 1932. Y crisis no sólo en términos artísticos, de la que se había venido hablando desde los años 20, sino en términos económicos: no hay dinero-no hay público-no hay entradas en las

taquillas-quebran las compañías. El caso de las cooperativas teatrales es clarificador : las entradas sólo alcanzan para pagar la luz, la renta del teatro, la publicidad y los artistas no ganan casi nada.

La escasez de público, pues, era un fenómeno común a todos los teatros, no sólo al Ciclo Post-Romántico. Recordemos, además, que éste se lleva a cabo a fines de año, coincidiendo parcialmente con la Feria Nacionalista que, como se vió, dejó sin público a los teatros establecidos (Ver CAPÍTULO II). Tal vez la primer temporada del Teatro de Orientación sea la excepción en 1932, pues tuvo lleno completo; pero no olvidemos que la capacidad de la sala Orientación era mucho menor que la de cualquier teatro grande¹²³, por lo que las butacas fueron llenadas por la gente del medio cultural capitalino, que acudió al importante evento institucional. El ciclo Post-Romántico, en cambio, se realizó en un teatro grande por lo que era prácticamente imposible llenar la sala, más aún en un período de crisis como el que se vivía en 1932.

Basándonos en la descripción del público que acudió al Ciclo Post-Romántico, hecha por El Segundo Apunte¹²⁴, queda claro que no contaban entre éste las masas proletarias. Lo cual no es de dudarse, dado que la entrada costaba \$1.00 y el "salario máximo" de los obreros oscilaba entre \$.25 y \$1.50 al día (Ver CAPÍTULO I). Aún en el caso del obrero que percibiera \$1.50 al día, el gasto de \$1.00 en un boleto de teatro implicaría dejar sin alimentos a toda su familia; la decisión *teatro o subsistencia* no requiere de muchas cavilaciones.

¹²³ Aproximadamente 100 butacas, dadas las dimensiones de la sala.

¹²⁴ Vid. Supra.

Se plantea así el principal problema de planeación del Ciclo, que repercute en la recepción teatral. Recordemos que el repertorio de éste fue considerado por la SEP “de adecuada orientación social” y que la crítica consideró que las últimas obras del Hidalgo eran “de tendencias comunistas, aptas para el público de los centros obreros europeos, pero no para el de la Ciudad de México”. En otras palabras, el problema recae en tres de las preguntas básicas de todo montaje y, más aún, temporada teatral: ¿qué? ¿para quién? y ¿dónde?.

Al menos cuatro de las obras del repertorio tienen un fuerte contenido social y político: *El admirable Chrichton*, *La caja de plata*, *Los destructores de máquinas* y *Gas*. *El admirable Chrichton* y *Los destructores de máquinas* están incluidas, junto a *Los tejedores* y obras del realismo socialista, en el *Informe sobre el teatro social (XIX-XX)*, que publica Armando de María y Campos en 1959¹²⁵. Entiéndase por “social” en el teatro lo referente a demandas sociales vinculadas con un determinado modo de producción y régimen de Estado, que presentan una tesis crítica generalmente dada desde la visión de los oprimidos o bien, desde un “sustentador del régimen” que toma conciencia de la situación global, como ocurre en *Gas*.

No es casualidad que las obras cuya tesis social es menos radical y más general, que no implican problemas tan concretos y filosos como las clases sociales y la industrialización, fueron mejor recibidos por el público de clase media urbana en el teatro Hidalgo. Por el contrario, las cuatro obras arriba mencionadas fueron calificadas de intrascendentes y desatinadas. Los críticos que lanzaron esos calificativos no mentían ni

¹²⁵ Armando de María y Campos, 1959. *Informe sobre el teatro social (XIX-XX)*, México: Talleres gráficos de la CTM.

tergiversaban la realidad : la “orientación social” hubiera sido adecuada -revolucionaria- en un centro obrero y en zonas populares ; pero era anodina para las clases medias que no querían situarse ni con los opresores ni con los oprimidos, sino mantener su postura “neutral” y resultaba muy molesta para la clase media empresarial. ¿Qué es eso de hablar de sindicatos, de condiciones infrahumanas de los obreros industriales, de igualdad de los seres humanos, a un público entre el que se encontraba la incipiente burguesía industrial y la acomodada clase media ? Resultaba de “mal gusto”, “desatinado”, totalmente “incomprensible”. Claro que un empresario industrial no quiere comprender que su ganancia significa una pérdida humana -si no física, si “espiritual”- y un pequeño burgués no quiere comprender que su sirviente es también un ser humano.

En resumen, los problemas de recepción de algunas obras de la temporada se debieron a que su temática era un golpe para el público de la clase media urbana. Ante un “bombazo” ideológico de tal magnitud, había dos opciones : reflexionarlo o rechazarlo, sea mediante indiferencia o descalificación. Público y críticos optaron por la segunda opción, el ejemplo claro es que varios espectadores abandonaron la sala durante la presentación de *Gas*.

El fracaso pecuniario se deriva de lo anterior : el público popular no podía acceder a las funciones en el Hidalgo y el público de la clase media optó por no ir.

Pareciera que el Ciclo Post-Romántico fue un fracaso que no vale la pena estudiar, pero hay que recordar que similar incomprensión por parte de la crítica y del público hubo para el Teatro de Ulises y el de Orientación. Por lo tanto, no nos parece adecuado tomar al

pie de la letra las opiniones de los críticos que hablan de un fracaso de la temporada, pues lo trascendente de ésta no es la cantidad de público que tuvo, sino el repertorio que presentó en tan adversas condiciones: así como sus nuevas propuestas escenográficas y el trabajo actoral de Gloria Iturbe. Todos estos factores permiten ubicar al Ciclo Post-Romántico entre los experimentos teatrales que renovaron el teatro mexicano del siglo XX.

Las razones por las cuales no se le había considerado como tal se desprenden, muy probablemente, de la distancia que Gloria Iturbe mantuvo respecto al corazón institucional de la actividad teatral (el Departamento de Bellas Artes, más tarde el INBA, y sus funcionarios), desde cuya visión se escribieron las historias del teatro mexicano del presente siglo.

CONCLUSIONES

La trayectoria artística de Gloria Iturbe abre nuevas brechas en el estudio del fenómeno teatral mexicano. En primer lugar, aparece como una actriz que impactó favorablemente a los que tuvieron oportunidad de verla en escena, por lo que su nombre bien podría sumarse al de María Tereza Montoya y al de Virginia Fábregas, entre otras grandes actrices de nuestro teatro. La aportación de Gloria Iturbe al teatro mexicano fue el Cielo Post-Romántico, en el que, en cooperación con otros artistas mexicanos sobresalientes, puso en escena una docena de obras representativas del teatro mundial moderno y de vanguardia, nunca antes vistas en México.

Quedan fuera de estas páginas varios aspectos que enriquecerían profundamente esta investigación. Aspectos como la situación de la mujer en la sociedad mexicana postrevolucionaria y, particularmente, la participación de la mujer en la vida teatral. Hemos visto que hubo una nutrida participación de mujeres en la dramaturgia nacional de las décadas 1920 y 1930, pero no conocemos el papel que ellas desempeñaron en las asociaciones de dramaturgos y cuál era su posición en la sociedad. A nivel interpretativo, se destacaron muchas actrices en muy diversas compañías, desde las hermanitas Blanch, Lupita Tovar, María Guerrero, Consuelito Frank, hasta Isabela Corona, Clementina Otero, Andrea Palma y, por supuesto, María Tereza Montoya y Virginia Fábregas, pero desconocemos los mecanismos por los cuales algunas de ellas poseían su propia compañía, otras eran "actrices de cabecera" de determinados grupos y otras iban de compañía en compañía como actrices "invitadas" para una temporada; desconocemos, pues, las

condiciones en que las mujeres actrices se desenvolvían en un medio eminentemente masculino, en donde los empresarios, los cronistas, los dramaturgos, los funcionarios de las instituciones culturales y los gobernantes eran hombres (salvo contadas excepciones), mientras que el resto de la sociedad consideraba a las actrices como mujeres “perdidas”. Con un estudio a profundidad de las condiciones de la mujer en esos años, podríamos comprender mejor el esfuerzo de Gloria Iturbe por mantenerse independiente de compañías ajenas y tal vez surgirían de ello pistas que explicasen su retiro del medio teatral.

Otro pendiente de esta investigación es el realizar una Historia Gráfica del Ciclo Post-Romántico, a partir de las fotografías que fueron publicadas en la prensa de la época. Este trabajo nos podría proporcionar información más precisa sobre las puestas en escena, a nivel escenográfico, de dirección, vestuario y actuación; lo que nos permitiría aproximarnos al estilo artístico de los montajes y, por tanto, reforzaría o revocaría la idea de que el Ciclo Post-Romántico fue un experimento de renovación escénica en México.

Queda también fuera el estudio del discurso teatral de las obras; sobre todo, con miras a determinar cuál era la “adecuada orientación social” que el Estado encontró en el Ciclo Post-Romántico. Si enfocásemos así esta investigación, nos encontraríamos realizando un trabajo historiográfico en el que el fenómeno escénico fuese el medio para conocer aspectos de la política mexicana de los gobiernos post-revolucionarios. Es decir, nos adentraríamos en el fenómeno de manipulación ideológica a través del teatro.

Como se observa, la tesis que presentamos es el material básico a partir del cual realizaremos una posterior investigación a nivel de maestría. Además de las tres vertientes ya presentadas, una cuarta vía de estudio es el ensayar, desde una perspectiva teórica de la

Microhistoria italiana, la investigación del fenómeno cultural mexicano post-revolucionario, tomando como “lo excepcional-normal”¹²⁶ la trayectoria artística de Gloria Iturbe para, a partir de ella, construir el modelo de relaciones en el medio cultural. De esta investigación obtendríamos un conocimiento más claro del problema de la institucionalización de las expresiones artísticas de los Contemporáneos y su posterior difusión histórica; frente a la marginación de los experimentos escénicos de Gloria Iturbe y Alfredo Gómez de la Vega, marginación no sólo en cuanto al apoyo institucional sino también en cuanto a su difusión histórica.

Pareciera, según lo expuesto en la presente tesis, que para que Gloria Iturbe hubiera podido seguir haciendo teatro, debía haberse integrado a alguno de los grupos patrocinados por la SEP, aceptando las condiciones de la institución y de los directivos de los grupos. Pero si algo es claro en la trayectoria de la Iturbe, es su búsqueda de independencia y la capacidad de desarrollar buenos proyectos por sí sola. De modo que, a nuestro parecer, ella prefirió retirarse del teatro que ingresar a las filas del Teatro de Orientación o de la Compañía Nacional que se presentaba en el Palacio de Bellas Artes, en las que su participación se limitaría a actuar en un proyecto pensado y dirigido por otra persona, con cuyas ideas tal vez no coincidía.

Respecto a su exclusión generalizada de la historia del teatro mexicano, llegamos a la conclusión de que los historiadores acudieron sólo a las fuentes institucionales: testimonios orales y archivos personales de los integrantes de Contemporáneos que

¹²⁶ Oximorón creado por Eduardo Cirendi -microhistoriador italiano- para definir los elementos históricos excepcionales, a partir de los cuales podemos descubrir lo normal. Para Carlo Guinzburg -principal exponente de esta corriente historiográfica- el estudio de lo particular (en nuestro caso, la trayectoria de Gloria Iturbe) enriquece el conocimiento de lo general (el medio cultural mexicano).

permanecieron en puestos del Departamento de Bellas Artes; archivos de la SEP y del INBA; testimonios orales y archivos de las actrices y actores que provinieron del Teatro de Orientación; en fin, fuentes que sólo hablaban del trabajo realizado por este grupo de artistas y omitían otras manifestaciones escénicas de importancia, como la actividad de la Iturbe.

Andrea Palma es conocida por su participación en decenas de películas, más que por su trabajo teatral; Isabela Corona y Clementina Otero son reconocidas por su trabajo actoral, que iniciaron con el Teatro de Orientación, María Tereza Montoya publicó *Mi vida en el teatro* y Virginia Fábregas dejó en marcha una tradición teatral familiar. Gloria Iturbe no hizo nada de lo anterior y, sin embargo, su participación en el teatro mexicano merece especial atención por las aportaciones que hizo a la renovación de éste y por ser “lo excepcional-normal” que abre una puerta para el estudio sistemático de nuestro medio cultural.

No olvidemos que, al igual que nuestro sistema político de partido único, nuestro sistema cultural institucional también proviene del periodo post-revolucionario, en el que se consolidó el proyecto de nación en que aún vivimos. Y, como todos sabemos, ni el sistema político ni el de las instituciones culturales (sean Consejos, Fondos o Departamentos) funcionan con limpieza y fuera de “mafias”. Todos sabemos que no siempre son los mejores proyectos artísticos los que reciben apoyo económico y publicitario, sino que éste es dado a amistades o cofrades. No hay un libro en el que se exprese este problema, pero hay cientos de bocas que lo comentan y cientos de espectadores que lo han percibido.

Un estudio histórico no tendría sentido si no contribuyera a entender el presente. Y una vez comprendido éste, el siguiente paso es solucionar los problemas detectados. De lo contrario, la historiografía sería un bello cuento...¡y hasta los cuentos ayudan a cambiar el estado de las cosas!.

Invitamos, pues, a reflexionar si la historia del teatro es lo que conocemos y no hay nada más o, bien, si hay elementos olvidados cuyo rescate nos proporcionaría una lectura más completa y, por tanto, más cercana a lo que verdaderamente ocurrió en el fenómeno escénico mexicano. Nosotros creemos que hay más, mucho más, por incorporar al estudio del teatro mexicano y que, en la medida en que abarquemos esas vetas, descubriremos y valoraremos nuestra tradición teatral.

ANEXO I

ALFREDO GÓMEZ DE LA VEGA (México, 1897-1958)

Este actor, director y empresario teatral es otro personaje importante en la historia del teatro mexicano. Su labor renovadora de la escena comenzó incluso antes de que hiciera su aparición el Teatro de Ulises, el cual es mencionado por la mayoría de estudios como el primer grupo experimental y pionero en la presentación de obras del acervo teatral universal contemporáneo.

Desde 1926, este actor tuvo una temporada de "gran arte dramático", en la que representó *La enemiga*, de Nicodemi, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, *La hija de Iorio*, *La prisionera* y *El hijo de Polichinela*, entre otras obras. Tras concluir esta primer temporada, dos años y medio viajó por Europa, Estados Unidos y Sudamérica, visitando las principales ciudades, escogiendo repertorio y aprendiendo las nuevas formas de *mise en scène*¹²⁷. Estudió más de quinientas obras extranjeras "desde el teatro ultravanguardista, hasta el teatro que guarda viejas formas que entusiasman a muchos; pero que no desdeña ninguno"¹²⁸, de las cuales escogió las que constituyeron el repertorio de la temporada de 1930 en el Arbeau.

Era un hombre culto, conocedor de las lenguas italiana y francesa, gracias a lo cual pudo estudiar a profundidad el teatro de estos países y traducir varias obras. En 1938

¹²⁷ José Joaquín Gamboa, "Se inaugura hoy una gran temporada de arte dramático", *El Universal*, 18-enero-1930, 2da sección, primera plana.

¹²⁸ Jacobo Daleyuelta, "Alfredo Gómez de la Vega abre su temporada en el Teatro Arbeau", *El Universal*, 10-enero-1930, p.9.

publicó el libro *El teatro en la URSS*, lo cual remarca su firme interés en el estudio del teatro.

Como actor tenía los más grandes reconocimientos tanto en México como en España -donde se inició como actor en 1918 con *La cabeza del Bautista*, de Valle Inclán y *El hijo pródigo*, de Jacinto Grau¹²⁹- cuya crítica lo consideraba el mejor primer actor de habla hispana de su época.¹³⁰ Como director teatral, era muy cuidadoso de todos los detalles de la puesta en escena, desde el texto hablado, el trazo escénico, la escenografía¹³¹ y poseía la cualidad poco común de descubrir talentos e integrarlos al medio teatral profesional, como fue el caso de Gloria Iturbe y Andrea Palma, explotando al máximo sus facultades histriónicas. José Joaquín Gamboa dice de un ensayo de la Compañía de Gómez de la Vega:

Acostumbrados como estamos, desgraciadamente, a otra clase de ensayos, a los comunes y corrientes de nuestros teatros, hechos de prisa y corriendo, sin más objeto que el de salir del paso, sin más idea que la de la hora de concluirlos, para pensar después en otra cosa, fue una primera magnífica impresión observar cuán distintos son los de la compañía de Gómez de la Vega, toda ella, desde luego, contagiada del entusiasmo de su director.¹³²

El propio Gómez de la Vega dice que su compañía trabaja bajo una serena y consciente disciplina. A diferencia de las otras compañías profesionales que usaban el apuntador en las funciones, en la de Gómez de la Vega se memorizaban los textos.

En 1934, forma con la gran actriz María Tereza Montoya una compañía con la cual sostienen la temporada de inauguración del Palacio de Bellas Artes. Desde su primer "gran

¹²⁹ Guillermo Schmidhuber, 1991, p. 101.

¹³⁰ G.V., "Algunos datos complementarios sobre el teatro en México durante los últimos años", *Monterrey*, No.3, octubre-1930, p.9.

¹³¹ José Joaquín Gamboa, 1930.

¹³² *Ibid.*

temporada de arte dramático”, en 1927. pasando por la de 1930 en el Arbeu y otras subsecuentes, este teatrista mexicano se dio a la tarea de difundir obras del teatro universal desconocidas en México, así como de la nueva producción dramática mexicana.

Resulta muy inquietante el hecho de que tanto María Tereza Montoya, Gloria Iturbe y Alfredo Gómez de la Vega, tres elementos del teatro mexicano que contribuyeron a la renovación de la escena de nuestro país, no hayan sido ampliamente estudiados en este aspecto. Y la explicación se encuentra en que estos actores hicieron en el teatro lo que los Contemporáneos se autoatribuyen como de su exclusividad: la apertura de México al nuevo teatro mundial. En las siguientes palabras de Celestino Gorostiza se muestra la manera en que la cabeza de este grupo de poder cultural juzgaba la labor de Gómez de la Vega: “Ninguna huella, en cambio, quedará de la insípida cuanto pretenciosa temporada de Gómez de la Vega en el Arbeu. Es la segunda vez que las promesas de Gómez de la Vega y las de sus engañados publicistas resultan fallidas.”¹³³

En la historia del teatro mexicano, los Contemporáneos han quedado como los exclusivos portadores de las nuevas tendencias teatrales del mundo en México, ellos se otorgaron ese papel en sus escritos y luego los investigadores han repetido sus palabras. Guillermo Schmidhuber opina que

El esfuerzo de Alfredo Gómez de la Vega es tan meritorio como el del Teatro de Ulises, la única diferencia es que este último grupo contó con futuros críticos y promotores nacidos dentro del mismo movimiento, quienes llegaron a ser el centro del mundo cultural de la ciudad de México en las décadas siguientes. (...) Lógicamente los organizadores del Teatro de Ulises no incluyeron las aportaciones de Gómez de la Vega en sus artículos sobre el nuevo teatro.¹³⁴

¹³³ C.G., “Los teatros”, *Escala*, No.1, octubre-1930, p. 16.

¹³⁴ Guillermo Schmidhuber, 1991, p. 102-103.

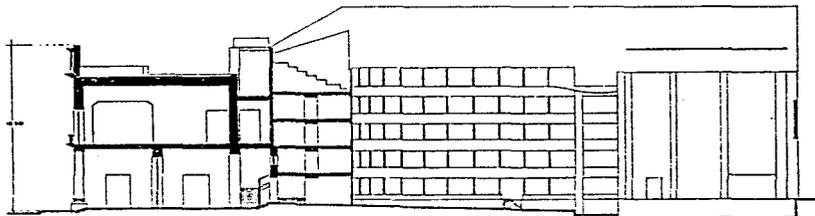
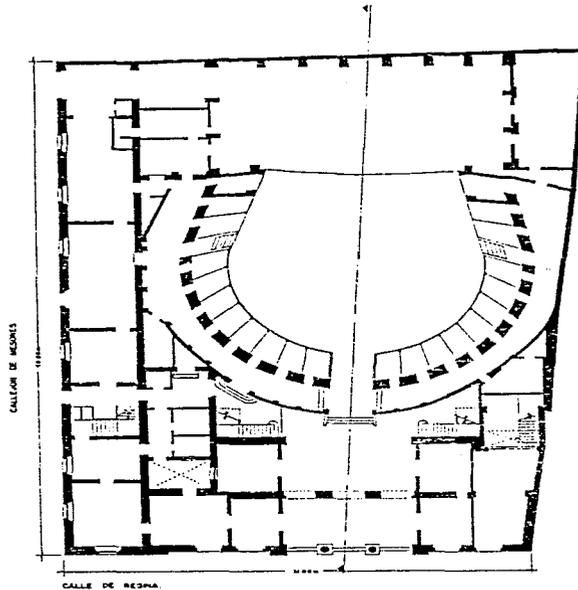
Vienen muy a propósito las palabras de Jesús S. Soto, publicadas en marzo de 1932, que aclaran que los Contemporáneos ya no son la vanguardia, aunque ellos se adjudiquen a sí mismos ese título, y que han surgido nuevos artistas que los han desplazado -entre ellos Gómez de la Vega "(no por la edad, si por fondo y forma)"- "que han dado cierta estructura peculiar y de acuerdo con el tiempo a los géneros que cultivan, y que, además, por el empuje que se les nota, pueden seguir imprimiendo una clara huella de novedad en lo que hagan".¹³⁵

Sabemos que la historia se ha escrito desde el poder, que el poder en el ámbito teatral lo tenían los Gorostiza, Novo, Villaurrutia y compañía, y que tanto Gómez de la Vega como Gloria Iturbe eran "la competencia" y, por tanto, los "enemigos" de este círculo. Sin la valoración de estos actores, seguiremos teniendo una visión sesgada del movimiento de renovación del teatro mexicano en la primera mitad del siglo XX.

¹³⁵ Jesús S. Soto, "Una crisis de literatos", Crisol, No.39, 1-marzo-1932, p.170.

ANEXO II

TEATRO HIDALGO



Ubicación: Archivo de la Dirección de obras y monumentos de SEDESOL.
Fuente: CITRU

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA DORANTES, Mario, 1933. *MEMORIA relativa al estado que gaurda el ramo de educación pública el 31 de agosto de 1933*, México: SEP/ Talleres gráficos de la nación.
- ALLARDICE, Nicoll, 1964. *Historia del teatro mundial*, trad. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid: Aguilar.
- ÁLVAREZ, José Rogelio (dir.), 1987. *Enciclopedia de México*, Tomos VIII y X, México: SEP/ Enciclopedia de México.
- AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO, 1980. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México: Filmoteca UNAM.
- CEBALLOS, Edgar, 1996. *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano*, México: Escenología.
- CÓRDOVA, Arnaldo, 1980, *La clase obrera en la historia de México*, No. 9, México: Siglo XXI-UNAM.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1959. *Informe sobre el teatro social (XLX-XX)*, México: Talleres gráficos de la CTM.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1937. *Presencias de teatro*, México: Ediciones Botas.
- DEL HOYO, Arturo, 1961, *Teatro mundial*, 2da. Ed., Madrid: Aguilar.
- DUEÑAS, Pablo y Jesús FLORES ESCALANTE, 1995. Estudio introductorio a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, Número XX, México: CNCA.
- ELIZONDO y VIGIL, 1919. *19-20*, México: Propiedad artistica literaria-AGN.
- FLORESCANO, Enrique, 1991. *El nuevo pasado mexicano*, México: Cal y arena.
- GARCÍA RIERA, Emilio, 1985. *Historia del cine mexicano*, México: SEP.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, 1958. *Breve historia del teatro mexicano*, México: Ediciones de Andrea.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, 1964, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México: INBA.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, 1976. "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*, Tomo 2, 3ra. edición. México: El Colegio de México.

MARTÍNEZ ASSAD, Carlos, 1992. "Historia regional. Un aporte a la nueva historiografía", en *El historiador frente a la historia*, México: IIH-UNAM.

Memorias del simposio de historiografía mexicanista (Comp. María Teresa Franco), 1990. México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas/IIH-UNAM/Gobierno del Estado de Morelos.

MENDOZA LÓPEZ, Margarita, *Primeros renovadores del teatro mexicano*, México: IMSS.

MERLÍN, Socorro, 1996. "El nacionalismo de los autores dramáticos de la generación de 1923", en Documenta-CITRU, No. 3, México. CITRU.

MEYER, Lorenzo, 1976. "El primer tramo del camino", en *Historia general de México*, Tomo 2, 3ra. edición. México: El Colegio de México.

MIGNON, Paul-Louis, 1973. *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.

MONSIVÁIS, Carlos, 1976. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, Tomo 2, 3ra. edición. México: El Colegio de México.

MUSACCHIO, Humberto, 1989. *Diccionario enciclopédico de México*, Tomos 2 y 3, México: Andrés León Editor.

NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto (Roberto "El Diablo"), 1935. *Cincuenta close-ups*, México: Ediciones Botas.

NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, 1956. *Descorriendo el telón. Cuarenta años de teatro en México*, México: Ediciones Botas.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1961, *Reseña histórica del teatro en México*, Tomo V, México: Porrúa.

ORTEGA, Carlos M., 1996. "Cómo nació el género mexicano", en Documenta-CITRU, No. 3, México: CITRU.

ORTEGA, Carlos M. y Pablo PRIDA, 1918. *La ciudad de los camiones*, México: Propiedad Artística-AGN.

ORTÍZ, Alejandro, 1996. "Del 'Cafè de nadie' al espacio escénico", en Documenta-CITRU, No. 3, México: CITRU.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo y Lina ODERA GÜEMES, 1982. "Por la Patria y por la Raza". Tres movimientos nacionalistas, 1930-1940, Documentos-Cuadernos de la Casa Chata, 54. México: CIESAS.

REYNA, José Luis, et.al., 1976. *Tres estudios sobre el movimiento obrero en México*, México: COLMEX.

RIVERA CASTRO, José, 1983, *La clase obrera en la historia de México*, No. 8, México: Siglo XXI-UNAM.

RODRÍGUEZ, Abelardo L., 1934. "Los actuales salarios en México", en *El problema del proletariado en México*, México: Talleres linotipográficos de la Penitenciaría del D.F. Tamayo, Jaime, 1987. *La clase obrera en la historia de México*, No.7, México: Siglo XXI-UNAM.

RUIZ, Ramón Eduardo, 1984, *México: la gran rebelión, 1905-1924*, México: Era.

[s.a.], 1978. *Examen de la situación económica de México, 1925-1976*, México: Fomento Cultural Banamex.

SCHMIDHUBER, Guillermo, 1991. *El advenimiento del teatro mexicano, 1922-1938*, Louisville: Universidad de Louisville.

SCHNEIDER, Luis Mario, 1995. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México: UNAM/Ediciones del Equilibrista.

SILVA HERZOG, Jesús, 1995. *Breve historia de la Revolución mexicana*, 2 tomos, 2da edición, 13a reimpresión, Colección popular, 17. México: FCE.

TAMAYO, Jaime, 1987. *La clase obrera en la historia de México*, No.7, México: Siglo XXI-UNAM.

USIGLI, Rodolfo, 1996, "México en el teatro" y "Camino del teatro en México", en *Obras completas*, Tomo IV, México: FCE.

VILLARREAL, René, 1976. *El desequilibrio externo de la industrialización de México (1929-1975)*, México: FCE.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

A.F.B., "El fracaso de las cooperativas teatrales en México", *El Ilustrado*, 14-abril-1932a, p.15.

- A.F.B., "El licenciado Bassols opina sobre el teatro mexicano", El Ilustrado, 12-mayo-1932b, p.17.
- A.F.B., "La crisis teatral en México. Sus causas. Los cronistas", El Ilustrado, 25-febrero-1932c, p.33.
- A.F.B., "La crisis teatral en México", El Ilustrado, 29-enero-1932d, [s.p.].
- A.F.B., "Una charla con Gloria Iturbe", El Ilustrado, 2-junio-1932e, p. 25 y 39.
- Abreu Gómez, Ermilo. "Gaceta de letras", El Ilustrado, agosto-1932, p.28.
- Álvarez, José, "La inmoralidad de `Maya` ", Excélsior, 17-abril-1930a, p. 5.
- Álvarez, José, "Temas del momento", El Universal Gráfico, 12-abril-1930b, p. 6.
- C.G., "Los teatros", Escala, No. 1, octubre-1930, p.16.
- Cantú, Roberto, "Nuestra crisis teatral", El Ilustrado, 21-enero-1932, p.30.
- Cuesta, Jorge, "Música inmoral", Examen, septiembre-1932, p. 22.
- Dalevuelta, Jacobo, "Alfredo Gómez de la Vega abre su temporada en el Teatro Arbeau", El Universal, 10-enero-1930, p. 9.
- Del Mar, Hugo, "Luces y sombras del cine nacional", Revista de revistas, 2-diciembre-1934a, [s.p.].
- Del Mar, Hugo, "Luces y sombras del cine nacional", Revista de revistas, 16-diciembre-1934b, [s.p.].
- Del Roble, Julián, "El periquillo sarniento", Nuestro México, agosto, 1932, p. 69-70.
- Doctor J. Riego, "Temas del momento", El Universal Gráfico, 16-abril-1930, p. 6.
- El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 29-diciembre-1932a, p.5.
- El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 1ro-diciembre-1932b, p.48.
- El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 11-agosto-1932c, p. 17.

El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 8-diciembre-1932d, p. 18.

El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 29-diciembre-1932e, p. 5 y el pie de foto en p. 6.

El segundo apunte, "Milímetros de nuestra vida teatral", El Ilustrado, 19-enero-1933, p. 4.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 10-octubre-1932a, p. 4.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 11-marzo-1930a, p. 10.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 17-enero-1930b, p. 7.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 25-febrero-1930c, p.7.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 25-marzo-1930d, p. 7.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 2da. Sección, 20-enero-1930e, p. 3.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 3-febrero-1930f, p. 4.

Elizondo, "Notas teatrales", Excélsior, 7-octubre-1932b, p. 7.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 15-enero-1933a, p. 7.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 16-octubre-1932a, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 18-diciembre-1932b, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 1ro.-enero-1933b, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 23-octubre-1932c, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 29-enero-1933c, p. 7.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 30-octubre-1932d p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 4-diciembre-1932e, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 6-noviembre-1932f, p. 5.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 8-enero-1933d, p. 7.

Extraño Mote, "Por nuestros teatros", El redondel, 9-octubre-1932g, p. 5.

F.M., "Teatros", El Universal, 2da. Sección, 21-noviembre-1932a, p. 3.

F.M., "Teatros", El Universal, 7-noviembre-1932b, p. 5.

G.V., "Algunos datos complementarios sobre el teatro en México durante los últimos años", Monterrey, No. 3, octubre-1930, p. 9.

Gamboa, José Joaquín, "Se inaugura hoy una gran temporada de arte dramático", El Universal, 18-enero-1930, p.1.

Henríquez Ureña, Pedro, "Datos sobre el teatro en América Latina", Monterrey, agosto-1930, p.7.

Júbilo, "El teatro en 1932", El Ilustrado, 29-diciembre-1932, p. 33.

Novo, Salvador, Carta a Merlín H. Foster, en la introducción a Vida Mexicana, p. 9-10.

Núñez Alonso, "Carlos Orellana habla de la crisis teatral en México", El Ilustrado, 16-junio-1932, [s.p.].

Núñez Alonso, A., "¿Está en crisis la generación de vanguardia?", El Ilustrado, 17-marzo-1932, p. 21.

Pach, Walter, "Impresiones sobre el arte actual de México", México Moderno, octubre-1922, p. 134.

Ramos Martínez, Alfredo, "Nueva orientación del Arte Nacional", El maestro, abril-1921, p.95.

Roberto "El diablo", "¿Cómo debe inaugurarse el Teatro Nacional?", Revista de revistas, 5-febrero-1932, p. 28.

Robleto, Hernán, "Teatros", El Ilustrado, 19-enero-1933, p. 46, foto en p. 5.

[s.a.], "La cultura nacional y la Secretaría de Educación", El maestro, abril-1922, p. 3.

[s.a.], "El primer paso para fundar el teatro mexicano...", El Universal, 1929, p. 2, 4.

[s.a.], "La cultura pública y el Ayuntamiento de México", La falange, octubre-1923, p.409.

[s.a.], "La doble señora Morli", El Universal, 15-noviembre-1932a, p. 6.

[s.a.], "Teatros", El Universal, 14-noviembre-1932b, 2da. Sección, p. 6.

[s.a.], El Ilustrado, 22-diciembre-1932c, p. 6.

[s.a.], El Ilustrado, 25-mayo-1933, p.20.

Salazar, Adolfo. "Indigenismo y europeización", El maestro, julio-1921, p. 355.

Sánchez Arias, "¿Hay teatro mexicano? ¡Lázaro, levántate y anda!", El Ilustrado, 25-mayo-1933, p.19.

Soto, Jesús S., "Una crisis de literatos", Crisol, No. 39, 1ro.-marzo-1932, p. 169-175.

Tablada, José Juan, "Já Já Já", México moderno, noviembre-1920, s.p.

Tikoleta, "Ante la palidez de Gloria Iturbe", El Ilustrado, 27-julio-1933, p.50.

Vixe, "Frente al escenario", Revista de revistas, 22-enero-1933a, [s.p.].

Vixe, "Frente al escenario", Revista de revistas, 29-enero-1933b, [s.p.].