

17
24.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE TEATRO



UN ACERCAMIENTO AL GRUPO DE LOS SIETE
AUTORES DRAMATICOS (1925-1926).
AL FIN MUJER DE LAZARO Y
CARLOS LOZANO GARCIA.

T E S I S
Q U E P R E S E N T A :
YVETTE LORENA PEREZ VALLARINO
P A R A O B T E N E R E L T I T U L O D E :
L I C E N C I A D A E N L I T E R A T U R A
D R A M A T I C A Y T E A T R O

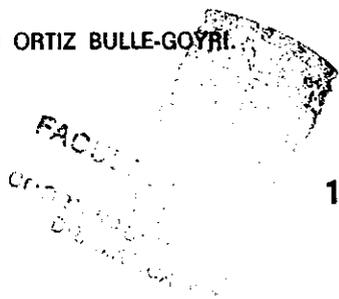


ASESOR: ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

MEXICO, D. F.

1998.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



261216.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedico la presente a:

Mis padres Cristina Vallarino y Ramón
Pérez y a mis hermanas Karen y Thalia
por su apoyo

Mi abuela Cristina Lozano por compartir
las memorias de su vida conmigo

El maestro Alejandro Ortíz por su
dirección y amistad

Los dos ciriales Lozano García y sus
compañeros por la inspiración que me
brindaron

Y a todas aquellas personas que de
alguna manera contribuyeron a la
culminación de este trabajo.

INDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I PANORAMA SOCIO-CULTURAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	4
CAPÍTULO II EL GRUPO DE LOS SIETE EN EL PANORAMA TEATRAL DE LA ÉPOCA	15
A) LA DRAMATURGIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	16
B) EL GRUPO DE LOS SIETE	22
i) BIOGRAFÍAS	25
ii) EL MANIFIESTO	32
C) EL TEATRO DE REVISTA Y LAS OBRAS DEL GRUPO DE LOS SIETE	42
D) MANIFESTACIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS AL GRUPO DE LOS SIETE	49
CAPÍTULO III LAS TEMPORADAS	56
A) EN BUSCA DE UN TEATRO NACIONAL	58
B) TEMPORADA PRO-ARTE NACIONAL (1925)	73
i) REPERTORIO DE LA TEMPORADA PRO-ARTE NACIONAL 1925	85
C) TEMPORADA DEL GRUPO DE LOS SIETE (1926)	88

i)REPERTORIO DE LA TEMPORADA DEL GRUPO DE LOS SIETE	90
D)LA COMEDIA MEXICANA (1929-1938)	94
CAPÍTULO IV CARACTERÍSTICAS DE LAS OBRAS DE LOS SIETE. UN EJEMPLO: <i>AL FIN MUJER DE LÁZARO Y CARLOS LOZANO GARCÍA</i>	101
A) CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SUS OBRAS	101
B) REFLEXIONES EN TORNO A <i>AL FIN MUJER DE LÁZARO Y CARLOS LOZANO GARCÍA</i>	113
i)ASPECTOS SOCIALES EN <i>AL FIN MUJER</i>	123
ii)CRITICA A LA OBRA <i>AL FIN MUJER</i>	132
CONCLUSIONES	138
BIBLIOGRAFÍA	142
HEMEROGRAFÍA	144
ANEXOS	
ANEXO I EL MANIFIESTO	
ANEXO II EL PROGRAMA DE MANO DE LA COMEDIA MEXICANA (1936)	
ANEXO III UNO DE TANTOS ENSAYOS DE VÍCTOR MANUEL DÍEZ BARROSO	

INTRODUCCIÓN

Frente a mí tengo una fotografía, de un hombre en sus veintes, borrosa y desgastada por el tiempo. 1926 es el año en que fue tomada y desde ese entonces, posiblemente permaneció en el mismo álbum familiar, hasta hace un año, aproximadamente, cuando desapareció de aquel álbum para aparecer entre apuntes y fotocopias o trasladarse ocasionalmente al monitor de la computadora. Es la foto de un hombre de 27 años que da la impresión de ser mayor debido a su mirada melancólica y su escasa cabellera. Es mi bisabuelo Lázaro Lozano García.

Mi bisabuelo a diferencia de mi bisabuela fue una figura casi fantasmal en mi infancia y adolescencia. Murió días antes de que yo naciera, por lo que la única manera de conocerlo era a través de fotografías y relatos de su esposa o de su hija, en los que aparecía sólo ocasionalmente como alguien ficticio, como un personaje secundario en la historia familiar, inclusive en la vida de mi bisabuela, quien fue bailarina de zarzuela. Me contaban que él era abogado, que mi abuela, era su consentida; sabía también que era una persona muy elegante, siempre sonriente y dulce. Supongo que por respeto a mi bisabuela -por el hecho de que vivieron separados por muchos años- no se hablaba mucho de él.

Hace apenas unos años me enteré de que este hombre había participado de la historia del teatro mexicano, siendo parte del Grupo de los Siete Autores Dramáticos (apenas mencionados en la historia del teatro nacional y conocidos en mi familia como los amigos de mis bisabuelos). Por un afán de curiosidad y también -debo admitirlo- de indignación (ante el poco interés de mis familiares en la participación de mi bisabuelo en el teatro) empecé a interesarme por recorrer caminos del pasado; en la historia del teatro mexicano de los años veinte a través de los ojos de mi bisabuelo; dejándome fascinar por

los fragmentos de esa época y las visiones de una sociedad que parece tan lejana pero que por momentos se une al presente para darse recíprocamente continuidad y significado.

Así fue como mi bisabuelo pasó de ser ese hombre casi ficticio, ha ser un ente socio-histórico que poco tiempo después, vino a ser mi objeto de estudio, junto con sus otros seis compañeros mostrando a través de sus obras esa sociedad mexicana de la que formaron parte y que hoy es parte de nuestra cultura y de nuestro pasado histórico y teatral, aunque sólo sean fragmentos del mismo, en fin un acercamiento a “los Siete”, una mirada larga y atenta a través de aquella fotografía que por tantos años estuvo abandonada en un álbum familiar.

En la mayoría de los estudios sobre la historia del teatro mexicano, apenas se hace mención del Grupo de los Siete. Y generalmente se le cataloga como un grupo que se redujo a copiar las formas del teatro español conocido en México en la época. A partir de la ya mencionada curiosidad personal surgió un interés por este grupo y conforme iba conociendo un poco más al respecto hubo algunos aspectos que llamaron mi atención por un lado el dar a conocer datos sobre ellos y sobre sus temporadas que se desconocen o los que sólo ocasionalmente se mencionan y por otro la importancia que tuvo este grupo y su Manifiesto (publicado en 1926) en el teatro mexicano, en su momento y que tan diferente podía ser este de el valor que se le atribuye más de setenta años después.

En esta investigación nos ocuparemos del Grupo de los Siete Autores Dramáticos y su labor teatral principalmente de los años 1925 y 1926 debido a que fue en estos dos años cuando publican su Manifiesto y tienen las temporadas teatrales donde llevan a la escena la mayoría de las obras que escribieron. Además porque después de este año el Grupo de los Siete como tal dejó de existir para integrarse a la Comedia Mexicana.

En base a mis inquietudes la siguiente investigación tiene dos objetivos principales, el primero dar a conocer aspectos del Grupo de los Siete Autores Dramáticos

que hasta el momento eran desconocidos, o apenas comentados con el fin de revalorar y re-conocer a este Grupo y su interés en el teatro mexicano en relación con los postulados de su Manifiesto (1926); dentro de su contexto socio-económico y el lugar que ocuparon en el teatro mexicano. Se pretende hacerlo con una visión que no sea aquella que, muchas veces, se les ha dado en la historia del teatro en México, de un grupo que simplemente repitió las formas del teatro español sino, conocer más del Grupo, partiendo de su contexto socio-económico, su ideología, la visión que se tenía del Grupo en la época, y una lectura atenta tanto de su Manifiesto como de sus obras.

La investigación hemerográfica (reseñas, artículos y entrevistas), es el sustento de la presente investigación, ya que es la fuente principal de datos de la época. Aquellos datos con los que pretendemos conocer las ideas e inquietudes, representaciones y respuesta del público, las otras manifestaciones teatrales y el lugar que ocupaban respecto al Grupo de los Siete.

En cuanto a la metodología hemos seguido el método deductivo. Así pues, partiremos del contexto general, político, socio-económico en el que los integrantes del Grupo de los Siete estaba inmerso para seguir con el panorama teatral del que surgieron y del que formaron parte los Siete; continuando con el Grupo de los Siete propiamente dicho sus biografías su Manifiesto (con el cual hacen públicas sus aspiraciones y deberes para y con el teatro nacional), sus temporadas; para llegar a sus obras y observar características generales de las mismas; y finalmente hacer algunas reflexiones en torno a una de sus obras *-Al fin mujer*. La cual escogí, por una razón personal, ya que esta es la única obra publicada de Lázaro y Carlos Lozano García mi bisabuelo y su hermano. Y porque además, en esta obra podemos encontrar aspectos que reflejan a la sociedad de la época a la que perteneció mi bisabuelo así como el resto del Grupo y viceversa.

CAPITULO I

PANORAMA SOCIO-CULTURAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Y es que los autores dramáticos, como grandes antenas, reciben las ondas del saber de su tiempo(...) y lanzan sus creaciones que no son sino el producto de impresiones recibidas.

V́ctor Manuel D́ez Barroso

Este primer caṕtulo seŕ breve, ya que trataremos, de una manera muy general, el panorama hist́rico social y cultural a principios del siglo XX, con la finalidad de dar a conocer brevemente el contexto social y cultural, principalmente, en el que vivieron los integrantes del Grupo de los Siete y del que se nutrieron para escribir sus obras y su Manifiesto, reflejo de su participaci3n e ideoloǵa en el Ḿxico posrevolucionario que buscaba fundar las bases del Ḿxico naciente.

Debemos de aclarar, que hemos tratado de exponer brevemente s3lo aquellos aspectos que consideramos tienen una relaci3n directa con los autores mencionados y su ideoloǵa.

Durante los primeros a3os del siglo XX, Ḿxico se encuentra gobernado a3n por Porfirio D́az. Fue durante su mandato, cuando se da el florecimiento del progreso en Ḿxico reflejado en el comercio, el desarrollo de la red ferrocarrilera, y la inversi3n extranjera.

Sin embargo en la situaci3n econ3mica-social y cultural son notorios los contrastes. La clase campesina, que constituía la mayor parte de la poblaci3n, vivía en la

miseria. La clase alta era una minoría. Vivían en las grandes casas del centro de la ciudad, o en las colonias de más prestigio: la Roma, Santa María o Juárez: “entre mármoles, marfiles y tapices, vivían los escasos empresarios de la industria, el comercio y los bancos que, junto con los funcionarios “científicos” y los hacendados integraban la élite...”¹ E igualmente elitista era el arte y la cultura: sólo unos cuantos ricos y letrados se podían enorgullecer de estar al tanto de las manifestaciones artísticas europeas e inclusive de las nacionales.

Con la Revolución Mexicana de 1910, viene también un cambio en la ideología de un pueblo que había sido obligado a cambiar su estructura social, política económica e inclusive cultural.

Un movimiento tal, no puede pasar desapercibido, al contrario exige atención y la recibe. En *El Universal Ilustrado* un cronista lo explica así:

No es arriesgado el afirmar que la Revolución ha vigorizado la sangre propia; nunca como en los primeros años que han seguido al cruel sacudimiento que hizo estremecer a toda nuestra vida, pasando por nuestra carne el dolor de nuestras cosas propias martirizadas, se había notado en México una inquietud tan grande como la producida por la necesidad misteriosa de crear nuestro arte genuino e independiente, en todos los aspectos de la actividad estética, llevando ellas el íntimo ritmo de nuestras tragedias y del alma nacional.²

En su ensayo “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, Carlos Monsiváis sintetiza los ideales de cultura en la época porfiriana:

-Exigencia sistematizada de privilegios.

-Búsqueda de sonoridad verbal, cultivo de la prosa oratoria, obsesiones prosódicas.

¹ Krauze, Enrique, Porfirio Díaz, Místico de la autoridad, Fondo de cultura Económica, México, 1987, p.123

² “Arte post-revolución”, *El Universal Ilustrado*, marzo 10., 1926, p.18

-El cinismo concebido como la fina y sonriente **captación de una realidad atroz o maloliente/ fatalismo** ante la descomposición social.

-Fe en la educación ("la elegancia del espíritu" **de las minorías selectas**), como muralla contra el primitivismo (la turbamulta política, **la grosería de los caciques**, la inseguridad económica, la falta de refinamiento y el **desdén de los países civilizados**).

-Imitación de la cultura francesa o inglesa como **requisito de sobrevivencia** (acceso a la civilización). Creencia internalizada en la **copia a ultranza** como recurso para conocer y asimilar la época moderna.

-Fe en la ornamentación como signo de **civilización y cultura**.

-Legalización continua y automática de todos los **actos del Poder/Elogio** de la dictadura que ha obtenido la estabilidad

-Insistencia en la regeneración moral y en la forja **solemne del espíritu** de la raza/ confianza en que el hallazgo de la "identidad nacional" **borrara los estigmas del colonialismo/ desesperanza** ante la morosidad del Progreso.³

En los años que siguen a la Revolución, estos **aspectos son reforzados** por la burguesía mexicana, ya que por miedo a perder su **posición social** y todo lo que esto conlleva, buscan la manera de mantenerse sólidos en la **estructura** de la sociedad. Sin embargo el cambio es inminente, la validez de las **estructuras sociales** y políticas se cuestiona, se analiza y reflexiona teniendo en cuenta las **experiencias** aún presentes y una nueva valoración y/o definición de lo que representa lo **mexicano**. Se empieza a gestar un cambio de visión hacia lo nacional y hacia el mexicano mismo. Los **artistas** en diferentes disciplinas que en años anteriores tenían sus ojos puestos en **las manifestaciones artísticas** de Europa, ahora vuelven sus ojos a la cultura popular **mexicana** y a los indígenas expresando su interés a este respecto a través de sus obras, y en muchos casos en artículos publicados en periódicos y revistas. Así se va consolidando **el fenómeno** que conocemos

³ Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el **siglo XX**", en *Historia General de México*, Ed. El Colegio de México, México, 1981, IV, p.1390

como nacionalismo. Y que en México -al igual que en otras partes del mundo- fue un mecanismo eficaz para ganar la estabilidad perdida, uniendo ideologías en base a un elemento común: lo mexicano (principalmente sus tradiciones populares) y al mexicano.

Así, en la pintura surge el muralismo⁴. En la literatura, muchos autores además de exponer los hechos hacen una fuerte crítica a la misma Revolución su significado, sus logros y sus fracasos y es por esto que a las obras que desarrollan los temas mencionados se agruparon el nombre detenemos el género la Novela de la Revolución Mexicana. En el teatro también varios autores llevan a la escena temas de la Revolución y hay diferentes manifestaciones teatrales que exaltan lo nacional de diferentes maneras. De estas hablaremos ampliamente en capítulos posteriores. El periodismo, es un medio de comunicación que en el México posrevolucionario tiene un papel importante en cuanto a la propagación y expresión de ideas.

Históricamente, se suele hacer una clara diferencia entre el México antes de la Revolución y el México posrevolucionario. Sin embargo podemos observar que en algunos aspectos se intentaba continuar con los patrones del régimen porfirista.

Tenemos por ejemplo, que las clases acomodadas, de los años veinte no estaban grandemente diferenciadas de aquellas del antiguo régimen. La clase privilegiada en la época de Porfirio Díaz, continuó teniendo poder durante y después de la Revolución. De hecho este sector de la sociedad se fortaleció a partir de la Revolución:

⁴ Impulsado por José Vasconcelos es un movimiento que para expresar la grandeza del arte toma los muros de edificios públicos por lienzos. Los temas son, el pueblo, exaltación del mexicano, la educación, la explotación de obreros y campesinos, la denuncia de las injusticias con una orientación socialista. Claude Fell señala como su objeto fundamental: "socializar la expresión artística, que tiende a borrar totalmente el individualismo burgués." p.420 y su trayectoria "corresponde a un nuevo cuestionamiento sobre las relaciones artista-universo, artista-sociedad, artista-público y artista-técnica" en Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila*, Ed.UNAM, México, 1989, p.406

Sus representantes máximos fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Esta expresión tuvo gran apoyo de organismos gubernamentales quizá en gran parte porque parte de sus objetivos era que su arte llegara a toda la gente sin importar su clase social o cultural.

Durante la Revolución, por más compleja que parezca la situación, la burguesía siempre fue la clase dominante puesto que ni el campesinado ni el proletariado estaba en condiciones de tomar el poder...⁵

El poder y los privilegios que obtenían del régimen porfiriano, aunado a la evidente prosperidad y a la estabilidad política hacía creer a las clases acomodadas del porfirismo que la dictadura era el sistema del desarrollo y la civilización.

Como rasgos característicos del sector social en cuestión, tenemos que sus ojos están puestos en los modelos franceses y españoles los que tratan de imitar como una manifestación de autoafirmación fabricando un estilo de vida ficticio que no correspondía a su realidad social.

En esta etapa las clases medias siguen principalmente los patrones de conducta patriarcales de Francia y España, conforman así una delgada capa, la denominada “gente decente”, que sigue la tradición y se atiene a las buenas costumbres. El honor configura la visión de su mundo, otra manera de llamar al “que dirán”. No encuentran sus raíces sino en comportamientos que corresponden a la sociedad europea de entonces, de esto proviene su imitación extralógica, su conservadurismo y falta de arraigo.⁶

Durante y poco después de la Revolución, la principal preocupación de las clases acomodadas es el regreso a la estabilidad económica política y social de la dictadura donde se sentían seguros y no expuestos a perder todo lo que poseían.

El grupo de los “científicos” -del que formaron parte Justo Sierra⁷, el entonces ministro de Hacienda, José Ives Limantour, el economista Pablo Macedo; Miguel

⁵ Ramiro Reyes Esparza, *La burguesía y el Estado*, “¿Los herederos de la Revolución Mexicana?”, en *La burguesía mexicana*, Cuatro ensayos, Ed. Nuestro tiempo, 3a. edición, México, 1978, p.18

⁶ Ramiro Reyes Esparza, *Op. cit.* p.15

⁷ Justo Sierra además de participar en la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, ocupó varios puestos importantes: en 1901 se le nombra Subsecretario de Industria Pública y Bellas Artes; de 1905 a 1911 es Secretario titular; en 1912 va a España como ministro plenipotenciario.

Macedo, aristócrata; Emilio Pimentel, gobernador de Oaxaca; el latinista Joaquín Casasus; Olegario Molina, hombre adinerado y gobernador de Yucatán; Rafael Reyes Spindola, director de *El Imparcial*; Guillermo Landa y Escandón gobernador del Distrito Federal y dueño de minas; Francisco Bulnes, historiador e ingeniero- pertenecían a la clase privilegiada del país y su ideología se basaba en la filosofía positivista. Sus decisiones, y opiniones tenían importancia para Díaz, y por lo tanto para la política y la economía del país en general.

La mencionada filosofía defiende el progreso de lo material y lo científico, que ordena a la sociedad en jerarquías a partir de hechos palpables y en base a una conducta práctica. Se justifica y se reconoce en ese mismo progreso que dará al país un desarrollo tecnológico, reconocimiento en el extranjero y paz.

De sus postulados importantes, cabe mencionar el plan de gobierno de Gabino Barreda:

“Libertad, orden y progreso, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin.”⁸

y la consigna de los educadores Sierra y Barreda:

“Educar es poblar”, educar es hacer que lo primitivo cobre forma, que el conglomerado se transforme en la Nación.⁹

El orden político, fundamentado en la filosofía positivista junto con su concepto de progreso y las redes de lealtad permitieron en gran parte el desarrollo tecnológico del país, pero al mismo tiempo una gran admiración por lo europeo y un desdén hacia lo nacional.

⁸ *Historia General de México*, Ed. El Colegio de México, México, 1981, IV, p.314

⁹ *Idem*. p.314 Es particularmente importante ya que las estadísticas muestran que en 1900 había en el país diez mil escuelas primarias, evidentemente pocas, ya que el 84% de la población era analfabeta.

A pesar de esto hay quienes, antes de la Revolución, empiezan a buscar y valorar las formas nacionales. En lo referente a la cultura, en 1906¹⁰, hay tres hechos importantes: una exposición de pintura en la que participan Ponce de León, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Gerardo Murillo, Doctor Atl -ya con un deseo de afirmación nacional-; la continuación de la *Revista Moderna con Savia Moderna* de Castillo Ledón y Alfonso Cravioto; y el inicio de las reuniones de un grupo de intelectuales, del que forman parte: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, y Antonio Caso quien 1907 fundó la Sociedad de Conferencias.

La inestabilidad política- económica producto de la Revolución, se reflejó en el cuestionamiento del concepto de lo nacional, los valores del mexicano y una oposición a la filosofía positivista que había sido la base del sistema de Díaz. Durante los años veinte e inclusive entrados los treinta, cuando el país ya ha vivido una Revolución, hay un sector de la burguesía que pretende mantener estas mismas condiciones y valores dentro de una realidad social que ha sufrido una serie de transformaciones.

Si bien, con la Revolución, los conceptos e ideología cambian en cuanto al discurso, su objetivo sigue siendo el mantener sus privilegios y reforzar la ideología positivista. Aquello que se modifica es la manera de hacerlo. Ya no va a ser una dictadura impuesta a la fuerza y en contradicción con la realidad. Se pretende tomar a las clases "antes" marginadas como bandera ficticia mientras se conservan los valores morales tradicionales, como base del sistema. La presencia de estos elementos como parte de la ideología que se difunde, justifica al sistema y le da la oportunidad de reproducirlo.

Sin embargo, la estructura política-económica-social real del país contradecía las aspiraciones de reproducir el régimen del porfiriato y el sustentar los privilegios y los valores de las clases acomodadas resultaba un afán de excluir a un grupo social de la sociedad misma.

¹⁰ -Año de las huelgas de Cananea, Río Blanco y del Ferrocarril Central.

La oposición a la filosofía pragmática del positivismo predominante en la sociedad mexicana, se manifestó en la fundación del *Ateneo de la Juventud* en 1909 con 31 miembros fundadores¹¹ siendo José Vasconcelos, el director. Este grupo se caracterizó por confrontar y criticar los valores morales y el sentido de cultura del porfirismo.

En 1910, con motivo del festejo del Centenario de México Independiente, se dan una serie de eventos¹²: desfiles, recepciones en el Palacio Nacional, mientras las críticas al régimen aumentaban y Madero hacía un llamado para levantarse en armas. Ese mismo año se inaugura la Escuela Normal Superior por Justo Sierra; el mismo crea la Universidad Nacional, se inaugura el Hemiciclo a Juárez y el Monumento a la Independencia. Pero la fiesta es truncada por la Revolución.

En 1912 se funda la Universidad Popular con el fin de llevar la cultura a los trabajadores.

El primero de diciembre de 1920, Alvaro Obregón sube al poder. Es en este tiempo cuando José Vasconcelos, director del *Ateneo de la Juventud*, viene a ser un personaje sumamente importante en lo que se refiere a la nueva organización del país. Ya que con él la importancia que tenía la educación y la difusión de la cultura en México cambia. En cuanto a la educación:

Vasconcelos desea ante todo que la Universidad deje de funcionar en el vacío, que ya no se concentre en temas ajenos a la realidad y a las necesidades inmediatas de la nación; que se abra al exterior y que se convierta, en cierto modo, en fuente de ideas y sugerencias para el país.¹³

¹¹ Entre los participantes tenemos a los escritores: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Mediz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramos Martínez; los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo.

¹² Uno que llama la atención fue la exposición de pintores mexicanos en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¹³ Fell, Claude. *Op. cit.* p.18

Para Vasconcelos, el teatro tuvo un interés particular. Siendo -de acuerdo a su concepción- un espectáculo (ya que la forma teatral ideal, debería de unir la música con la danza y el diálogo) , donde actor, autor, espectador y espacio (al aire libre), época y emoción se comuniquen entre sí de manera tal que se conjunten en la totalidad.

Según Vasconcelos, los elementos a los que se debe enfocar el arte -que a su vez debe formar parte de la vida cotidiana- incluyen: la naturaleza, el paisaje, la emoción del artista¹⁴, el amor al arte, la libertad y la sinceridad esto es, la emoción del alma, la inspiración, destinado al goce del espectador. Si bien el aspecto sentimental es de suma importancia, no por eso debe de dejar de existir una técnica y enfatiza la función social del arte y el hecho de que debe ser accesible a toda la población. y considera que el artista debe crear a partir de su medio ambiente.

Pero sus aspiraciones iban aún más lejos. El entonces rector de la Universidad Nacional buscaba que se difundiera una educación popular a nivel nacional.¹⁵

Conciente del lugar de la educación y el problema del analfabetismo en México. Vasconcelos realiza el programa para la creación de una Secretaría Federal de Educación Pública¹⁶ . La cual se funda en julio de 1921. Y a través de la cual -junto con otras instituciones como son El Departamento de Bellas Artes (fundado en 1921),el Conservatorio, la Dirección de Cultura Estética, la Escuela Nacional de Arte Teatral- Vasconcelos apoya la educación popular ¹⁷ y la creación y la formación artística. Tal es

¹⁴ Cabe mencionar que esta emoción proviene tanto de la grandeza del alma del artista como de su ambiente y sus raíces.

¹⁵ Para valorar debidamente sus esfuerzos es conveniente tomar en cuenta algunas estadísticas además de tener presente la desorganización y los cambios que trajo consigo la Revolución.. Claude Fell señala: "En 1920, según las estadísticas oficiales, sólo hay un 4.93 por ciento de población escolarizada, mientras que en 1910 era un 6.3 por ciento y pese a que el número global de habitantes es inferior en 1920 al de 1910." *Idem* p.662

¹⁶ Institución de la cual Vasconcelos fue secretario hasta julio de 1924.

¹⁷ Es sobresaliente su campaña contra el analfabetismo hace un llamado a toda la nación primeramente a concientizarse de la situación y su importancia para el desarrollo del país. Además, invita a todos los mexicanos a participar directamente en la misma , ya sea como alumnos o como profesores. Conforme pasa el tiempo, los objetivos en relación con los recursos son reconsiderados y la organización de la campaña se define en algunos aspectos. Los profesores ya no son improvisados, sino que se pretende formarlos exhortando en ellos una actitud activa y una buena preparación. Se construyen escuelas y bibliotecas. Se pretende que

el caso de la exposición de arte popular organizada en septiembre de 1921 por Roberto Montenegro y Jorge Enciso; el movimiento muralista y la creación del teatro nacional.

Es importante hacer notar que fue a través de diversas instituciones - principalmente la Secretaría de Educación Pública- que Vasconcelos llevó a cabo sus cometidos, ya que en el régimen posrevolucionario en las instituciones se encontró el equilibrio entre las prácticas políticas del porfirismo y las modificaciones que surgieron a partir de la Revolución. El legalizar en una institución diferentes aspectos de la sociedad le daba un reconocimiento social y a la vez justificaba al sistema, mientras distribuía el poder.

La campaña contra el analfabetismo que promovió Vasconcelos y la manera en que fue manejada es uno de los puntos esenciales de su proyecto de nación, que no sólo estaba enfocado a la alfabetización, sino que también incluía la concepción de cultura nacional y global.

Vasconcelos, al analizar el objetivo de la cultura en los años anteriores reconoce que la esta además de ser elitista, ha sido un mero instrumento de propaganda de México en el extranjero. Las necesidades culturales reales del país, no han sido tomadas en cuenta. Como parte de estas tenemos el hecho de que México es un país formado por la unión de dos razas. Sin mencionar la falta de atención y por ende de difusión de "las costumbres locales, de las actividades artesanales, de la música, la danza, las artes decorativas, que desaparecen poco a poco porque siguen confinadas en su microcosmos de origen y ya no tienen oportunidad de desarrollarse y reafirmarse."¹⁸

se imparta una educación integral, entendiéndose por esto que se enseñe a leer, a escribir, conocimientos de arte, los principios de higiene, y valores cívicos. Un cambio importante fue el llevar a artistas a las escuelas como profesores de los cursos de arte. Además del interés por que se publicaran y difundieran un mayor número de libros en español, -tanto de autores mexicanos como extranjeros- sin que hubiera necesidad de leer las ediciones en el idioma original (inglés, francés, alemán).

¹⁸ *Ibidem*, p.363

El descuido hacia las formas tradicionales de la cultura, está en relación directa con la importancia que se les daba a los modelos extranjeros. Mientras se enaltecía y admiraba a estos se despreciaba o se ignoraba a los otros.

Es posible que a partir de los diferentes pensamientos e intereses presentes en el país a principios de siglo, hayan surgido diversos proyectos de país, algunos de los cuales fueron reflejados en el teatro. Este fue el ambiente que circundó a los dramaturgos pertenecientes al Grupo de los Siete, y del que se nutrieron para la creación de sus obras que -como dice Víctor Manuel Díez Barroso- no son sino el producto de impresiones recibidas. Los siguiente capítulos los dedicaremos al Grupo de los Siete, al panorama teatral del que formaron parte para conocer como esas impresiones de su alrededor se reflejaron en sus obras.

CAPÍTULO II

EL GRUPO DE LOS SIETE EN EL PANORAMA TEATRAL DE LA ÉPOCA

Como sabemos, durante el gobierno de Porfirio Díaz, México había gozado de una paz, que permitió el desarrollo tecnológico en el país. Las ideas y las personas iban y venían con facilidad de un lugar a otro. Las corrientes europeas influenciaban el pensamiento y la cultura de la metrópoli.¹⁹

Durante el porfirismo, la libertad de prensa era casi nula. Los periodistas eran arrestados, encarcelados, e inclusive asesinados por expresar una opinión desfavorable del sistema.

Los privilegios que Porfirio Díaz da tanto al clero mexicano (escuelas, hospitales, propiedades, diócesis, periódicos, la creación de la Orden de las Hermanas Guadalupanas, etc.) como a los intelectuales y demás grupos sociales, son a cambio de la obediencia y el apoyo al gobierno.

El teatro, fue reprimido por la censura, que prohibía cualquier tema político.

Los géneros que predominaban eran el llamado género chico²⁰, operetas, zarzuelas vaudevilles y teatro de revista. La mayoría de las obras representadas eran aún de autores españoles²¹, (principalmente Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Linares Rivas) y algunos otros europeos.

¹⁹ *El universal Ilustrado* p. 18 1o. marzo no. 564

Arte post-Revolución. "No es arriesgado el afirmar que la Revolución ha vigorizado la sangre propia; nunca como en los primeros años que han seguido al cruel sacudimiento que hizo estremecer a toda nuestra vida, pasando por nuestra carne el dolor de nuestras cosas propias martirizadas, se había notado en México una inquietud tan grande como la producida por la necesidad misteriosa de crear nuestro arte genuino e independiente, en todos los aspectos de la actividad estética, llevando ellas el íntimo ritmo de nuestras tragedias y del alma nacional."

²⁰ Representaciones cortas que conjuntaban la música con la acción dramática apenas dibujada, donde el objetivo principal lo constituía la diversión; surgió en España en el siglo XIX.

²¹ Schmidhuber *El advenimiento del teatro mexicano 1922-1938*, Universidad de Louisville, inédito, menciona las cifras de las obras representadas por la actriz María Tereza Montoya.: Notamos que de esas 83 mexicanas la mayoría so pertenecen a los años posteriores de 1938 en la década de los veinte y más aún en la época de la Revolución casi no había obras de autores mexicanos en los escenarios de los teatros de México. El nuevo teatro mexicano apenas se estaba gestando.

LA DRAMATURGIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El teatro de revista no era el único género representado en aquellos años en la ciudad y los integrantes del Grupo de los Siete no fueron los primeros en escribir obras de género dramático, anterior a ellos están José Peón y Contreras, Marcelino Dávalos, Federico Gamboa, Teresa Farías de Issasi, Manuel José Othon, Antonio Mediz Bolio, Tomás Domínguez Illanes, Alfredo Chavero, Juan de Dios Peza, sólo por mencionar a los más sobresalientes.

Estos autores manifiestan interés en lo nacional, escribiendo obras realistas con temas sociales, en muchos casos basados en hechos de la Revolución, tratando de reproducir los tipos, costumbres, caracteres mexicanos e ideales de cambio y renovación.

En sus obras, los problemas nacionales eran personificados por individuos representantes de los diferentes sectores socio-económicos: el peón en el campo; el obrero en la vida industrial; el estudiante o el profesional en la ciudad.

Virginia Fábregas junto con su compañía fue quien apoyo notablemente a los autores de este género. Presentando obras tales como *La hija del Rey* de Jose Peón y Contreras; *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa; *Así pasan*, Jardines trágicos, El crimen de *Marciano* de Marcelino Dávalos; *El día del juicio* de Jose Joaquín Gamboa y *Cuauhtémoc* de Tomás Domínguez Illanes.

Por su parte, el Gobierno a través de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes convoca en 1906, a un concurso de dramas y comedias, del que resulta ganadora Teresa Farías de Issasi con la obra *Cerebro y corazón*.

En la década que va de 1910 a 1920, surgen nuevos autores: Julio Jiménez Rueda con *Balada de Navidad*, *Camino de perfección* y *Como en la vida*²²; Mimi Derba quien ya era actriz escribe *Al César*; Alberto Michel *A.M.D.G.*; Rafael Pérez Taylor con *Un*

²² Obra premiada en el concurso que llevó a cabo la Universidad en 1918, para celebrar el aniversario de la vieja Independencia.

gesto y Alma, José Santos Chocano con *Los Conquistadores*, poema en tres actos, Manuela Eugenia Torres escribe tres obras *Vencida*, *En torno a la quimera* y *Muñeco roto*. Además de nueva producción de Marcelino Dávalos: *El último cuadro*, *Aguilas y estrellas*; Federico Gamboa: *A buena cuenta*; Teresa Farías de Issasi: *Luz y sombra*, y Mediz Bolio: *La flecha del sol*.

En los años veinte con Julio Jimenez Rueda al mando de la Secretaría del Ayuntamiento y José Vasconcelos a cargo de la Secretaría de Educación Pública, se manifiesta un creciente interés por el teatro nacional notorio tanto en los artículos periodísticos como en hechos palpables.

La Confederación Regional Obrera Mexicana, CROM utiliza el teatro como instrumento para difundir sus ideas revolucionarias. Representa en locales de sindicatos, obras como *La ola* de Antonio Mediz Bolio; *El secreto* de Hernán Rosales, y *Tierra Muerta*.

A pesar de estos esfuerzos, en 1920 no hay compañías teatrales permanentes, que mantengan el mismo repertorio; los actores de "comedias" reciben sueldos muy bajos; las obras que tienen público son las españolas o francesas -aunque esten mal montadas-; la prioridad de la mayoría de los empresarios es el aspecto económico, por lo que no se arriesgan a llevar a la escena obras de dramaturgos desconocidos o mexicanos -rechazados por el público malinchista-; los personajes son estereotipos; y la importancia de una obra es la actriz o el actor reconocidos, las canciones o vestuarios llamativos que visten mujeres atractivas.

Pero existe en el ambiente artístico una conciencia de esta situación:

Presentar como "teatro mexicano" al charro pendenciero al pelado ignorante, a la criada ladrona y la china poblana desenvuelta es estúpido e infantil, en la medida en que los moldes en los que se encierran los seres son universales. En cambio, el teatro se rehúsa a tratar ciertas realidades nacionales, ricas en conflictos y en situaciones particularmente dramáticas: el "dolor" y la "resignación" de las clases

medias, la desesperación y la rebelión del mundo obrero, la miseria del campo, el sacrificio y las motivaciones profundas del pueblo durante la tormenta revolucionaria, el valor de los soldados y de las soldaderas que los seguían, etcétera.²³

una reacción a la misma que desemboca en una revaloración de lo nacional. Lo que motiva a los dramaturgos a la búsqueda de nuevos enfoques, técnicas y temática. Se empieza a comentar y a discutir acerca de la “creación de un teatro puramente mexicano”²⁴ (hecho por y para mexicanos con temas referentes a México) y nuevo. Al respecto dedicaremos el inciso “En busca de un teatro nacional”.

El gobierno, también manifiesta su interés por el desarrollo de la producción nacional: en agosto de 1920, el presidente interino, Adolfo de la Huerta, publica un decreto en el que se fija un dos por ciento de impuesto sobre las entradas a las obras mexicanas y un diez por ciento a las obras extranjeras.

Todas estas inquietudes e interés empiezan a rendir frutos pronto. En 1921 el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán²⁵ pasa a ser el Teatro Regional mexicano patrocinado por la Secretaría de Educación Pública. Este teatro esta hecho por y para indígenas; y sus fines son didácticos y de entretenimiento.

Es el año de 1922 es cuando se llevan a escena varias obras mexicanas en un corto tiempo, en un mismo teatro. Esto es en el Teatro Lírico, al que se le da el nombre de

²³ Darío Rubio, “El teatro mexicano” *Revista de Revistas*, 10 de octubre de 1920, p.30

²⁴ Claro esta que el teatro mexicano existe desde siglos antes, sin embargo, para muchos criticos e intelectuales el teatro mexicano aun no existía, ya que no correspondía a sus expectativas de un teatro nacional.

²⁵ Carlos Noriega Hope, después de presenciar algunas de sus representaciones escribe un artículo para notar la importancia del teatro indígena en el teatro mexicano como tal, y menciona al respecto de esta manifestación teatral: ...el teatro indígena de San Juan Teotihuacán no es simplemente, como erudita y falsamente creen algunos, el residuo de los misioneros, el viejo lastre guardado melancólicamente en nuestras agrupaciones indígenas y que sólo representa autos de fe, origen del teatro castellano, importados hace 300 años a este país por ellos mismos, quienes lograron hacer que los indios los representaran (...) trasladados hace 300 años por los misioneros, han sufrido durante ese tiempo una serie ininterrumpida de modificaciones que bien pudieran llamarse básicas, que bien pudieran titularse profundamente espirituales.
Noriega, Hope, Carlos. “Las comedias y danza indígenas de Teotihuacán” *El Universal Ilustrado*, octubre 20, 1927, p.23.

Teatro de la Comedia. La obras representadas son: *Así pasan* y *Jardines Trágicos* de Marcelino Dávalos; *Religión de amor* de Teresa Farias de Issasi; de Guz Águila *Sangre en el jaripeo*; *Mate al rey* de Rafael M. Saavedra; y *La última rosa* de Armando María y Campos.

En lo que se refiere a las instituciones en el teatro, las asociaciones de artistas y de escritores se empiezan a formar desde el siglo XIX. *La Sociedad Dramática Manuel Eduardo Gorostiza*, la *Asociación Alarcón* y la *Sociedad Dramática Mexicana* son tres creadas antes de 1900. En 1902 Juan de Dios Peza funda la *Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos, Escritores y Artistas*. Trece años después, tenemos noticia de la *Unión Teatral de Artistas* que actuaban en los teatros Principal y Colón. En 1922 se crea el Sindicato de Escritores de México, dirigido por Joaquín Ramírez Cabañas, Enrique González Rojo, Guillermo Prieto Laurens, José Gorostiza y Francisco Monterde. El mismo año tenemos la creación del Sindicato de Actores que significaba para estos una forma viable para lograr "su comodidad material y su dignificación social".²⁶ Y al año siguiente, en 1923 la que era la *Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos, Escritores y Artistas* se constituye en la *Unión de Autores Dramáticos*. Un año después el *Club de Poetas, Ensayistas y Novelistas (PEN club)*. También en 1923, se funda la unión de Autores dramáticos (UDAD) por Julio Jiménez Rueda, Ricardo Parada León, Francisco Monterde, Rafael M. Saavedra, Mario Montes, y Eugenia Torres. Su actividad teatral se enfoca a organizar lecturas de obras, hacer traducciones y pláticas sobre teatro. Su labor ayudó a motivar a los autores mexicanos, y a poner en circulación obras de autores muy

²⁶ : "El Comunismo en el Teatro", *El Universal Ilustrado*, febrero 9 de 1922, p. 40; Roberto Nuñez y Domínguez, por su parte menciona en un artículo que titula "Vientos de Fronda." "...El flamante y batallador "sindicato de actores mexicanos", que con la espada desenvainada y en fiero desplante, apenas fundado, ha arremetido con pujante brío contra las empresas de nuestros principales coliseos, logrando con sus radicalismos que en los escenarios metropolitanos soplen en verdad "vientos de fronda". (...) A mi sólo me toca aplaudir el noble impulso de dignificación que simboliza esta naciente sociedad, que tan hondamente ha alterado nuestro medio escénico, logrando poner una nota inusitada en su monótono transcurrir." en p. 189 Nuñez y Domínguez, *Roberto, Cuarenta años de teatro en México*, p.189

poco conocidos en México. Este año se celebra el Primer Congreso Nacional de Artistas y Escritores.

Es 1923, es el año del regreso de María Tereza Montoya a México. En este tiempo lleva a la escena obras de autores mexicanos entre ellos: Catalina D'Erzell, Julio Jiménez Rueda y Ricardo Parada León. El 25 de mayo del mismo año Julio Jiménez Rueda recibe el cargo de Secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de México y convoca a las compañías teatrales para la creación del Teatro Municipal ofreciendo una subvención de \$3,500.00. La ganadora es María Tereza Montoya. Durante la temporada, que va de finales de junio a noviembre de 1923, se representan sólo cinco obras nacionales: *Cosas de la Vida* de María Luisa Ocampo, *La caída de las flores*, y *Sor Adoración del Divino Verbo* de Julio Jiménez Rueda, *El novio número 13*, de Federico Sodi *Up to Date*.

En agosto del mismo año aparece en la escena el *Teatro Sintético*²⁷ -con Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez- antecedente inmediato de el *Teatro del Murciélagos* creado en 1924, fundado por Luis Quintanilla junto con Carlos González y Francisco Domínguez. Este grupo se interesó por el folklore y las tradiciones mexicanas populares, y fue eso lo que quiso llevar al escenario. Fue inspirado en el "Chauve-Souris" de Nikita Balief. Luis Mario Schneider comenta al respecto del estreno que tuvo lugar en el teatro Olimpia:

Ese espectáculo, corolario de profundas indagaciones en torno a la etnografía y folklores nacionales, imbrico danza, tradiciones y fiestas populares con nuevos sonos interpretados por toda una señora orquesta de cuarenta músicos, dirigida por el célebre violinista Francisco Domínguez, más un selecto elenco conformado por artistas e intelectuales...²⁸

²⁷ Dice Usigli: "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 y la música y las decoraciones." Usigli *Op. Cit.* p.168.

²⁸ Schneider, Luis Mario, *Fragua y Gesta del teatro experimental mexicano*, México, 1995 p.16

En 1925 se lleva a cabo en el Teatro Virginia Fábregas una larga temporada de teatro mexicano organizada por el grupo UDAD y con la colaboración de Alberto Tinoco. Esta lleva por nombre Pro-Arte nacional. En esta temporada ya participan como autores el Grupo de los Siete. Y a la cual nos referiremos en el siguiente capítulo.

Están también aquellos que experimentan más con el “como” que con el “que”, ya que se enfocan en la forma de representación de obras extranjeras. Todos estos grupos con opiniones diversas y en ocasiones opuestas tuvieron gran importancia en la consolidación del nuevo teatro mexicano.

EL GRUPO DE LOS SIETE

Con la publicación del Manifiesto en febrero de 1926, se dan a conocer Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, José Joaquín Gamboa, Francisco Monterde, Ricardo Parada León y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García con el nombre de "Grupo de los Siete Autores Dramáticos". Para ese entonces, todos ellos habían participado como dramaturgos en otras temporadas de teatro. La más reciente fue la que llevó por nombre Pro-Arte Nacional (1925), donde se encuentran ya reunidos los Siete en la Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos, junto con otros autores, incluyendo a la que después sería su madrina y compañera, Ma. Luisa Ocampo²⁹.

Antes de 1926 tenemos que Ricardo Parada León, Francisco Monterde, Lázaro y Carlos Lozano García, formaron parte de la unión de Autores dramáticos (UDAD) y la compañía de Dramaturgos y comediógrafos mexicanos en 1923.

La UDAD que surge de "ese pesimismo y ese escepticismo que existe por el teatro nacional"³⁰ la conforman un grupo de autores, quienes se reunían en sus propias casas, para hacer lecturas de obras que eran criticadas y comentadas por los participantes, pero pocas veces eran representadas, ya que su interés residía principalmente en escribir las obras y sondear su calidad entre los integrantes del grupo, antes de llevarlas a escena:

No se apresura a dar publicidad a su labor oculta, meditada, prudente, con el ruido momentáneo de la prensa; sabe distinguir entre la importancia primordial de producir obras bellas y la importancia secundaria, subalterna, de estrenarlas...³¹

²⁹ La participación activa en el grupo de Ocampo (1908-1974) es poco reconocida, sin embargo tan importante como la de los otros siete autores y con la característica de que representa dentro del grupo a la dramaturgia femenina, representada principalmente por ella, Teresa Farias de Issasi (1878-1930), Catalina D'Erzell (seudónimo de Catalina Dulché Escalante, 1897-1950), Amalia de Castillo Ledón, y Concepción Sada Hermosillo (1899-1981).

³⁰ Vasconcelos, José, "El grupo UDAD y el surgimiento del teatro nacional" *El Universal Ilustrado*, mayo 8 de 1924 p. 22

³¹ *Idem* p.22

Al Grupo de los Siete se les conoce también con el nombre de los "Pirandellos"³², no por haber tenido gran influencia de este autor en su dramaturgia, o haber representado muchas de sus obras³³, sino como resultado de la traducción y la lectura de *Seis personajes en busca de un autor*, hecha en 1925 por Gustavo Villatoro como parte de las actividades de la UDAD.

Además en 1930, en la revista *El Espectador*, Marcial Rojas (pseudónimo de los "Contemporáneos") hace una burla a su labor en el teatro, remitiéndose de nuevo a los Siete, como "los Pirandellos" ya que son "seis personajes en busca de autor porque ninguno lo parecía así de pronto":

Existe en México un pequeño grupo de hombres dedicados en cuerpo y pluma, o en intención al menos, a la producción dramática. Autores de obras que hace años no lograban subir a la escena, su actividad, que coincidió con la representación de los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, los hizo merecedores de una denominación graciosa, hecha por un autor anónimo tal vez o por uno de ellos mismos: los Pirandellos.³⁴

Schmidhuber sitúa al Grupo de los Siete como parte de la Comedia Mexicana. Ya que de acuerdo a su investigación, es Comedia Mexicana: la temporada del Teatro de la Comedia en julio y agosto de 1922, hasta la temporada de 1938 en el Ideal pasando por

³² El hecho de que su apodo se refiriera a Pirandello, no es gratuito, tiene que ver además de lo mencionado anteriormente, con el hecho de que -de acuerdo a una investigación de Daniel Meyrán: "Pirandello fue el dramaturgo más representado entre 1925 y 1940 sobre el escenario mexicano, con una predilección particular para *Seis personajes en busca de un autor* (1925, 1927)". en líneas posteriores agrega: "En efecto, si Pirandello y sus "seis personajes" son acogidos y aclamados muy bien en México entre 1925 y 1940, es porque responden al "horizonte de espera" de un público, el de la pequeña y mediana burguesía mexicana..." Cfr. Meyrán Daniel "Función ideológica del autor dramático: Pirandello y Usigli" en *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*, CTRU, México, 1993, pp.230-239

El teatro de Pirandello, formaba parte del teatro en México, era pues, conocido y gustaba, por lo que el llamar a los siete los "Pirandellos", los hacía merecedores de una buena reputación y una buena publicidad entre el público de la "pequeña y mediana burguesía mexicana", el mismo público al que sus obras estaban dirigidas.

³³ En la temporada Pro-Arte Nacional, se escenifica *La verdad de cada uno* de Pirandello en julio de 1925.

³⁴ Rojas, Marcial, *El Espectador*, mayo 10., 1930.

las temporadas de del Teatro Municipal en 1923 ; la de 1925 (en el Teatro Virginia Fábregas llamada Temporada Pro-Arte Nacional); de 1926 (la que lleva el nombre de temporada del Grupo de los Siete), la de 1929, de 1931 1936, 1937 y 1938.³⁵

En este estudio consideramos la temporada de 1923 como antecedente a la formación del Grupo de los Siete, ya que fue en esta donde algunos de sus integrantes participaron como autores. Las temporadas Pro-Arte Nacional de 1925 al igual que la de 1926 son específicamente del Grupo de los Siete, porque en ellas participan los Siete como autores y organizadores. aunque sólo la segunda haya llevado su nombre. Para 1929 el Grupo de los Siete se ha integrado ya a la Comedia Mexicana que en 1928 es registrada oficialmente con este nombre. A partir de 1929 y hasta 1938, se dan otras cinco temporadas teatrales por parte de esta compañía.

En 1931³⁶ y en 1934 ya como parte de la Comedia Mexicana hacen giras a provincia.

A continuación mostraremos un cuadro biográfico de los Siete, incluyendo además a María Luisa Ocampo por haber participado directamente con el Grupo en las diferentes temporadas teatrales del mismo. Se decidió presentar un cuadro biográfico con un objetivo en mente: dar a conocer brevemente los aspectos reelevantes de las biografías de los autores estudiados, para poder comparar de una manera sencilla esos principales aspectos de las vidas de los integrantes notando similitudes y diferencias entre unos y otros. Para determinar en que grado se relaciona su biografía con sus expectativas del teatro nacional expuestas en el Manifiesto. Al cual nos referiremos ampliamente en el siguiente capítulo.

³⁵ Cfr. Schmidhuber, *El advenimiento del teatro mexicano (1922-1938)*, Universidad de Louisville, Kentucky, EUA, inédito, p.30

³⁶ De esta gira no se tiene datos precisos, solamente un comentario hecho en una entrevista poco antes de la misma (si es que en verdad la hubo). Cfr. "Que preparan los autores nacionales para la presente temporada de Comedia Mexicana", *El Universal Ilustrado* julio 16, 1931, p.57

BIOGRAFIAS

AUTOR	Lázaro Lozano García	Carlos Lozano García	Manuel Víctor Barroso Diez Barroso	Ricardo Parada León	Francisco Monterde
LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	México D.F. 1899-1973	México, D.F. 1902-1991	México, D.F. 1890-1936	Jalisco 1902-1972	México, D.F. 1894-1985
PARTICIPACION EN EL TEATRO	Dramaturgo, Participó en el grupo UDAD Gerente de la Comedia Mexicana en 1929. Organizador de la 2a. temporada de la Comedia Mexicana en 1931. Secretario del Consejo de vigilancia de la Comedia Mexicana en 1936. Crítico de teatro	Dramaturgo, Impartió clases en la Escuela de Arte Teatral Tuvo a su cargo uno de los grupos teatrales del "Recreaciones Populares" en 1929.	Dramaturgo, desde 1914. Traductor Director artístico de la Comedia Mexicana Crítico	Dramaturgo, Perteneció al grupo UDAD En 1930 director artístico de La Comedia Mexicana. Gerente y tesorero de la misma en 1936. Contribuyó a impulsar la ópera en Bellas Artes. Subdirector de la Escuela de Arte Teatral en 1947. Traductor teatro europeo <i>Hadiza Oabler</i>	Dramaturgo (con A. Magaña Esquivel) Fundador en 1950, de la Agrupación de Críticos de Teatro. Crítico de Teatro Participó en la UDAD Participó en el Grupo Escolares del Teatro como dramaturgo (<i>Frotac</i>)
OTROS EMPLEOS	Director del Periódico <i>Opciones</i> ; Abogado	Director de Teléfonos de México	Coleccionista Periodista (creador de la columna "Ideas sobre arte teatral" (1932))	Desde 1950 director artístico y autor de argumentos de películas cinematográficas Trabajó en la Secretaría de Hacienda	Director de la Biblioteca del Museo Nacional de Arqueología e Historia Iberoamericana. Presidente de la Academia Mexicana de la Lengua. Miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística Profesor de literatura en la UNAM
ESTUDIOS	Estudió el Liceo Francés. Licenciado en derecho.	Estudió en el Liceo Francés Estudió contaduría	Inició estudios de ingeniería pero los abandonó	Estudió la carrera de contador.	Se graduó de Maestro y Doctor en letras
VIAJES AL EXTRANJERO	Vivió en Estados Unidos por dos años	Viajó a Estados Unidos	Viajó por América y Europa.		
CLASE SOCIAL	Padre: dueño de jugueterías y bienes raíces. Amador Lozano García, su hermano, formó parte del Cuarto Congreso Constituyente en 1917.	Clase acomodada	Clase acomodada	Clase acomodada	Clase acomodada
RELIGION	Católico	Católico	Católico	Católico	

NOTA: Para la elaboración de este cuadro nos apoyamos en la siguiente bibliografía: Babbitt, Harry E., *José Joaquín Camba y el Teatro Nacional Mexicano*, Tesis, México, D.F. 1955-Gonzalez Peña, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana Desde los orígenes hasta nuestros días*, Ed. Porrua, 11a. ed., Mexico, D.F., 1972-Magaña Esquivel, Antonio *Teatro Mexicano del s. XX*, Ed. FCE, México, D.F., 1956-Monterde, Ricardo, *Historia del Teatro Mexicano del s. XX*, Ed. FCE, México D.F., 1956-De la Guardia, Alfredo, *El Teatro Contemporáneo*, "El teatro en México", Ed. Vier Buenos Aires 1947, p. 207-*Enciclopedia de México*-Usigli, Rodolfo, "México en el teatro" en *Teatro Completo de Rodolfo Usigli*, FCE, Tomo IV 1996, y los relatos de mi abuela.

BIOGRAFIAS

AUTOR	José Joaquín Gamboa	Carlos Noriega Hope	Maria Luisa Ocampo
LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO	México, D.F. 1878-1931	México, D.F. 1896-1934	Chilpancingo, Guerrero, 1907.
PARTICIPACION EN EL TEATRO	Dramaturgo Periodista Crítico de teatro en el periódico <i>El Universal</i> Traductor de obras francesas e italianas.	Dramaturgo (algunas de sus obras fueron adaptaciones de sus narraciones para la escena) Director de la Revista <i>el Universal Gráfico</i> . Corresponsal del periódico <i>El Universal</i> en Los Angeles California. Crítico de teatro.	Dramaturga Traductora Participó como escritora en diferentes revistas y periódicos (<i>El Nacional</i>) Perteneció a la UDAD, al PEN Club, al Bloque de Obreros intelectuales, y al <i>Ateneo de Mujeres de México</i> .
OTROS EMPLEOS	Miembro de la Academia Mexicana Cientista Traductor francés/italiano/inglés en el Ministerio de Agricultura, en el Departamento de Petróleos en el Ministerio de Economía Nacional Cónsul de México en Paris y San Francisco Periodista en Cuba Profesor de español e historia en la Escuela Preparatoria Profesor (historia en preparatoria) Desempeñó "diversos cargos diplomáticos incluyendo el de cónsul de México.	Director, argumentista y crítico de cine tanto mudo como sonoro. Con el pseudónimo de "Silvestre Bonnard". Dirigió: <i>Los chicos de la prensa</i> y <i>La gran noticia</i> ; adaptó para el cine <i>Santa y Clemencia</i> .	Novelista Perteneció al Bloque de Obreros intelectuales Directora del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública Miembro de la Comisión Técnica Femenina Secretaria de Acción Femenil del Frente Zapatista de la República, Secretaria de prensa y publicidad de la Alianza de mujeres de México Subjefa del Control de Correspondencia y Archivo de la Contraloría General de la Nación Directora del Boletín de la misma institución Subjefa del Control de Correspondencia y Archivo de la Secretaría de Agricultura Jefa de Recreaciones Populares del Departamento Central del D.F. Directora del volante <i>El libro y el pueblo</i> en el Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública Jefa de la oficina de Bibliografía del mismo departamento
ESTUDIOS	Estudios truncados de la carrera de abogado.		Inició sus estudios en el Estado de México y en la capital estudió su bachillerato de letras y la carrera comercial
VIAJES AL EXTRANJERO	Vivió un año en San Francisco (1909) Radicó en Europa de 1909 a 1914. Y en 1915 en Cuba	Vivió en California.	Viajó a La Habana Cuba ya que formó parte de la delegación que acudió a la Primera Exposición del Libro Mexicano. Y seguramente a otras partes del mundo porque entre sus obras literarias existe un libro de viajes
CLASE SOCIAL	Clase acomodada Federico Gamboa Su padre fue abogado; trabajó para el Ministerio de Relaciones Exteriores.	Clase acomodada	Clase acomodada
RELIGION	Católico		Católica

BIOGRAFIAS

Hay algunos elementos que podemos concluir del cuadro anterior. tenemos que todos los integrantes del Grupo de los Siete (quienes tienen alrededor de 22 y 26 años, en el momento de conformarse como Grupo) pertenecieron a la clase acomodada del país. Esto fue una gran ventaja para ellos (de la que tomaron provecho) ya que como consecuencia tuvieron como diversión cotidiana el teatro y acceso a una carrera universitaria; la cual además de darles la necesaria solvencia económica para poder dedicarse al teatro sin necesidad de vivir de las ganancias que les podía retribuir, les dió la oportunidad de ocupar puestos públicos donde tuvieron contacto con aquellos que tenían en sus manos la cultura del país³⁷ Su educación les permitió conocer a los autores mexicanos, al igual que, a extranjeros en su idioma original, e inclusive traducirlos al español.

La situación económica privilegiada de la que gozaron los integrantes del Grupo, repercute en su teatro de diferentes maneras; por un lado les ofreció la posibilidad de dedicarse al teatro sin necesidad de obtener ingresos a partir de este; por otro el medio social en el que se desenvuelven, sus amigos, parientes, conocidos e inclusive ellos mismos, ocupan puestos públicos, desde donde pueden difundir sus obras y conseguir espacios concurridos, actores y actrices renombrados y suficiente presupuesto para toda la producción. Ellos mismos a su vez les proporcionaron los teatros³⁸ y la publicidad necesaria para llevar a cabo su cometido.

³⁷ Claros ejemplos de esto están representados por Alberto G. Tinoco Secretario de la Sociedad de Autores quien apoyó económicamente la temporada Pro-Arte Nacional y Julio Jiménez Rueda, dramaturgo, fundador de la Escuela Nacional de Arte Teatral y Secretario del Ayuntamiento.

³⁸ Cabe hacer notar el lugar geográfico del Teatro Virginia Fábregas donde tuvieron lugar las temporadas Pro-Arte Nacional y la de El Grupo de los Siete Autores dramáticos' situado en el centro de la capital era uno de los teatros más conocidos, más lujosos, con un público de las clases acomodadas que estaba acostumbrado a ir al teatro.

Claro es, que su interés por el teatro les permitió aprovecharse de esto para favorecerlo - posiblemente, no en el sentido de hacerlo mejor al ya existente, sino en el hecho de llamar el interés del público, autores, actores, empresarios e instituciones públicas hacia esta manifestación artística dando más opciones. También la clase socio-económica, determinó la temática de sus obras.

Podríamos pensar que sus viajes al extranjero son una influencia importante en su obra si consideramos su afición al teatro, y suponemos que habrán frecuentado espectáculos teatrales diferentes e innovadores en los lugares visitados. Lo que se traduciría en la observación de nuevas técnicas y temas que posiblemente intentarían traducir al ambiente mexicano. Sin embargo a partir de la lectura de sus obras más representativas no notamos influencia tal. Pero quizá se deba en parte a que sus viajes o estancias en el extranjero fueron en el sur de Estados Unidos, o por "negocios", esto es debido a su otra profesión, no a la de dramaturgos.

Notamos como su participación en el teatro abarcó otras áreas además de la dramaturgia ya que además de pertenecer al Grupo de los Siete y la Comedia Mexicana, la mayoría de ellos participaron del periodismo de la época: como críticos de teatro, o directores de periódicos (Noriega Hope y Lázaro Lozano García), desde donde comunicaban y difundían su ideología además de tener un medio a través del cual criticar o elogiar las manifestaciones culturales. Era común que las rivalidades que existían entre los diferentes grupos pertenecientes a la vida cultural de la ciudad se expresaran en la prensa³⁹

³⁹ Claude Feil menciona al respecto de lo que escribió Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes en 1923: "se han formado dos clases que, "por razones personales", están "peleados a muerte": por un lado, el comité de redacción de la revista *La Falange* (Jaime Torres Bodet, Bernard Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo); por el otro, Carlos Pellicer, Gorostiza, Salomón de la Selva, Daniel Cosío Villegas. A esas dos "facciones" vienen a sumarse otras: la del *Universal Ilustrado* que rodea a su director, Carlos Noriega Hope; la de *Revista de Revistas*, con Núñez Domínguez; la del grupo estridentista, cuyo dirigente es Manuel Maples Arce. Con la renovación de la actividad editorial, muchos son los autores que publican,

En lo que respecta a los cargos públicos que algunos de ellos desempeñaron, de todos José Joaquín Gamboa es quien destaca en este aspecto, siendo embajador. Sin embargo, a todos los demás, su otra profesión les permitió viajar, y relacionarse con la gente de las clases acomodadas en su vida cotidiana. Lo que permitió- junto con su capacidad de observación- que reflejaran esa vida en sus obras pintándonos un panorama más amplio de lo que fueron las clases acomodadas en los años veinte.

El hecho de que fueran católicos dice mucho en cuanto a su posición ante los valores morales tradicionales de la familia; los deberes con esta y el lugar de las pasiones en el ser humano.

Si bien, Los Siete, tuvieron mucho a su favor, también en su contra estaban algunos de sus contemporáneos que los criticaban quizá porque de verdad no eran tan buenos como sus amigos cronistas al mismo tiempo aseguraban o quizá porque participando de los mismos intereses y de privilegios comunes, representaban una competencia fuerte, por lo menos en cuanto a público se refiere. Este último, acostumbrado al teatro español, se puede decir que también al principio estaba en su contra, al no darles siquiera la oportunidad de conocerlos. Es quizá por eso que Lázaro Lozano García se atreve a decir : “rompió las cadenas de esclavitud que tenían atados a todos los autores teatrales el enemigo más grande “El público”...”⁴⁰

Aunque José Joaquín Gamboa, apunta el aspecto económico que viene a ser una de las razones por las que el público es importante en el teatro:

El autor es el menos calificado para protestar porque su obra sea retirada. El número de representaciones lo marca la taquilla y sólo ella. ¿Que el público se equivoca y que a menudo, da pruebas de detestable gusto? ¡Cómo no! Pero es él y nadie más que el quien da de comer a los actores, a los cronistas, a los tramoyistas en México. A

pero como no existe ningún ateneo, ningún club, ningún sitio donde puedan conocerse, esos literatos se ignoran entre sí. Fell, Claude, *Op. cit.* p. 534

⁴⁰ Opinión de Lázaro Lozano García en “Pirandello en México. Algunas opiniones”, en *El Universal Ilustrado*, octubre 15, 1925, p.52

los autores de dramas y comedias todavía no; por eso somos tan exigentes!⁴¹

Pero, ¿Qué buscaban estos abogados, contadores, diplomáticos en el teatro? A partir de los artículos periodísticos encontrados escritos por el grupo de los Siete, encontramos que consideraban que la educación del público era la función social del teatro :

La educación social y moral del pueblo es, sin disputa, la más grande de las responsabilidades de la Revolución(...) pero queda un recurso hasta hoy virgen, un recurso más potente que el libro en un país donde el porcentaje de analfabetas es tan crecido; más vigoroso que el conferencista, que no cuenta más que con su prestigio personal: el teatro, que es color, forma, idea, verbo.⁴²

Las ideas de progreso de la filosofía positivista del Porfiriato (muy posiblemente de sus padres y maestros) no parece estar presente, sus obras tienen un tono romántico marcado y los mismos autores hablan de la importancia de la emotividad en sus obras. Sus temas se refieren a conflictos surgidos dentro de la familia de la clase media. Son recurrentes : la infidelidad, la perdida de los valores morales y tradicionales dentro del seno familiar, los roles femeninos y masculinos; todos en el ambiente de la clase acomodada. Siendo esto último, exactamente, lo que los relaciona con el “orden” de la filosofía positivista.

En el año de 1922, ya hay quienes preven que pronto los temas surgidos en y a partir de la clase media habitarán la escena:

La clase media. -dice Seijas.- En la política como en el teatro se ha olvidado siempre a la clase media. El problema social actual que tanto se discute en México es el del capital y el trabajo. Y del problema de la clase media nadie se acuerda, a pesar de que los políticos y los intelectuales que nos rigen han nacido de ella.(...)Hay que volver los ojos a la clase media que tiene intensas tragedias, dramas dolorosos y

⁴¹ Gamboa, José Joaquín, "Drama y Comedia", *El Universal*, agosto 30, 1923

⁴² Parada León, Ricardo, "Después de la Revolución", Revista *Crisol*, febrero 1929, p. 38.

comedias ricas en acción e ideas. En ella está nuestro verdadero teatro.⁴³

El mismo Marcelino Dávalos, que mostró su preocupación social y política, en obras donde mostraba las miserias del pueblo y los problemas que debían ser enfrentados por los obreros dice lo siguiente:

La clase media mi amigo, la benemérita clase media, es la única que guarda el secreto de las tragedias internas; los dolores callados, las abnegaciones sin "reclamo", los grandes ideales que culminan en acción.⁴⁴

Aunque la opinión de Carlos Ortega, empresario del Teatro Lírico fuera distinta:

El medio social más fecundo en temas y que caracterice nuestro teatro, es, indudablemente, la clase popular, sobre todo la campesina. Porque la clase media de México tiene los mismos problemas que la de España.⁴⁵

Así como otras de las manifestaciones teatrales contemporáneas al Grupo de los Siete expresaron su interés por sectores específicos de la sociedad mexicana (los indígenas, la clase obrera, los personajes políticos, el folklore y las fiestas populares) o pusieron sus ojos en las vanguardias europeas, el Grupo de los Siete, hacen de su clase social y sus problemas, un elemento social importante integrándolo a la concepción de la sociedad mexicana post-revolucionaria, de la que podemos conocer un poco más a partir de sus obras y su Manifiesto. El Grupo de los Siete expresa su interés en la transformación del teatro mexicano a través de sus temporadas y en el Manifiesto, con el cual se dan a conocer públicamente, donde también se refieren a la participación y educación del público, el repertorio y la importancia de llevar a la escena a la sociedad mexicana.

⁴³ Guillermo Castillo, "El Teatro nacional ¿del pueblo, de la clase media o de la aristocracia?", *El Universal Ilustrado*, febrero 16, 1922, p. 18

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Idem*

Esto que menciona Ortega puede ser una razón más de porque las obras del Grupo de los Siete, en algunos casos, siguieron el patrón establecido por los dramaturgos españoles.

EL MANIFIESTO

Lo primero que nos pidió Alberto G. Tinoco - fue que cediéramos nuestros derechos de autor, y como no nos guiaba ningún interés pecuniario, y lo que queríamos era ver escenificadas nuestras obras, accedimos, y así se formó un repertorio de Siete autores que, acto seguido, redactamos un Manifiesto en el que en forma enérgica, pero decorosa, sin ofender a nadie y únicamente señalando los errores presentes renegabamos del teatro que entonces se representaba con mayor frecuencia en la capital; a pesar de que era un teatro ahora lo confieso, un poco mejor que el que ahora se representa en la mayoría de los teatros comerciales.

Francisco Monterde

El día 11 de febrero de 1926, esto es, a menos de dos meses de que llegara su fin la temporada Pro-Arte Nacional, se publica en *El Universal Ilustrado* un documento que lleva el nombre de “Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos”, por lo que suponemos, que el documento fue resultado de la experiencia de los autores durante la mencionada temporada.

El texto esta dirigido : “a los nuestros y a los otros”, aludiendo -según dice Monterde- a los autores que ofrecían un repertorio preferentemente europeo.

A manera de introducción, el Grupo de los Siete explica al público sus razones para publicar el texto diciendo:

El Grupo de los Siete dramaturgos que desde hace tiempo trabaja por la formación del teatro mexicano, sin interés personal ni vanidad alguna, se dirige al pueblo de México, porque considera que así cumple con un deber impuesto por los ideales que persigue.⁴⁶

⁴⁶ *Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, en *El Universal Ilustrado*, febrero 11, 1926. Este texto se encuentra dentro de este trabajo como anexo I.

En seguida hablan de la situación en que se encuentra el teatro en la Capital, en aquellos años, incluyendo cifras -"en una ciudad de un millón de habitantes (...) existen por lo menos, diez u once mil personas que acostumbran pasar las veladas fuera de casa". Y haciendo notar la fuerte competencia que ya entonces significaba el cine⁴⁷ subrayan defectos del teatro, comparándolo con el cine:

Actualmente, el cine proporciona una diversión sencilla, grata a la mayor parte de los espectadores: los teatros sólo cuentan con la minoría, porque aquellos que irían con gusto a un buen espectáculo, prefieren quedarse en su casa, en vez de asistir a una representación mediocre, en un teatro mal acondicionado. Y tienen razón.

Este documento enfatiza la palabra "queremos", esto es, a manera de petición se proponen cambios en el teatro. Estos cambios no están dirigidos a una estética o a una técnica, sino más bien al repertorio y en menor grado, a la disciplina dentro del espectáculo; notamos que de nuevo aluden al público:

Lo primero que quisimos hacer fue que el público comprendiera que necesitaba un teatro mejor. ¿Cuál podría ser ese teatro? No necesariamente recomendábamos el nuestro, todavía desconocido, pero sí a algunos buenos autores europeos, no precisamente hispanos.⁴⁸

Entre los autores que recomiendan encontramos a autores de "fama mundial": Andreieff, Claudel, Chejov, De Curel, Hauptman, Bernard Shaw, Strindberg, Wedekind, Crommelynck, Lenormand, O'Neill, y Tchapek.

El fin lo que entendemos pretendían con la publicación del Manifiesto, era mejorar la calidad de los espectáculos teatrales en México:

⁴⁷ Un cronista del *Jueves de Excelsior*, subraya las ventajas que ve el público en el cine: "Los empresarios echan toda la culpa a la lluvia que cae noche a noche sobre la capital. Otros aseguran que el cine con tan magníficos programas y sin la odiosa reventa, hipoteca la atención y el gusto de los capitalinos..." "Refelctores y Lentejuelas", *Jueves de Excelsior*, septiembre 3, 1936

⁴⁸ *Manifiesto del Grupo de los siete autores dramáticos*, *Op. cit.*

Al lanzar este manifiesto, se propone iniciar un movimiento que acabe con el mezquino ambiente que en cuestiones de teatro existe en la actualidad.⁴⁹

Por lo que el Manifiesto significó, pues, una llamada de atención por una parte a las compañías y empresarios que tenían a su cargo el teatro en México y que no atendían la calidad de este sino sus intereses económicos personales y por otra parte, al público, tanto al que aún asistía al teatro, para que exigiera un teatro digno como al que había dejado de asistir por preferir el cine o quedarse en casa.

...creemos que es preciso mejorar, en todos sentidos, los espectáculos de México, que sufren un retraso considerable y no pueden satisfacer ni al público menos exigente.⁵⁰

En las primeras líneas, de lo que comprende el Manifiesto como tal, se lee:

Que se archive para siempre el repertorio anticuado de dramas y comedias que ya no pueden soportarse, por lo ridículo e insulso que resultan en nuestros días.⁵¹

Hacer lo anterior, exigiría un nuevo repertorio. Y ya que la razón para archivarlo es que resulta “ridículo e insulso en nuestros días” el nuevo repertorio tendría que satisfacer las necesidades para aquel momento actuales. Necesidades, que por otra parte, como se vio anteriormente en este trabajo, no estaban definidas aunque había una serie de grupos que las buscaban llevando a los escenarios mexicanos diversas propuestas.

⁴⁹ *Idem*

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibidem*

El segundo párrafo dice lo siguiente:

Que se expulse de los teatros a los mercaderes que ven en ellos únicamente un medio de vida ajeno al arte; a los cómicos estultos que fomentan el gusto deplorable de cierto público; a los llamados “directores artísticos”, que no son artistas ni directores y si los responsables, en gran parte, de que el criterio del público se relaje más y más cada día; a los empresarios venales que en la exhibición de las obras más imbéciles han encontrado un medio comodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya cultura teatral merezca tomarse en cuenta; ya es tiempo de sacarlos de su error, no asistiendo a esos espectáculos, para evitar que se burlen del mismo público que los sostiene.⁵²

En lo anterior se reitera la preocupación de Los Siete por que exista un verdadero compromiso por parte de los empresarios, directores y actores hacia el teatro. Entendiendo por verdadero que vaya más allá del beneficio económico que les pueda proporcionar. Y para que esto se de, el público (de nuevo el que tiene en sus manos el poder) debe empezar por no asistir a espectáculos que consideren de mala calidad.

El tercer punto del Manifiesto dice así:

Que los que deseen reir, prefieran el circo a las comedias de “astrakán” que no tienen gracia y ni siquiera sentido común, porque aquel es sin duda, con sus payasos, más divertido y menos grotesco que estas. (no por ello se crea que somos enemigos del buen humor; pero tampoco pensamos que la comicidad en la escena deba ser forzosamente burda y ramplona.)⁵³

Lo anterior resume su desprecio por las comedias “vulgares”, carentes de diálogos con lenguaje “serio y propio”, como las suyas; que en cambio hacen uso del albur para ganarse al público fácilmente.

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ibidem*

Que en cambio se preste apoyo eficaz -continúa diciendo el Manifiesto- a las empresas y a los actores que hagan labor artística o, por lo menos, bien intencionada.⁵⁴

Esto posiblemente fue escrito a manera de reclamo por no haber recibido “apoyo eficaz”, por parte del Gobierno en la temporada Pro-Arte nacional.

La siguiente “petición” esta dirigida, de nuevo, al público:

Que el público no continúe observando una actitud pasiva, como hasta ahora, sino que aplauda o silbe, resueltamente, porque un cálido aplauso, un silbido estruendoso, cuando son merecidos, hacen más provecho a los autores y a los intérpretes y hablan más alto en favor de la dignidad de los espectadores⁵⁵

El aconsejar al público a expresar abiertamente su agrado o desagrado de la representación, viene de la conciencia que se tenía de la importancia de la opinión del mismo hacia cualquier manifestación teatral. La opinión del público se traduce en asistencia y a mayor concurrencia mayor éxito (y para aquellos que tenían como objetivo principal el dinero, mayor ganancia). Ya en el capítulo anterior notamos la insistencia de críticos, autores, directores e inclusive empresarios por educar al público. Y como vemos esta era igualmente una inquietud del Grupo.

El documento continúa diciendo:

Que acabe ya esa torpe y sucia parodia de las revistas francesas que aún toleran los habitantes de México y que ha invadido desde los primeros teatros hasta las ínfimas barracas, porque el mercantilismo de las empresas la impone, a pesar de que los autores líricos desean producen obras de otra clase⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Ya que la revista era el género más exitoso, en cuanto a público y ganancias se refiere; a los autores de este género se les despreciaba por ser su prioridad el dinero y no la calidad de las obras. Alejandro Quijano comenta: “Mientras se escriba con el interés por delante los escritores harán revistas que significan poco esfuerzo y pingües ganancias. Hay que comenzar por combatir

Esto último se refiere más que a las revistas francesas en general a la que llevó el nombre de Ba-ta-Clán y que tuvo un éxito sorprendente.⁵⁷

Este punto fue el causante de un mal entendido, que atacó la reputación de los autores. Se entendió, o se quiso entender, que su deseo era acabar con el género. En marzo del mismo año, Monterde aclara el malentendido en un artículo publicado en *Revista de Revistas*, titulado "¿Debe acabar el Bataclán?". Añadiendo que la responsabilidad de transformar la revista en un género de arte recae tanto en autores como en actores.

Pertenezco al grupo de comediógrafos y dramaturgos mexicanos que en reciente manifestación externo ya su sentir en esta cuestión, y esta por demás todo lo que diga. Nosotros no pretendemos acabar con el género de la revista, como algunos aseguran malevolamente, sino que esta evolucione, limándole las crudezas de lenguaje, haciendo de ella un espectáculo de arte, dentro del marco de la frivolidad. Es labor que corresponde por igual a los autores y a los actores, porque se han dado casos en que los primeros presentan obras que han sido reformados por los segundos, poniéndoles palabras e intenciones que no tenían los libretos. El Grupo de los Siete ha encontrado una mala interpretación en sus propósitos por parte de los autores de revistas, llegándose hasta pedir nuestra expulsión del Sindicato de Autores Mexicanos, por considerarsenos enemigos. Creo que esta campaña emprendida por diversos elementos dará los mejores frutos y no es difícil que muy pronto tengamos revistas sin procacidad en los libretos y en la interpretación de los actores, porque ese género teatral encontrará al fin su verdadero camino en México. Lo que hoy se denomina Ba-ta-clán en nuestros teatros, debe acabar porque careciendo de arte y de gracia no tiene finalidad alguna y por el contrario es un despeñadero donde acaba el buen gusto del público.⁵⁸

Sus argumentos enfatizan la importancia del lenguaje propio "sin procacidad" y del "buen gusto". Elemento fundamental para diferenciar las comedias del Grupo del

ese género." opinión de Alejandro Quijano en "Las últimas opiniones acerca del teatro nacional", *El Universal Ilustrado*, marzo 2, 1922, p. 16

⁵⁷ Su éxito fue tal que se hicieron adaptaciones mexicanas: *Mexican Ra-ta-plán* y el nombre fue tomado para la publicidad de artículos como crema para afeitarse.

⁵⁸ " Debe acabar el Ba-ta-clán?", *Revista de Revistas*, Marzo 7, 1926, p. 17.

Teatro de Revista, que como se vió en el capítulo anterior, era menospreciado por su lenguaje vulgar.

También es importante notarlo, ya que el valor del arte, en la época, estaba relacionado con el concepto de belleza como opuesto de la vulgaridad. En relación a esto tenemos comentarios de Quijano y de Vasconcelos. El primero dice:

Un requisito que considero indispensable, es que cuando se inspiren en nuestro pueblo bajo, extraigan de él la esencia, olvidando sus lacras y sus mugres, en fin ennobleciéndolo, que ese es, según mi modo de entender la tendencia del Arte.⁵⁹

Vasconcelos dice, refiriéndose específicamente al teatro:

...y tendrá que desarrollarse como un arte eminentemente estético. La religión de esta raza es la belleza y bello será el teatro mexicano (...) nuestro público exige la belleza y no tolera la vulgaridad.⁶⁰

Que se sepa que existen en toda la República, autores cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países, pues no se trata sólo del Grupo de los Siete ni del grupo UDAD (Unión de Autores Dramáticos), sino de un gran número de autores mexicanos que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas y de muchos actores y actrices que insisten en imaginar que los cerebros de los autores mexicanos no son de la misma calidad que los de los autores extranjeros.⁶¹

Este aspecto es especialmente importante, ya que fue uno de los objetivos principales -y exitoso-, en la temporada Pro-Arte Nacional y que continuó siéndolo en la del Grupo de los Siete y aún cuando ya formaban parte de la Comedia Mexicana,

⁵⁹ Quijano Alejandro, "Las últimas opiniones acerca del teatro nacional", *Op. cit.* p.16

⁶⁰ Vasconcelos, José, citado *idem* p.16

⁶¹ Ver anexo I

difundiendo las obras de autores mexicanos nóveles tan importantes como el propio Rodolfo Usigli.⁶²

La última "sugerencia" dice así:

Que el público no pretenda contar con buenos espectáculos a precios irrisorios que no permiten lujos en el vestir de los actores ni la debida propiedad escénica; pero que, al mismo tiempo, cuando pague exija buenos interpretes, correcta presentación y obras modernas suficientemente ensayadas.⁶³

La idea anterior surgió, probablemente, de la experiencia que tuvieron en la temporada Pro-Arte Nacional, donde a falta de público, y como estrategia de publicidad, no sólo cobraban muy barato la entrada:

La empresa del Teatro Fábregas nos suplica que hagamos saber al público que seguirá manteniendo por comodidad de este, el ínfimo y popularísimo precio de 50 centavos la luneta en las funciones de entre semana⁶⁴

sino que además regalaban boletos a quienes habían acudido al teatro la semana anterior:

AL FIN MUJER

Noche a las 8:30. función Familiar en que sirven como entrada las tarjetas obsequiadas a las damás en las funciones de Moda y Noche del jueves pasado.⁶⁵

Termina el Manifiesto de esta manera:

⁶² De los autores que se promovieron junto con el Grupo de los Siete como parte de la Comedia Mexicana sobresalen Rodolfo Usigli, Amalia Castillo Ledón, Mauricio Magdaleno, Catalina D'Erzell, Bustillo Oro, Miguel Bravo Reyes, sólo por mencionar algunos.

⁶³ Ver anexo I

⁶⁴ *El Universal* 1a. sección, septiembre 1o., 1925, p.6

⁶⁵ *Idem* p.6

INSISTIMOS:

El Grupo de los Siete no persigue ningún fin interesado: sólo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece. No tomará en cuenta, por eso, las pequeñas ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.⁶⁶

La referencia a las ironías, es debida a la crítica destructiva que recibió la temporada Pro-Arte nacional por cronistas anónimos u observadores.

Ninguno de los integrantes del Grupo de los Siete buscaron obtener ganancias del teatro, ya que como vimos en páginas anteriores pertenecían a una clase social acomodada y sus ingresos provenían del desempeño de su otra profesión, no la de dramaturgos. Su interés, en cambio podría radicar en que se valorara la clase media como una clase socio-económica importante, capaz de crear arte, en el México post-revolucionario. Pero especialmente en un marcado interés por la educación del público, a través del lenguaje y la moral que muestran en sus obras.

La constante mención al público y a la importancia, casi necesidad de expresar su percepción de las obras, que les exige el teatro, constata que los autores, gracias a la temporada Pro-Arte Nacional presenciaron de cerca, la acogida que el teatro mexicano recibía del público en la ciudad; el obstáculo que representaban los empresarios, la calidad de las obras presentadas y la mala elección del repertorio.

Esto les permitió dirigir su atención y la del público mismo a estos obstáculos con los que se enfrentaba el teatro mexicano de género dramático, algo que por otra parte, ya se venía mencionando en reseñas y artículos periodísticos, como se vió en el capítulo anterior. El sintetizar en su Manifiesto sus experiencias, observaciones e ideas junto con aquellas que estaban en el ambiente, vagabundas, crea una conciencia y a partir de esta una evolución, misma que no se daría sólo por parte del público, sino con

⁶⁶ Ver anexo I

representaciones de obras mexicanas de calidad, en las que el público se refleje y quizá sí, el inicio de “un movimiento que acabe con el mezquino ambiente que en cuestiones de teatro existe en la actualidad”. Aunque no todas las opiniones coincidan. A continuación nos referiremos al Teatro de Revista, (parte del “mezquino ambiente” teatral) para compararlo con el “nuevo” teatro de los Siete.

EL TEATRO DE REVISTA Y LA OBRAS DEL GRUPO DE LOS SIETE

Después de la caída de Porfirio Díaz, el teatro de revista, propiamente mexicano, se fortaleció; ya que sus temas surgidos a partir de la situación socio-política y económica que se vivía entonces fueron favorecidos por una mayor libertad de expresión. Esta misma característica de periódico vivo lo hizo muy popular; por un lado tenía una gran cantidad de temas nuevos a escoger -que resultaban aún más llamativos por su tono cómico y el hecho de ser llevados a la escena elementos del folklore nacional, como son los bailes, la música, las canciones y los trajes tradicionales para hacer además de personajes tipos de la sociedad mexicana (el borracho, el ratero, el extranjero grotesco, etc.) que simpatizan al público- y por otro lado el índice de analfabetismo en el país hacia del teatro de revista un medio accesible de difusión de información que abarcaba todos los niveles socio-culturales y que a la vez era un gran poder que podía convertirse en manipulación de la misma información.⁶⁷

Como autores de revista sobresalientes tenemos a José F. Elizondo, Pablo Prida, Carlos M. Ortega, Manuel Castro Padilla, Antonio Guzmán Aguilera (Guz Águila), Gustavo Carlos Villenave, Francisco Benitez, Alfredo Robledo, Rodolfo Sandoval, y Aurelio González Carrasco.

En los años veinte este género es fuertemente criticado por personas también pertenecientes al ambiente teatral, pero que buscaban otro tipo de teatro mexicano (el que ellos mismos hacían o que correspondía a los valores que ellos defendían):

La revista, he ahí el enemigo. Mientras nuestros autores prefieren hacer dinero a hacer arte, existira un gran obstáculo. La revista les deja pingües ganancias que el drama o la comedia no les dejara. Que los escritores se desmetalicen y será un hecho el teatro mexicano.⁶⁸

⁶⁷ Wilberto Cantón comenta la equívoca manera en que en algunos casos fue aprovechada la libertad ganada: "... lo que se escribía para los teatros y carpas populares era brutalmente antirrevolucionario. Justa o injustamente, se criticaba mordazmente a todos los políticos progresistas; y se añoraban los tiempos idos, pese a los males que trajeron al país y que el público conocía y había sufrido en carne propia."p.18

⁶⁸ *Idem.* opinión del Lic. Alejandro Quijano

Por su lado Júbilo comenta:

En cambio se ha desarrollado en nuestro medio teatral, como pavorosa plaga de langostas, ese género, vacío, aliterario, ofensivo, pornográfico y carente de ingenio que llaman "revista teatral". Y no es este al que debe señalarse como el esfuerzo inicial de un teatro que será vigoroso.⁶⁹

La utilización de frases en doble sentido, lenguaje coloquial y personajes tipos de los que generalmente se hacía burla o se criticaba-que bien podían ser personalidades o tipos populares como "el borrachito", "las prostitutas", "los pregoneros", etc. fue lo que le dio el adjetivo de "género infimo" ya que de acuerdo a las "buenas costumbres" esta característica, vulgar, le restaba calidad en comparación con otros géneros.⁷⁰

Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante mencionan diferentes subgéneros del teatro de revista, considerando las características predominantes en unas y en otras obras:

-revista costumbrista. Utilización de elementos nacionales como el lenguaje, el vestuario, la música, los bailes, los escenarios, etc.

-revista política. Trataba noticias presentes relacionadas con la política y sus personajes.

-revista frívola. El albur y las frases de doble sentido tenían especial énfasis. "...cuyo contenido picaresco causaba rubor y extrañeza en la moral de la gente de aquella época"⁷¹

Uno de sus grandes atractivos era presentar mujeres con poca ropa.

-revista de evocación. Sus temas remitían a situaciones del pasado, históricos.

-revista musical. Abundaban los bailes y la música.

⁶⁹ Júbilo, "El problema", *El Universal Ilustrado*, marzo 2 1922, p. 12

⁷⁰ Dentro del mismo género, el lenguaje obsceno variaba de unas obras a otras, ya que unas eran ser representadas en funciones familiares -las primeras obras de las tandas- y otras para el "populacho" -las últimas funciones. Los sábados era generalmente el día de estreno. Cfr. Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, *Teatro mexicano historia y dramaturgia, Teatro de revista, XX*, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, p.18.

⁷¹ *Idem* p.27

Según los datos que conocemos el teatro de revista gozaba de una cantidad de público considerable , que por costumbre, gusto, y por buscar el entretenimiento y la diversión acudían semanalmente.

Las obras escritas y representadas por el Grupo de los Siete, no tienen aparentemente nada que ver con el género chico. El “género infimo” tenía fama de vulgar y “populachero”. En cambio, las comedias se jactaban de utilizar un lenguaje culto. Si nos guiamos por los comentarios que algunos escritores y críticos- hicieron a la revista, conocemos que su opinión de la revista era tan mala que en algunos casos, se llegó a decir que no existía el teatro mexicano. Y no porque no existiera, ya que hay documentos que constatan la gran cantidad de obras representadas semanalmente, y a las que atendía el público con regularidad. Hay que mencionar también que el público de revista era mucho más amplio que el de las comedias. Quizá esto tuviera que ver con los temas de las unas y de las otras. Siendo en el caso de las comedias temas referentes a una clase social específica y las revistas temas de dominio público, situaciones políticas y sociales recientes con las que el público de cualquier clase social se podía relacionar o al menos conocía. Otro aspecto importante, en lo que al público se refiere, es el tono. Cómico en las revistas y patético en las comedias. No porque uno sea mejor que otro, o porque el tono pueda dar o restar calidad a las obras, pero considerando la situación política-social del país se podía esperar que más gente se inclinara por la revista, para distraerse y reirse un rato -aún cuando se reían de ellos mismos o de los problemas cotidianos. En lo que respecta a la cantidad de público asistente, las reseñas de la época coinciden en que sobretodo en las temporadas de 1923 y al principio de la de 1925 el público no asistía a obras de autores mexicanos. Acaso se debió en parte al “malinchismo”, como coinciden algunos autores, y en parte a presentar temas y personajes-que a pesar de pretender a la universalidad, desvalorizando a los personajes tipos y tratando de hacerlos más complejos, estaban pensados para una clase económica

específica de la misma que provenían, con valores morales consevadores, lo que hacia de sus obras, no obras universales sino elitistas

Es curioso notar que en la crónica de la época, las características que se resaltan de las nuevas obras de los autores es común que se hable de la acertada reproducción del ambiente mexicano en escena.; de los personajes tipos, de las costumbres de carácter nacional que se recuperaron: “logrando desde las primeras escenas impresionar al auditorio por lo vívido de la pintura del ambiente y los tipos.”⁷²

Siendo que estas características también son propias de las revistas y se habian manifestado en este género desde tiempo atrás.

Lo que cambia en los comentarios hacia unas y otras es que en las comedias se elogia con frecuencia el vestuario elegante, el lenguaje fino y distinguido del autor a través de sus personajes:

(El y su cuerpo. de Díez Barroso). ...es merecedora de más calurosa acogida, no sólo porque enmarca cuadros de nuestro vivir colectivo, sino por la limpieza de lenguaje con que esta realizada. (...) Siempre he disputado como al más culto de los comediógrafos del último barco al señor Díez Barroso, por lo que, cuando se anuncia una obra suya, se de antemano que, por lo menos, ostentara un ropaje decoroso y galano, al propio tiempo, cualidad esta que desdichadamente no todos sus compañeros pueden evidenciar. ... lo que primero gana la simpatía del espectador es la pulcritud del lenguaje, que acusa un estilo personal. Además, en el curso de la representación se escuchan en labios de los personajes pensamientos que reflejan la gallardía mental del autor.⁷³

(al respecto de *Sor Adoración del Divino Verbo* de Julio Jiménez Rueda)... tanto el vestuario como el decorado fueron exprofesamente confeccionados, dando su armonioso conjunto el más deleitoso efecto visual.⁷⁴

⁷² Roberto Nuñez y Domínguez, *Cuarenta años de teatro en México, (1910-1950)*, Op. cit p.217

⁷³ *idem* p.347

⁷⁴ *idem* p.224

también se enfatiza el efecto que tenía en el público, siendo de suma importancia “la emotividad” que podía causar tal o cual situación:

(El y su cuerpo) Hasta en los instantes de mayor emotividad se conserva esa propensión a no recurrir a los extremos y hacer que todo se resuelva en un fondo de suaves tonalidades. El argumento se desenvuelve sin forzamientos ni concesiones al mal gusto...⁷⁵

(Sor Adoración del Divino Verbo) Técnicamente, lo mejor logrado de Sor Adoración es el segundo acto, no sólo por la soltura del diálogo, sino por la emotividad de la escena final.⁷⁶

Los valores morales que tenían las obras de los nuevos autores mexicanos -que por otra parte no se esperaba tuvieran las revistas- eran igualmente elogiados en el caso de coincidieran con los valores tradicionales, defendidos por las clases acomodadas.

A continuación mostramos un cuadro comparativo del Teatro de Revista y las obras del Grupo de los Siete Autores, resumiendo las características de ambos, que hemos venido comentando. Esto con el objetivo de apuntar de una manera sencilla las diferencias y similitudes encontradas entre los dos géneros.

⁷⁵ Roberto Nuñez y Domínguez, *op. cit.* p.347

⁷⁶ *Idem.* p.224

CUADRO COMPARATIVO

CARACTERÍSTICAS	TEATRO DE REVISTA	OBRAS DEL GRUPO DE LOS SIETE AUTORES
ESTRUCTURA	EN ACTOS Y/O CUADROS, CON ESCENAS DENTRO DE LOS MISMOS. SIN NÚMERO DETERMINADO.	EN TRES ACTOS
TEMAS	PARODIAS DE NOTICIAS RECIENTES O PERSONAJES DE LA POLÍTICA.	TEMAS REFERENTES A LA MORAL; A LA RESPONSABILIDAD DENTRO DE LA FAMILIA Y HACIA LA SOCIEDAD.
PERSONAJES	TIPOS POPULARES, DE DIVERSAS CLASES SOCIALES. BORRACHITOS, PROSTITUTAS, CRIADOS, PAYOS, PERSONAJES ALEGÓRICOS (EN <i>EL PAIS DE LA METRALLA: LA CRUZ ROJA Y LA CRUZ VERDE</i>).	LOS DIFERENTES INTEGRANTES DE FAMILIAS DE CLASE MEDIA, INSPIRADOS EN MUCHOS CASOS EN PARIENTES CERCANOS. AMIGOS ALLEGADOS A LA FAMILIA. PERSONAJES DE CLASE MEDIA EN GENERAL
TONO	CÓMICO. ENRIQUECIDO CON MÚSICA	PATÉTICO. ESTO ES SERIO Y CON EMOTIVIDAD EXAGERADA, MUY POR ENCIMA DE LA SITUACIÓN.
LENGUAJE	DE ACUERDO A LAS DIFERENTES CLASES SOCIALES DE LOS PERSONAJES, EN ALGUNOS CASOS VULGAR. ERA COMÚN LA UTILIZACIÓN DE FRASES EN DOBLE SENTIDO, LENGUAJE COLOQUIAL.	"FINO" Y "DISTINGUIDO" CON PALABRAS O FRASES EN FRANCÉS. AUNQUE OCASIONALMENTE UTILIZAN REFRANES PARA HACER ÉNFASIS EN EL LENGUAJE COLOQUIAL DE MÉXICO.
ESPACIO INTERNO	LOS ESPACIOS SON VARIADOS, PAISAJES FOLKLÓRICOS, O DE PROVINCIA, PULQUERÍAS, "ESCENARIOS SUGERENTES DE LA BARRIADA". SE UTILIZABAN COLORES LLAMATIVOS.	HALLS, COMEDORES, BIBLIOTECAS, SALAS DE CASAS PERTENECIENTES A LA BURGUESÍA
PÚBLICO AL QUE VAN DIRIGIDAS	A TODO AQUEL QUE NO SE SIENTA OFENDIDO POR EL LENGUAJE O EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS.	A LAS FAMILIAS DE LA CLASE MEDIA MEXICANA.

Por lo que podemos concluir que:

-Tanto el Teatro de Revista como el que hicieron el Grupo de los Siete tiene personajes nacionales; sólo que pertenecientes a diferentes clases sociales.

-El tono cómico, distancia al público, en tanto que es del otro de quien se ríe, y no se ve a el mismo en su lugar. El tono patético en cambio, busca darle cierta credibilidad a la situación y que el espectador se refleje en el personaje.

-El espacio interno, va íntimamente relacionado con los temas (públicos y cómicos o serios y “privados”, esto es, aquello de lo que no se puede platicar a “cualquiera”) y los personajes (su clase social y los lugares que concurren.)

-El público al que va dirigido, condiciona los temas a tratar y los personajes, así como el lenguaje de estos; ya que el fin no sólo es que la obra sea entendida, sino aceptada y aplaudida.

Aunque los dos géneros utilizan elementos mexicano: ambiente, personajes, costumbres de carácter nacional, etcetera, se manifiestan dos visiones que en algunos aspectos difieren entre sí. Pero eso no hace del Teatro de Revista un teatro más mexicano que las comedias del Grupo de los Siete. A través de estas dos expresiones, contemporáneas entre sí, reconocemos dos aspectos diferentes que tenían lugar en la ciudad de México pero que correspondían a objetivos e ideologías igualmente diversas.

MANIFESTACIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS AL GRUPO DE LOS SIETE.

El Grupo de los Siete fue sólo uno de los grupos que manifestaron sus inquietudes por la formación de un teatro mexicano en el México posrevolucionario. Con la característica que, a diferencia de otros, se mantuvieron unidos -con una ideología uniforme- a lo largo de varios años .

En 1927, aquellos que habían participado y fundado la revista *Contemporáneos*, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Agustín Lazo, Roberto Montenegro y Jaime Torres Bodet, publican la revista *Ulises* donde manifiestan su opinión y su visión de lo mexicano, debía ser universal, y en calidad, aspirar a estar a la altura de los maestros europeos; sin perder de vista que para lograr esto se requería de una educación.

La revista mencionada fue el antecedente de el grupo de teatro que llevó el mismo nombre. Este grupo, antes de ser el *Teatro de Ulises*, cuando todavía era idea, buscó, para materializarse, el apoyo económico de José Manuel Puig Casuranc entonces Secretario de Educación Pública.

Este primer intento fracasó, pero no se dieron por vencidos. A finales de 1927 con la ayuda de Antonieta Rivas Mercado, nace en la calle de Mesones, el grupo llamado *Teatro de Ulises*. Los objetivos de este -ahora más delineados- tienen mucho en común con lo que proponían en la revista: educación (tanto de público como de artistas) dedicación y el tomar como ejemplo a los grandes de la literatura europea.

Estamos fijando la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero. Más tarde presentaremos también clásicos. Nuestra forma de trabajo es sencillísima. Todo lo hemos hecho nosotros mismos, lo que no quiere decir que hayamos improvisado actores, escenógrafos y directores de escena, pero de la

siguiente manera: escogiendo cuidadosamente las obras, aprendiendo rigurosamente los papeles, estudiando la escenificación con esmero. En breve, no dejando nada al azar. Como en todo teatro contemporáneo, hemos buscado unidad de conjunto, equilibrio, armonía. Entre nosotros no hay estrellas.⁷⁷

Es interesante notar que la nacionalidad del autor, o el tema de la obras que representaban no se referían, necesariamente, a la situación social de México, por aspirar a que lo mexicano fuese universal y tratase temas referentes a individuos (sin especificar su nacionalidad). También porque para el grupo “no es el problema hacer teatro mexicano, sino teatro en términos generales”⁷⁸ Gracias a esta percepción autores como Eugene O’Neill, Jean Cocteau, Claudio Roger Marx, y Carlos Vildrac se representaron para el público de este tiempo en México.

Podemos ver como sus objetivos están dirigidos a la forma de representación y al trabajo en conjunto del grupo. Otro aspecto que es importante mencionar es que -de acuerdo a sus declaraciones- no buscaban ni la fama, ni el dinero, sino el gusto de experimentar y compartir. En una plática introductoria a una de las primeras representaciones Salvador Novo habla al respecto:

Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos.⁷⁹

El Teatro de Ulises se caracterizó por buscar la originalidad e innovar en diferentes aspectos de la representación. Dentro de esta originalidad está una aportación de este grupo al naciente teatro mexicano: el instituir la disciplina en los ensayos y que se aprendieran su papel de memoria y hubiera una cantidad considerable de ensayos.

⁷⁷ *Idem* p. 19

⁷⁸ 65 *ibidem*

⁷⁹ Schneider, *Op. cit.* p.20

Los integrantes de este grupo, a pesar de que la mayoría eran novatos en el ambiente, lograron tener cinco temporadas; las tres primeras tuvieron como escenario la casa de Mesones cuarenta y dos⁸⁰ y la crítica que recibieron de los asistentes (en su mayoría pertenecientes a la élite intelectual) fue buena.

Las primeras tres temporadas, que se llevaron a cabo en enero, febrero y marzo de 1928 respectivamente, duraron sólo algunos días⁸¹ La cuarta temporada tuvo como escenario el Teatro Virginia Fábregas y significó un gran reto para el *Teatro de Ulises* presentar obras del mismo repertorio con el mismo elenco pero con la particularidad de hacerlo frente a grupos con más de cincuenta personas, que no pertenecieran necesariamente a la élite intelectual. Considerando lo anterior hicieron algunas modificaciones para esta temporada: “eligieron anunciarse en la prensa, actuar el fin de semana y cobrar la entrada”⁸²

Al escenario de Mesones cuarenta y dos regresó el Teatro de Ulises para su quinta y última temporada, los días 6 y 7 de julio, sábado y domingo respectivamente. Presentando la obra de Lenormand *El tiempo es sueño*. Esta vez la crítica mostro muy poco interés.

En julio de 1930, se da la primera representación del Teatro de la Universidad Nacional en el Teatro Hidalgo, con la obra *El Destilador* de Tolstoi. Este suceso se menciona como un “experimento teatral, destinado a servir a la elevación moral e intelectual de los obreros y campesinos.”⁸³

Dos años más tarde, el 2 de septiembre de 1931, la *Sala de Orientación* fue inaugurada. Carlos González, pintor y escenógrafo fue el director. La decoración corrió a cargo del antes mencionado, del pintor Danis Morse y del escultor Cannessi del

⁸⁰ Cabe notar que era un espacio pequeño con capacidad para sólo cincuenta personas.

⁸¹ 1a. temporada 4 y 5 de enero

2a. Temporada 8 y 9 de febrero.

3a. Temporada 22 y 23 de marzo

⁸² Schneider, *Op. Cit.* p.36

⁸³ Cuesta, Jorge, “El Teatro Universitario”, revista *El Espectador*, julio 17, 1930.

Campilli. Toda la sala, incluyendo butacas y escenario era sencilla y rudimentaria. El programa de aquel día conjunto música: Tercer cuarteto de cuerdas Revueltas por el Cuarteto Clásico nacional; canto: baile: un “bailable mecánico” de Carlos González titulado *Ocho Horas* y teatro: *La más fuerte* de August Strindberg, dirigida por Julio Bracho. El grupo que representó esta obra tomó el nombre de *Escolares del teatro*⁸⁴. Son ellos quienes el 11 de septiembre también de 1931 incluyen en su programa una obra de autor mexicano: *Proteo* de Francisco Monterde⁸⁵. Los actores de este grupo, al igual que los del Teatro Ulises se aprenden su papel de memoria⁸⁶.

La temporada de este grupo fue corta, el 2 de octubre de 1931 presentan su última función: la obra de John M. Synge *Jinetes hacia el mar*.

Igualmente, en 1931, se funda en la calle de Regina número ciento veinti-tres la Escuela de Arte Teatral que a su vez es sala de juntas, oficinas y teatro de experimentación por la sociedad que lleva el nombre de *Amigos del Teatro mexicano*. Esta institución tiene como objetivo ofrecer la oportunidad de estudiar teatro a aquellos que lo deseen. Al mismo tiempo, estimular la producción de autores mexicanos en formación, creando un teatro experimental organizado y con todos los medios de publicidad.

En noviembre de 1932, surge el *Teatro de Ahora* con los postulados de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno creados a partir del teatro político de Erwin

⁸⁴ Entre los que se encontraban: Víctor Urruchúa, Isabella Corona, Carmen Doria, Soledad Flores, Agustín Saavedra Moncada, Manuel Correa, Samuel Méndez del Castillo, Gustavo Fernández Cantero; la dirección corrió a cargo de Julio Bracho.

⁸⁵ Recordemos que Francisco Monterde, integrante del *Grupo de los Siete* para el año en que se lleva a la escena *Proteo*, ya había visto representadas varias de sus obras en escenas durante las temporadas del Grupo. El éxito de esta obra le refirió un mayor reconocimiento por parte de autores y público.

Luis Mario Schneider comenta que “históricamente es la primera obra de un autor mexicano en un teatro experimental” *Op. cit.* p.74

⁸⁶ De las compañías comerciales, se sabe que la de Gonzalo de la Vega empezaba a hacer lo mismo.

Piscator.⁸⁷ Su visión del teatro mexicano esta enfocada a una “dramática política” y social, en tanto que pretende sea “anti-individualista”, de “protesta”, de “servicio social” y “popular”. Para cumplir con el último objetivo mencionado la técnica debe ser “simplista”.

Sus temas, fueron inspirados por la Revolución Mexicana sus ideales, sus logros e igualmente sus fracasos.

Es también en el año de 1932 cuando surge el *Teatro Orientación* siendo Celestino Gorostiza, aquel que fue director del *Teatro de Ulises* y en 1932 también Jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes. su creador y director. El *Teatro Orientación*, al igual que *Escolares de Teatro* dependía del Estado. De todos los grupos antes mencionados este es el grupo renovador con mayor duración y mejor planeación. Se planeaba por año desde las obras a representarse hasta el día que debían hacerse los ensayos generales pasando por especificaciones en distribución del dinero de las entradas, derechos y obligaciones de los actores estipuladas en su contrato. Este grupo tuvo cuatro temporadas: 1932, 1933 1934 y 1938. De las 26 obras que llevaron a la escena, sólo siete fueron de autores mexicanos. En la primera temporada: *Una familia* de Julián Gómez Gorkin . En 1933 *Parece mentira* de Xavier Villaurrutia y *La escuela del amor* de Celestino Gorostiza. En la temporada de agosto a septiembre de 1934, se llevan a la escena tres obras cortas de autores nacionales integradas en un mismo programa, *¿En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia, *El barco* de Carlos Díaz Duffo hijo e *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y además la obra *Ser y no ser* de Celestino Gorostiza..

El mismo Julio Bracho, director de *Escolares de Teatro*, en 1935 funda el grupo *Trabajadores del Teatro* con los alumnos de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores como sus actores. Este grupo representa las siguientes obras: *El sueño de*

⁸⁷ Cfr. Alejandro Ortiz, *El Teatro político mexicano de los años treinta* en Meyran , Daniel y Alejandro Ortiz, *El teatro mexicano visto desde Europa*, Paris, Université de Perpignan, Centre de recherche iberiques, latino-americaine

Quetzalma de Julio Bracho, *El santo Samán* de Mauricio Magdaleno, la reposición de *Los que vuelven* de Bustillo Oro y la obra de Eugene O'Neill *Lázaro rió*. Esta última una puesta en escena como una propuesta de teatro de masas.

Tanto los grupos que hemos mencionado, como el *Grupo de los Siete* buscaban - por diferentes caminos- un espacio y una forma de expresión que siendo teatro mexicano, expresara mejor su ideología y su concepción de teatro. Así, encontramos diferencias entre los grupos por ejemplo podemos mencionar, el repertorio: mientras el *Grupo de los Siete* representaba obras mexicanas que trataban sobre temas de las familias de clase acomodada, el *Teatro de Ulises* escenificó obras de vanguardia europea; y el *Teatro de Ahora* obras mexicanas pero con temática de la Revolución Mexicana. Cabe mencionar, que el repertorio de cada grupo estaba íntimamente relacionado con el público al que se dirigían: el *Teatro de Ulises* a la elite intelectual; el *Teatro de Ahora* al pueblo, el grupo de *Trabajadores del Teatro* a los mismos actores: los trabajadores. el *Teatro de la Universidad* a los obreros y campesinos y el *Grupo de los Siete/ La Comedia Mexicana* a las clases acomodadas. En cuanto a la organización podemos notar la diferencia que existió entre el *Teatro Orientación* (que ponía extrema atención en la planeación de las temporadas, ya que el tiempo y el apoyo económico del que gozaban lo permitía) y el *Grupo de los Siete/La Comedia Mexicana* (con pocos ensayos y muchos estrenos).

Todo lo anterior estuvo determinado, en cierto grado, por las subvenciones que obtuvieron los diferentes grupos, aunado a su concepción de teatro mexicano y a su contexto social. Lo que nos lleva a pensar en aquella función social del teatro de la que hablaba Vasconcelos y la importancia de las instituciones para el apoyo económico y el reconocimiento en la sociedad de un grupo que se puede evaluar en la fama, la difusión, la cantidad de reseñas o artículos periodísticos, la publicidad, etc. Todos los grupos

mencionados, tienen entre sus objetivos -a veces esbozados, otras veces bien definidos- la función social que el tipo de teatro mexicano que están haciendo, debe cumplir. Por lo que, afortunadamente, este mosaico ideológico, cultural, económico y social, permitió enriquecer al teatro mexicano en una variedad de aspectos reuniendo en el rubro de teatro mexicano a distintas clases sociales, culturales, temas, y técnicas.

CAPITULO III

LAS TEMPORADAS

No esperéis para llamarlo teatro mexicano, a que aparezcan sobre el tablado los vistosos trajes de las chinas poblanas, brillo y color, o los varoniles de los charros. Esto es solamente el aspecto externo de nuestro yo.

Carlos Barrera

Mexicanos, si algún aliento conserváis de lo que signifique reconstrucción nacional, si algún cariño teneis para las cosas nuestras, es forsozo que hagáis justicia a ese grupo de esforzados luchadores de un ideal nacionalista y constructor que se empeña en demostrar una verdad de la que nadie debería dudar y en la lucha no sólo ponen su esfuerzo material y espiritual, sino lo que es más, su porvenir y el porvenir literario teatral de la Patria; quien no los oiga, quien no los atienda, merece poco el calificativo de mexicano.

Arquenio

Así fue como se incitó al público a participar de las temporadas del *Grupo de los Siete* y de *la Comedia Mexicana*. Estas temporadas, que más que ser solamente teatro, una diversión o distracción para la gente se convirtieron en un compromiso con la patria, tanto por parte de los autores, actores, empresarios, en fin la gente de teatro que las llevaron a cabo, como por parte del público, quien al presenciar obras de autores nacionales, reafirmaban su patriotismo y la existencia de algo más realmente mexicano, en este caso el teatro.

En este inciso intentaremos dar un panorama de la situación del teatro en la década de los veinte a partir de lo que yo consideramos una de las fuentes más confiables

y accesibles, la hemerografía. Reseñas, comentarios, encuestas, entrevistas y críticas de gente de teatro en la época, serán los datos que reconstruyan la concepción que se tenía de teatro y principalmente las expectativas de este teatro “puramente mexicano”.

Debemos aclarar que los fragmentos de artículos aquí transcritos de ninguna manera son todos los que en la época se escribieron respecto al tema. Se tomaron sólo fragmentos de algunos para ejemplificar la situación del teatro en la época. Revisándose principalmente las revistas *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revista* y *L'ABC*, además de algunos días de los periódicos *El Universal*, *El Excelsior*, y *el Universal Gráfico*.

Nos referimos principalmente a crónicas fechadas entre 1922, -la llegada de Camila Quiroga a México- y 1926 -año de la temporada del Grupo de los Siete-, ya que lo que buscamos es hacer el seguimiento de las opiniones enfocadas a la transformación y/o búsqueda del teatro nacional en relación a las propuestas hechas por el Grupo de los Siete en su Manifiesto; a los resultados de las temporadas Pro-Arte Nacional y la del Grupo de los Siete.; y a los objetivos de la Comedia Mexicana.

Este inciso pretende mostrar el ambiente teatral que circundó al Manifiesto del Grupo de los Siete, con el fin de conocer el valor que el mencionado escrito tuvo en su momento de publicación.

EN BUSCA DE UN TEATRO NACIONAL

En toda la década de los veinte, y en el transcurso de los años treinta se crean una serie de grupos de búsqueda, y asociaciones que poseen objetivos cada vez más claros y definidos, impulsados por la inquietud que más bien era una necesidad. de encontrar y hacer teatro mexicano que expresara la realidad del país.

La llegada a México de Camila Quiroga desde Argentina, quien venía presentando teatro únicamente suramericano fue determinante para que se concretaran las ilusiones aisladas de algunos individuos, con las necesidades sociales hacia un teatro mexicano, que no existía aún pero que como el de Argentina podía existir y ser de calidad con tiempo y esfuerzo.

Según nos cuenta Monterde, Quiroga influyó a los integrantes del Grupo de los Siete en un aspecto fundamental que transformó la manera de llevar a la escena obras de autores mexicanos: la pronunciación del español como es pronunciado en México y no imitando la pronunciación española:

Sucedió también que vino a México, por los años veinte, una gran actriz argentina, Camila Quiroga, y ella realizó dos temporadas en México, la primera, únicamente represento obras de America del Sur, entre las que se encontraba una del uruguayo Florencio Sánchez; esto nos dió un magnífico ejemplo, no solamente por la calidad de las representaciones, sino por el hecho de que los actores argentinos no hablaban como los nuestros en un español castizo improvisado. (...) Ellos hablaban el español a la manera argentina. A partir de entonces, pedimos a nuestros actores a que dejaran de pronunciar afectadamente...⁸⁸

Desde la perspectiva del dramaturgo y literato Federico Gamboa, el teatro argentino representado en México es el proceso de una evolución:

⁸⁸ Francisco Monterde "El grupo de los Siete autores dramáticos", revista *Escénica*, septiembre, época I, núms. 4 y 5, UNAM, México, 1983 p.27

Yo tuve oportunidad de ver el nacimiento del teatro que hoy triunfa entre nosotros el teatro argentino. Empezó también por los tipos populares pero procurando que su lenguaje, aunque humilde fuese correcto. Después la obra teatral argentina siguió el derrotero que siguen todas y fue tomando tipos elevados hasta llegar a la clase media y alta como se ve actualmente la técnica para manejar los tipos populares, por una parte, y un noble afán de nacionalismo, es lo que ha formado el teatro argentino.⁸⁹

Un proceso parecido, es el que se está gestando en México en los veinte.

En otro artículo el mismo Gamboa vuelve a referirse a este tema, haciendo énfasis en la evolución del mismo, esto es, como producto de un cambio gradual:

Lo que la señora Quiroga nos presenta, desgraciadamente no es, ni puede ser, la obra improvisada de unos cuantos de buena fe, es una labor escalonada de muchos años atrás, fruto de una evolución que ha sufrido el teatro argentino... El teatro serio en México vendrá, pero vendrá a su tiempo, como el argentino evolutivamente...⁹⁰

Guillermo Castillo, cronista del *Universal Ilustrado* y bajo el pseudónimo de Júbilo en el mismo año describe su visión -bastante acertada- de como se dará la mencionada evolución:

Empezaremos titubeando con titubeos infantiles, a pasos torpes y lentos, la iniciación tendrá errores grandes, pero no graves ni irreparables. Quizá se comenzará calcando sobre lo ya conocido y las primeras obras resulten con demasiado sabor español. Nuestros campesinos serán andaluces o gallegos vestidos de charros y nuestros aristócratas serán un remedo de los condes, duques y marqueses.⁹¹

Otro comentario señala la importancia del público en este proceso:

⁸⁹ *Idem*, se cita comentario de Federico Gamboa

⁹⁰ Gamboa Federico, citado en Schmidhuber, Guillermo, *El advenimiento del Teatro mexicano 1922-1938*, Kentucky EUA, p.101

⁹¹ Júbilo, "El teatro nacional. ¿Del pueblo de la clase media o de la aristocracia?", *El Universal Ilustrado*, febrero 16, p.18

Ahora el espectáculo ejemplar del teatro argentino ha enseñado al público de México que es posible tener teatro propio y para los escritores ha sido un acicate.⁹²

Pero para que se de el futuro teatro mexicano, se necesita antes que nada el crear la conciencia de la necesidad de un teatro diferente tanto en autores, empresarios, directores como en el público. Esta conciencia se va dando a partir de la observación y comparación de espectáculos exitosos y aquellos que no lo son, de la difusión de autores mexicanos y extranjeros (poco conocidos o desconocidos en México), y de las expectativas que se tenían de este teatro nacional.

La expresión de estas observaciones, críticas y aspiraciones, se dió a conocer en periódicos y revistas. Y no tanto a través de la crítica teatral, como en las encuestas, entrevistas y artículos hechas por o a diferentes personas pertenecientes al ambiente cultural de la época. Esto se debe a que la crítica teatral en México de aquellos años, era poco objetiva y por lo mismo poco confiable. Los críticos que tenían a su disposición espacios en revistas o periódicos la mayoría de las veces escribían sólo la anécdota de la obra o se dedicaban a defender sus intereses ideológicos o/y económicos tachando de excelente o de pésima una obra.

Encontramos a autores que se preocupan por hacer notar las causas del surgimiento de este nuevo teatro mexicano, posiblemente para desprender de ahí sus los elementos necesarios para el mismo. Tal es el caso de Carlos González Peña quien evalúa el efecto que tuvo la Revolución en el teatro de carácter nacionalista de la época

El que concurren en un mismo puente estos tres elementos creadores del teatro; autores, intérpretes y público, no cabe duda que constituye un suceso íntimamente ligado a causas de carácter social. Si el haberse derrumbado la muralla ya no china, sino simplemente extranjera y extranjerizante que vedaba a la producción nacional el acceso a los escenarios de México, es obra inmediata y directa del sindicalismo que, agrupando a autores y actores, les dió conciencia de su fuerza; evidente me parece también que la extraña coincidencia de que hoy

⁹² *El Universal Ilustrado*, febrero 16 de 1922.

abundan comedias mexicanas y público ávido de verlas, es indicio de un hecho -ya advertido- otros aspectos de nuestro vivir colectivo- que en el orden moral produjo la sacudida de la Revolución el despertar de la conciencia nacional. (...) ¿Y quién sino el dramaturgo, el novelista o el poeta mexicanos estan llamados a reflejar el alma y la vida nuestras, en este periodo de poderoso resurgimiento nacional? Entre las formas artisticas, el teatro es por todo, la más directa y dinámica, el género popular por antonomasia. No se le concibe sin el pueblo. Nadie como el dramaturgo esta en más inmediato contacto con el pueblo.”⁹³

Críticos, escritores, actores y directores comentan sus opiniones sobre la “creación de el teatro nacional”. Pero al parecer no todos concuerdan en las características que deba tener este teatro. En la temporada Pro-Arte Nacional de 1925, Tinoco decide hacer arreglos de *El Zarco* de Altamirano y el drama *Cuauhtémoc* y esta es la crítica que recibe:

Porque no hay que seguir el ejemplo del señor Tinoco cuyo patriotismo es reconocido, que no encontrando por ahora autores nacionales de quienes prender su temporada de arte autóctono, ha escogido la pica y el azadón y se ha entregado a la tarea de resucitar muertos. “¿Hablan de la creación del teatro nacional? -ha dicho- ¡Pero si hace mil años que existe! “Y con la filosofía de un sepulturero bien pagado va sacando muertos y más muertos, a pesar de los consejos de sus amigos que le han dicho: “ Siquiera esperate al dos de noviembre!”.”⁹⁴

Por lo anterior deducimos que no eran adaptaciones lo que se esperaba del teatro mexicano.

En *El Universal Ilustrado* de junio de 1926, Víctor Manuel Díez Barroso, integrante del Grupo de los Siete comenta a propósito de la forma y el tema la personalidad del autor y la época, pero el objetivo es la espontaneidad:

⁹³ González Peña, Carlos, "Teatro mexicano. Los primeros pasos" periódico *El Universal*, septiembre 1o. 1925, primera sección

⁹⁴ *L'ABC* septiembre 20, 1925

Todo puede escribirse, pero para que haya espontaneidad, condición indispensable en las artes, es preciso que cada quien escriba según lo que le pida su personalidad (...) ser de la época, tratar problemas de hoy y si es posible de mañana tanto mejor, problemas del hombre con relación con los demás hombres o consigo mismo, problemas actuales intelectuales en los que haya esa inquietud cerebral que parece que flota en el ambiente...⁹⁵

Mientras que para Roberto Nuñez aquella obra que divierte ya es buena por la ayuda social que aporta al ser utensilio de evasión de las “tragedias que envuelven al mundo”.

No hay duda de que lo que actualmente anhela el público es divertirse sanamente, para olvidarse de las tragedias que envuelven al mundo en este período en que la ardorosa fiebre social caldea la Humanidad. ⁹⁶

Otro cronista se enfoca más a los hechos reales que a los deseos:

Recuerdo que el año pasado mi simpático y querido amigo Pepe Elizondo me expuso, en plática breve sus proyectos para iniciar el teatro vernáculo. Pero... los bellos proyectos se desmoronaron ante la indiferencia, la ignorancia y la pereza de ambientes. Para llamar la atención en aquel entonces hubiera necesitado Elizondo hacer esfuerzos vigorosos e innúmeros después formar compañía, tener teatro, hacer obras y esperar al público. Era una tarea demasiado pesada.⁹⁷

La empresa era pesada, sí, porque a pesar de el esfuerzo e interés que existía, había también una serie de obstáculos que no se podían desaparecer de un día para otro. Tanto dramaturgos, como actores, empresarios, directores, escenógrafos críticos y observadores notaron una serie de obstáculos que impedían que el teatro nacional esperado se hiciera realidad.

⁹⁵ Víctor Manuel Díez Barroso, “¿Debe escribirse teatro realista o teatro fantástico?”, *El Universal Ilustrado*, junio 10, 1926, p.66

⁹⁶ Roberto Nuñez y Domínguez, *Descorriendo el telón. Cuarenta años de teatro en México, (1910-1950)* Madrid, 1956, p.144

⁹⁷ *El Universal Ilustrado*, febrero 16 de 1922

El mismo Federico Gamboa explica lo que, según su percepción, hace falta en el teatro mexicano para transformarlo en el teatro anhelado:

No se escribe, porque no se lee y no se lee porque no se escribe. Esto es, más o menos lo que pasa con nuestro teatro, que no se ha formado porque hace falta quien tenga las suficientes energías y el amor patrio para dar a conocer la labor de nuestros escritores, y estos no se dedican a tal género de literatura porque les falta estímulo. Hay algunos a quienes no se les puede ayudar por el error en que viven creyendo que el teatro nacional es aquel en que se habla de las abyecciones de nuestro pueblo y hacen obras perfectamente reprobables, a las que han dado en llamar género chico, debiendo ser llamado género infimo.⁹⁸

En líneas posteriores agrega:

Pero, desgraciadamente, nosotros no hemos sabido comprender nuestros tipos y carecemos de anhelos patrios en pro de nuestro arte... La razón es muy sencilla: nuestros teatros están en mano de extranjeros que, amén de desconocer nuestro medio artístico, no tienen porque sentir la necesidad de crear un teatro mexicano.⁹⁹

Y termina reiterando la falta de impulso para los autores:

Estoy seguro de que entre nuestros literatos hay hombres de gran valor que sabrían hacer bellas obras plenas de arte si hubiese quien les impulsara. La Secretaría de Educación tiene el alto deber de hacerlo. Yo tengo fe de que así será.¹⁰⁰

Si Gamboa hace un llamado a la Secretaría de Educación, Catalina D'Erzell hace lo mismo refiriéndose al gobierno en general:

El Gobierno, en cambio, pone siempre dificultades, en vez de darnos la mano. ¿No cobra acaso, el muy culto y Honorable Ayuntamiento el mismo porcentaje de contribución a teatro tan honorable como el "Lírico" y a empresas tan antipatrióticas como las que cometen el error de fomentar el verdadero teatro mexicano?¹⁰¹

⁹⁸ Opinión de Federico Gamboa, en "¿Porque nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?", *El Universal Ilustrado*, enero 12, 1922, p.15

⁹⁹ *idem*

¹⁰⁰ *idem*

¹⁰¹ Mihis, "Una opinión personal del último drama de Catalina D'Erzell" *El Universal Ilustrado*, febrero 20, 1924. Desconocemos si el decreto de Adolfo de la Huerta publicado en 1920, (donde

Hecho que nos hace recordar la importancia de las instituciones en la época de la que hablábamos en el primer capítulo.

Y años después, Celestino Gorostiza reafirma el compromiso que debe tener el Estado hacia la cultura del país:

Mientras la cultura pública no sea bastante para sostener por si sola la calidad de los espectáculos, es al Estado a quien toca sostenerla y fomentarla.¹⁰²

Otros comentarios resultan poco propositivos. Pero no por esto dejan de ser interesantes y de mostrarnos la importancia que se le daba a unos y otros elementos del teatro.

Júbilo, por ejemplo, reconoce en los malos actores, que han sido influenciados por el teatro español, el estancamiento del teatro nacional de ese momento.

Y bien, si la labor tan enciable y benéfica no ha podido seguir adelante ha sido sobre todo por la falta de elementos interpretativos. Excepción hecha de uno...dos... o tres, a lo sumo, el resto de los artistas no servía para colaborar en empresa tan loable. Son muy malos nuestros cómicos. Ni entienden las obras ni las aprenden, ni saben lo que es el teatro...actual. Ya les he lanzado la acusación de que han moldeado su espíritu en el teatro español y, por añadidura lamentable en teatro español malo. Rutinarios como son nuestros cómicos, siguiendo al pie de la letra la tradición interpretativa al grado de tener clasificados los personajes de la ficción por patrones impuestos por sus maestros, se sentían violentados al tener que hablar sin pronunciar la zeta y la ce. Dentro de su incultura natural, habían ahuecado nichos donde adoraban a falsos ídolos, consagrados por una crítica más inculta que ellos y por un público igualmente mal educado. (...)Encastillados en estas antiguallas, pese a quien pese, se momificarán y les resultaran insolentes los primeros libertarios y rebeldes de nuestros autores noveles que, menos rutinarios y más curiosos- cuando menos- echaron

se fija un impuesto mucho menor sobre las entradas a las obras mexicanas que a las extranjeras), ya no fuera válido en el año de esta entrevista.

¹⁰² Gorostiza, Celestino, en "Primera encuesta de Letras de México", *Letras de México*, México, 10.septiembre 1937, núm.14, p.2

una mirada más alla de los Pirineos y se dieron cuenta de que la literatura teatral (.....)Sigo creyendo que uno de las mayores estímulos para el autor, y sobre todo para el autor incipiente, es ver su obra bien interpretada, porque la buena interpretación subraya las excelencias de la obra y enmascara sus defectos.¹⁰³

Azorín coincide con lo anterior, al recalcar la incompatibilidad entre actores y textos:

El nuevo teatro se representa, si; pero la contradicción entre la polaridad espiritual de los actores y la materia que representan, es evidente. El perfecto equilibrio no se ha establecido todavía.¹⁰⁴

Al parecer no sólo fueron Castillo y Azorín quienes notaron esta carencia en el teatro nacional, ya que al problema respondió la Secretaría de Educación con un proyecto para formar actores: (Nótese que el comentario se refiere al “máximo problema de nuestro teatro”)

Convencida la SEP de que el máximo problema de nuestro teatro radica, sobre todo , en la parte interpretativa, lo ha atacado de frente, pretendiendo educar actores sobre cuya educación y adiestramiento no pese el envejecimiento premeaturo de los prejuicios conservadores que arruinan las facultades innegables de algunos de los elementos artísticos propios que malgastan sus virtudes innatas en diversos escenarios y cultivando diversos géneros.¹⁰⁵

El mismo Júbilo expresa su aprobación a este esfuerzo:

Por todo esto nos parece muy atinado un proyecto de la Secretaría de Educación, en el cual se pretende formar actores para cuyo objeto se les aleja en lo posible del mal ejemplo de nuestros teatros de comedia y de todo elemento que en ellos se haya fosilizado, y se les dará a conocer, en primer lugar, nuestro medio, sus tipos y sus costumbres; después se les ilustra sobre las mejores obras del teatro extranjero orientando su criterio, que ha de servirles de base para interpretar las obras, no destrozarlas.¹⁰⁶

¹⁰³ Júbilo, "Autores, público e interpretes", *El Universal Ilustrado*, enero 14 1926, p39

¹⁰⁴ Azorín, *El Universal Ilustrado* abril 29, 1926, p.6

¹⁰⁵ Anónimo ,*El Universal Ilustrado*, abril 15 1926 p.37

¹⁰⁶ Júbilo, "Autores, público e intérpretes", *Op. cit.*p.39

Los empresarios teatrales que en vez de darle una oportunidad a un autor novel mexicano al representar su obra, prefieren contratar una obra de éxito de taquilla seguro son muy criticados:

los empresarios alegan que no ponen obras de calidad porque el público no concurre a sus representaciones. Por otra parte, el público no va a los teatros porque no encuentra, a pesar de todo, obras de calidad.¹⁰⁷

Pero también hay quienes piensan lo contrario. En 1924, en una entrevista que se le hace a Catalina D'Erzell, cuando ya ha triunfado como escritora con la obra teatral *Esos Hombres*, conocemos otra opinión en lo que se refiere al compromiso de las compañías con el teatro nacional:

Dicen que en México no hay escritores y que las empresas son egoístas; pero en honor de la verdad, hay que proclamar muy alto que muchas compañías hacen todo lo que pueden para fomentar el teatro nacional.¹⁰⁸

Contemporáneo a Gamboa, Marcelino Dávalos hace énfasis en el malinchismo que padece el mexicano como una causante de la "inexistencia" del teatro mexicano:

No hay teatro nacional, no hay literatos que se dediquen a hacer teatro, porque estamos atrocemente enfermos de extranjerismo. Para nosotros sólo sirve lo que viene de fuera los estrenos "mundiales" son los únicos que triunfan y todo porque nuestros coliseos se encuentran en mano de extranjeros que se preocupan más por la prosperidad de sus caudales sin tener en cuenta la parte artística y, sobre todo, la nuestra, la que formaría el teatro mexicano que sería eminentemente emotivo por nuestra emotividad racial eminentemente artístico porque también nosotros sabemos de arte, porque el arte existe entre nosotros a despecho de quienes digan lo contrario.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Jiménez Rueda, Julio en "Primera encuesta de Letras de México", *Letras de México*, op. cit. p.2

¹⁰⁸ Mihis, "Una opinión personal del último drama de Catalina D'Erzell", op. cit. s/p

¹⁰⁹ "¿Porqué nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?", Op. cit., p.15

En las últimas líneas aquí transcritas, Dávalos enfatiza dos características que, de existir, tendría el teatro mexicano: emotividad y arte. Más adelante continúa hablando acerca del su ideal de lo que podría ser el teatro mexicano:

Yo espero el día en que una compañía de mexicanos, dirigida por mexicanos se preocupe por el teatro vernáculo y lo haga triunfar aquí y fuera de aquí, como la Quiroga hace triunfar su teatro en la Argentina y en la América toda.¹¹⁰

La crítica en ocasiones fue muy severa, notando cada defecto de los actores y autores nacionales, novatos:

Al ver las comedias de nuestros novísimos autores nacionales, pensamos en las comedias representadas por aficionados. Estos comienzan por no saber jamás su papel. Los autores nacionales las más de las veces, tampoco lo saben; comedias deshilvanadas, sin principio ni fin. Los aficionados, cuando no oyen al apuntador, meten morcillas, adornan sus papeles con frases que han oído en otras comedias o zarzuelas; así nuestros autores, que no saben que decir(...) El aficionado es tímido; no sabe moverse, parece siempre embarazado por algo que no sabe que es; no acierta donde poner las mano, tartamudea. Así el autor novísimo desconoce la técnica, saca a sus personajes de los cabellos, no sabe que hacer con sus títeres, los hace hablar cualquier cosa, aunque sean tonterías, con tal de que no callen.¹¹¹

Desafortunadamente, estos críticos, no daban sugerencias para corregir los mencionados defectos.

Un elemento que la mayoría de las personas, que estaban de alguna manera involucrados en el “nuevo” teatro mexicano, fue el público.

El público comenzó a tener la misma o más importancia que la puesta en escena, el dramaturgo o los actores. Se le criticaba por su asistencia o su inasistencia, por la actitud que tomaba frente a las obra de autores mexicanos que presenciaba, por ser

¹¹⁰ *Idem*

¹¹¹ *L'ABC*, octubre 25 de 1925

conocido o desconocido en el ambiente, por aplaudir o chiflar. numerosas pruebas tenemos en los periódicos y revistas de la época. Se buscaba de diversas maneras llamar su atención hacia la transformación del teatro que estaba sucediendo ante ellos y en algunos casos se esperaba guiarlo hacia un determinado género; lo que para algunos autores, directores y críticos significaba educarlo.

En la revista *L'ABC*, de octubre de 1925, un cronista anónimo comenta:

Y el público que asiste a estas comedias, tiene que ser, naturalmente como el público de los aficionados, benévolo, (...) como un espectador ríe de un tropezón inocente de un cómico aficionado, así ríe de un chiste o de una frase inoportuna en una comedia de autor novísimo. El público es indulgente, sobre todo si se trata de un pariente o amigo. Y aquí, en estas comedias, el parentesco es el patriotismo. ¡Es una comedia mexicana y además, el autor, pobre, apenas comienza! como en las corridas de toros de aficionados: "No esta mal, cosas peores hemos visto en novilladas." En este caso el público es un "bendito".¹¹²

En el periódico *El Universal* con fecha del 5 de septiembre del mismo año Carlos González Peña en un artículo titulado "El Teatro mexicano. Los primeros pasos." expresa su opinión del público que ha presenciado las obras del Grupo de los Siete y es interesante porque hace un breve recuento de como la actitud del público cambio con el tiempo y la perseverancia de la compañía.

El público asiste a la representación de las obras mexicanas. Y asiste, no por simple curiosidad en la cual nunca por lo demás habia mostrado-; sino por gusto, por interés vivísimo. Comprende esas comedias, las siente, las vive. Y de ahí el doble valor, la elevada significación espiritual de su aplauso. La sala de espectáculos se llena de bote-bote, Empiezan a ser los estrenos ocasion de cita para la gente culta. La muchedumbre gruñe en las galerías. Y hasta ha ocurrido que fuera necesaria la intervención de los gendarmes para contener a la multitud ansiosa de penetrar en el teatro! Claro que no hubo de lograrse tan risueño resultado sin esfuerzo ni improbo sacrificio. Duras fueron las primeras jornadas. Largas noches los actores representaron ante las lunetas vacías; su patriótico entusiasmo se laceraba por la cruel soledad. De la taquilla estuvo a menudo ausente el retintín sonoro. Los

¹¹² *L'ABC* octubre 18, 1925

heroicos iniciadores empezaban a flaquear, los comediantes se resistieron de la inevitable desazón que produce la irregularidad en las pagas.¹¹³

En *El Universal Ilustrado* al terminarse la temporada "Pro-Arte Nacional" Júbilo incluye un comentario al público concediéndole el derecho a aplaudir aquello que le gusta sin exigirle que por "patriotismo" acepte malas obras :

De justicia es reconocer que ha correspondido debidamente, con aplausos y presencia, cuando las producciones ofrecidas han sido algo más que embriones. Tampoco tenemos derecho a exigirle que, por una modalidad de patriotismo, deba sufrir resignado la mortificación y sufrimiento que producen las malas obras.¹¹⁴

Varios autores y críticos, coincidieron en que al público se le debía de educar mostrándole obras de calidad. Enrique Jiménez Domínguez, traductor, señala:

El gusto del público se cambia, como se cambió en Dublín, como se cambió en Nueva York, a base de selección de obras por su valor intrínseco y no por su éxito de taquilla.¹¹⁵

En 1926, Xavier Villaurrutia firma un artículo, en el *Universal Ilustrado*, que lleva el nombre de "Conclusiones sobre el teatro mexicano", pero que se refiere únicamente a la temporada Pro-Arte Nacional. Su percepción de lo que fue la respuesta del público es la siguiente:

El público comprendió a tal grado la nobleza de esta prueba que aplaudió, en la temporada del Fábregas, del mismo caluroso modo lo mucho malo y lo poco bueno que le fue servido. La sanción del público no tuvo el valor de la aprobación sino simplemente de un aliento a los nuevos autores teatrales.(...)Hubo, pues, mucho de ciega confianza en el azar y en la voluntad de un público que no sabe aún exigir.¹¹⁶

¹¹³ Gonzalez Peña, Carlos, "El teatro mexicano. Los primeros pasos.", periódico *El Universal*, septiembre 5, 1925, primera sección.

¹¹⁴ Guillermo Castillo, "Autores, público e interpretes" *El Universal Ilustrado* enero 14, 1926 p. 64

¹¹⁵ Jiménez, Domínguez, Enrique, "Primera encuesta de Letras de México" *op. cit.*, p.2

¹¹⁶ Villaurrutia, Xavier, "Conclusiones sobre el teatro mexicano", *El Universal Ilustrado*, julio 8, 1926.

De acuerdo a lo anterior, el público aprueba, porque “no sabe aún exigir”, se le tiene que enseñar a exigir, a diferenciar lo malo y lo bueno, para que sólo aplauda lo segundo.

En una entrevista realizada a Julio Sesto, actor español, notamos que curiosamente su opinión coincide con la de algunos mexicanos; el problema reside en el público:

...el teatro nacional existe, dormido pero existe porque en México hay muy buenas obras que no se representan ya que carecemos de público serio, público que exija menos frivolidad teatral y arte. Nuestro público es eminentemente de taquilla y dejarán desierto el teatro el día que se les presente una obra toda arte para llenarlo al siguiente día, cuando se les ofrezca una obra de bailes desacordes y frases frívolas de doble sentido.¹¹⁷

El mismo propone la solución al problema:

El único remedio, la forma única de hacer teatro nacional, sería organizar una compañía mexicana, amante de su patria que se fijara un poco más en el arte propio y dejará su afán de lucro que hace a todas las compañías buscar obras extranjeras. De esa manera se conseguirían dos cosas: hacer público serio y hacer teatro mexicano serio.¹¹⁸

también hubo quienes abogaron por el autor y no por el público:

El autor y la obra deben de estar por encima de todo... (...) el público no puede ser ahora arbitro, no puede ser juez porque no se le ha capacitado para serlo.¹¹⁹

¿Aún con la asistencia del público a las obras mexicanas, con obras emotivas, que reflejaran los tipos de la sociedad mexicana y a precios insignificantes, sería posible

¹¹⁷ “¿Porqué nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?”, *Op. cit.* p.15

¹¹⁸ *Idem*

¹¹⁹ Humberto Rivas, “El teatro y el público” revista *El Espectador*, febrero 27, 1930 p.2

transformar el teatro mexicano en lo que tanto se anhelaba, cumpliría con las expectativas? Y es que esas expectativas estaban definidas?

En una entrevista a Antonio Caso en 1922 sintetiza dos los factores necesarios para la realización del "teatro mexicano":

...la voluntad colectiva y el genio. Si un pueblo tiene amor al teatro y carece del hombre-genio, será entonces un pueblo carente de literatura teatral; y a la inversa, si un pueblo tiene el hombre-genio, pero no da albergue en su espíritu a la emoción proporcionada por el teatro, su paso por la historia no dejará la huella de un teatro propio.¹²⁰

Así pues podemos concluir a partir de las reseñas comentadas que las características del nuevo teatro nacional no estaban del todo definidas.

Las presentaciones de Camila Quiroga en México, tuvieron cierta influencia, pero más que nada sirvieron de pretexto para detectar y tratar de eliminar aquellos obstáculos - definidos- que impedían la transformación del teatro nacional. Entre los que se hacían más evidentes podemos mencionar: compañías inestables, actores mal pagados, una pronunciación española en obras representadas en México por actores mexicanos, directores y organizadores quienes para seleccionar el repertorio sólo se interesan por las ganancias económicas y que prefieren producir una obra de género chico -que será un éxito- a una obra de un autor mexicano y desconocido, el malinchismo que a pesar del creciente interés por lo nacional sigue existiendo especialmente en las clases acomodadas, acostumbradas a seguir y admirar las modas europeas o de Estados Unidos, la carente formación de los actores, la crítica teatral tendenciosa y convenenciera

Pero tres aspectos eran de interés general: la participación del público como parte del espectáculo, el cambio del repertorio y el reflejar la sociedad mexicana en escena. El público, es quien con su presencia, elige de entre las diversas opciones que puede tener a su alcance. Y quien con la expresión de su gusto e igualmente de su disgusto da la última

¹²⁰ Júbilo, "El teatro nacional, ¿Del pueblo, de la clase media o de la aristocracia?", *El Universal Ilustrado* segunda parte, febrero 23, 1922 p. 23

palabra, concediéndole a la obra (autor, actores, director, músicos, etc.) el aplauso -y con este tal vez el éxito- o el chiflido -aunado casi siempre al desprecio y al olvido. El repertorio, que debía estar conformado por obras de calidad, que educaran y divirtieran, a las que atendiera el público gustoso. El nacionalismo, producto de los cambios político-sociales, no sólo aumentaba y se fortalecía con las expresiones artísticas sino que a la vez era lo que se pedía y necesitaba, por lo que la creación o producción de temas y personajes “mexicanos”, era promovido por el consumo de los mismos.

Pero las inquietudes de gente de teatro hacia el tan referido teatro nacional, ya se venían dando desde algunos años antes. sin embargo fue a partir de 1923 que las palabras toman sentido en hechos concretos y el esfuerzo de transformar el teatro nacional ofrece : las obras de autores mexicanos en 1923, la temporada Pro-Arte Nacional (1925), la temporada del Grupo de los Siete (1926) y así en adelante una considerable cantidad de grupos que buscan conciliar de la mejor manera los elementos teatrales, una disciplina y lo nacional, incluyendo evidentemente al mismo mexicano, sus inquietudes particulares y así dirigir el significado y la función del teatro.

TEMPORADA PRO-ARTE NACIONAL (1925)

Al formarse la Compañía de los Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos con objeto de explotar en el Teatro Virginia Fábregas la comedia nacional, los prudentes sonrieron, hablando de locuras de ilusos, y aún los optimistas pensaron que aquello era muchachada digna al menos de no inmediato fracaso siquiera por la buena intención que la animaba.

Carlos González Peña

En este ambiente fue como la temporada de 1925, organizada por la Unión de Autores Dramáticos y su secretario general Alberto G. Tinoco, surgió -con el nombre de Pro-Arte Nacional- y empezó a ganar terreno.

A la ya mencionada *Unión de Autores dramáticos* 1923, le sigue en 1925 la *Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos mexicanos* con la temporada Pro-Arte Nacional, que tomó este nombre porque tenía como objetivo principal representar obras de autores mexicanos. Con ayuda de Alberto G. Tinoco, el entonces Secretario de la *Sociedad de Autores*, y el apoyo de amigos, periodistas y particularmente del público, participaron los que pronto serían el *Grupo de los Siete* -como parte de la *Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos*- en la primera temporada de teatro mexicano de drama y comedia.

Su escenario fue el lujoso teatro Virginia Fábregas, donde durante siete meses -de julio de 1925 a enero de 1926- la compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos -llevaron a escena cuarenta obras de autores mexicanos¹²¹.

¹²¹ *Los culpables* de Ricardo Parada León, *El novio número trece* de Alberto Michel, *Alma mater* de Alberto G. Tinoco, *Cosas de la vida* de Ma. Luisa Ocampo, *Al fin mujer* de Lázaro y Carlos Lozano García, *Las pasiones mandan* de Víctor Manuel Díez Barroso, *Esos Hombres* de Catalina D'Erzell, *Santa* de Federico Gamboa y Francisco Troncoso, *El pasado* de Manuel Acuña, *Los culpables* de Ricardo Parada León, *Al Cabo la vida esta loca* de Ma. Luisa Ocampo, *MoiKGT* de Lázaro y Carlos Lozano García, *Cuahutémoc* de Tomás Domínguez Illánes, *Sin alas* de María Luisa Ocampo y Parada León, *La señorita voluntad* de Carlos Noriega Hope, *Via crucis* de José Joaquín Gamboa, *Vivire para ti* de Francisco Monterde, *Cumbres de nieve* de Catalina

Es importante mencionar que esta temporada no estuvo subvencionada oficialmente por parte del Gobierno. Los gastos corrieron por cuenta de los organizadores, los autores, actores y demás participantes motivados por el fenómeno teatral y ayudados por su solvencia económica.¹²² Sin embargo, seguramente tuvieron apoyo económico de quien era el Secretario General del Ayuntamiento, el licenciado y dramaturgo Julio Jiménez Rueda, integrante de la *Unión de Autores Dramáticos*, y a quien antes de que se formara la mencionada sociedad ya le inquietaba difundir el teatro mexicano:

Charlamos un buen rato, después del cual nos citó a una junta que habría de celebrarse en el edificio del Ayuntamiento con el entonces Secretario General del mismo, licenciado Julio Jiménez Rueda, para tratar la forma de dar impulso al teatro mexicano.¹²³

Bajo la dirección de Ricardo Mutio y el siguiente elenco de actores: Paz Villegas, Lola Tinoco, Consuelo Segarra, Anita Miguel, Ricardo Mondragón, Felipe Montoya, Ernesto Finance y Manuel Tames, inició el 12 de julio de 1925, la temporada en un ambiente de desconfianza e incertidumbre:

D'Erzell, *La incomprendida* de Lázaro y Carlos Lozano García, *Una flapper* de Carlos Noriega Hope, *Cuento Viejo* de José Joaquín Gamboa, *En la montaña* de Emilio Abreu Gómez, *El chacho* de los hermanos Lozano García, *En la esquina* de Francisco Monterde, *La esclava* de Ricardo Parada León, *Alma* de Rafael Pérez Taylor, *El empleado público* de Julio Jiménez Rueda, *El diablo tiene frío* de José Joaquín Gamboa, *El cacique* de Emilio Abreu Gomez, *Del hampa* o *En el hampa* de Rafael Perez Taylor, *El rebozo azul* de Catalina D'Erzell, *Buena Suerte* de Victor Manuel Díez Barroso

¹²² Recordemos que los precios de entrada eran muy económicos y que no se pagaban derechos de autor

¹²³ .Lozano García, Lazaro y Carlos, "Como escribimos nuestras obras", *El Universal Ilustrado*, noviembre 26, 1925, p.54 En este artículo los autores narran brevemente como se fueron uniendo los autores de la UDAD, antes de formar dicha sociedad.

Núñez y Domínguez Roberto, *Descorriendo el telón. Cuarenta años de Teatro en México (1910-1950)*, Madrid, 1956 p. 244

Entrevista hecha por Palmeta, "Opinión de Fernando Soler sobre el Teatro nacional", *El Universal Gráfico*, agosto 4, 1925, p.4.

Como que aquella noche el 12 de julio en que se levantó el telón, en todos los espíritus existía la duda sobre el problemático desarrollo de la temporada, siendo muchos los que le auguraban, cuando más, un mes de duración.¹²⁴

A dos semanas de haberse inaugurado la temporada el público no parece responder a las obras de autores nacionales. Fernando Soler, director y actor comenta al respecto:

Los mismos cronistas y críticos han dicho reiteradas veces en sus publicaciones que basta anunciar una obra de autor mexicano para que el público se quede en casa. (...)..pues nada menos en los días que corren la indiferencia del público mexicano, por lo que se refiere al esfuerzo que se hace en el Teatro Fábregas¹²⁵

En agosto, la mencionada temporada incluye en su programa obras extranjeras. Así, surge la contradicción de presentar obras extranjeras cuando se dice estar fomentando el arte mexicano. La situación es que el arte y los artistas nacionales no tienen público y la empresa pierde dinero. Por lo que la solución que se proponen es recurrir a obras extranjeras, que puedan atraer al público:

Duras fueron las primeras jornadas. Largas noches los actores representaron entre las lunetas vacías; su partiótico entusiasmo se laceraba por la cruel soledad de la taquilla (...)Momento hubo en que amenazara reducirse a cenizas el generoso ensueño. (...) Al sobrevenir, esta fase aguda de la crisis, perfilose, empero, un dato revelador: "Si el público no quiere teatro mexicano -reflexionó la empresa- se lo daremos extranjero"...¹²⁶

Pero esta estrategia no dió el resultado previsto, al teatro seguían acudiendo unas cuantas personas. González Peña menciona que "en esas representaciones, más que en

¹²⁴ Carlos González Peña, *Descorriendo el telón. Carenta años de Teatro en México (1910-1950)*, Madrid, 1956 p. 244

¹²⁵ Entrevista hecha por Palmeta, "Opinión de Fernando Soler sobre el Teatro nacional", *El Universal Gráfico*, agosto 4, 1925, p.4.

¹²⁶ Carlos González Peña, "El teatro mexicano. Los primeros pasos", *Op. cit.*

ningunas otras, la sala estuvo desierta”¹²⁷. Por lo que pensaron darle otra oportunidad a los autores mexicanos. Esta vez, las obras mexicanas tuvieron público:

Vino luego estreno tras estreno de los nuestros; y el teatro a reventar.
La nublazón había pasado. El luminoso camino ya estaba abierto.¹²⁸

Esta temporada se caracterizó también por tener como parte del programa no sólo obras de autores mexicanos, sino también homenajes a autores conferencias y conciertos.

A dos meses de comenzada la labor, parecía que las opiniones y la actitud hacia el teatro mexicano ya habían cambiado:

Pues bien no ha sido menester aguardar mucho. Ya el silencio desapareció ha días. Se alzan rumores cordiales. Resuenan clarinadas de triunfo. Parece que hemos llegado o estamos llegando a la plena comprobación de estas dos fundamentales verdades: que el teatro mexicano existe, pues que asistimos ahora a su valioso alumbramiento; y lo que es más singular e importante: que hay también público ansioso de verlo, de sostenerlo y de aplaudirlo.¹²⁹

Aquel público “ansioso” de “ver”, “sostener” y “aplaudir” el teatro mexicano de los autores nóveles -no por eso el alumbramiento del teatro mexicano como tal- fue de suma importancia para la estructura del Manifiesto, que se dirige al público, no a empresarios, actores, o incluso autores. Es el público el que sostiene al teatro, puede exigir y como consecuencia cambiar el teatro a partir de su aceptación o disgusto.

La participación de María Tereza Montoya como primera actriz -de agosto a octubre- dentro de esta temporada, significó buena publicidad, debido al la reputación y la

¹²⁷ *Idem*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem*

fama de esta última.¹³⁰ El público confiaba en el juicio de los actores consagrados: si María Tereza Montoya había aceptado actuar obras de autores nacionales estas no podían ser del todo malas. Aunque en este caso, no todos estuvieron de acuerdo en que su participación había sido por su voluntad y ni siquiera de su agrado:

Durante la última temporada que hiciera en el Fábregas, la primera de las condiciones de su contrato fue la de no hacer obras mexicanas; cláusula que, a regañadientes, tuvo que modificar, pero es bien sabido que durante esa temporada la señora Montoya impuso obras tan malas como la de Felipe Trigo y algunas por el estilo, aún cuando existían muchas obras mexicanas en cartera. Estuvo empeñada siempre en efectuar su beneficio con la obra de los Quintero *Cristalina* y sólo por la presión de la gerencia de ese teatro acepto poner una obra mexicana, siempre que fuera escrita para ella, dando también ella el argumento. La obra se tituló *Sin alas* de María Luisa Ocampo y Ricardo Parada León.

El cronista remata enfatizando la ingratitud de esta diva hacia los autores:

En cambio los autores mexicanos han tenido siempre una reverencia artística casi delirante por María Tereza Montoya, Parada León le ha escrito "in mente", todas sus obras y Jiménez Rueda hizo esfuerzos pecuniarios de una inmensa trascendencia con el único objeto de glorificarla... Pero naturalmente la señora Montoya prefiere hacer *La Malquerida* de don Jacinto.¹³¹

Sin embargo estas declaraciones las desmiente la propia actriz en su libro *El teatro en mi vida* cuando dice:

Estrené varias obras, pero lo más importante para mí de esa temporada fueron las obras y los autores mexicanos que di a conocer. (...) A casi todos los autores mexicanos de entonces, yo los di a conocer. Siempre ha sido y es mi deseo más ferviente, que tengamos nuestro teatro propio, que ponga de manifiesto nuestras costumbres, nuestros vicios y nuestras cualidades.¹³²

¹³⁰ El tiempo que trabajó en esta temporada, fue corto. La primera semana de septiembre, la actriz enfermo. Solamente actuó ese tiempo porque en octubre del mismo año viajó a Madrid. periódico *El Universal*, "María Tereza Montoya en el Teatro Fábregas", septiembre 5 1925.

¹³¹ "El Calvario del teatro mexicano" en *El Universal Ilustrado*, diciembre 3 de 1925 p.44

¹³² Montoya, María Tereza, *El teatro en mi vida*, México, p.

No podemos saber a ciencia cierta si la actriz habla sinceramente, si es que se debía tan sólo al dinero, quizá a la publicidad. Pensamos, que fue un poco de todo, aunque el número de representaciones de obras mexicanas, que escenificó la actriz, es mucho menor al de las españolas.

Varias reseñas coincidían en que había un público que asistía interesado y con gusto. Pero, hay quienes comentan, que era el mismo público que acudía a todas las obras, por lo que las obras no duraban en cartelera más de una semana:

...acabamos con la costumbre de mantener únicamente ocho días las obras en cartelera porque el público no llenaba la sala la semana siguiente.¹³³

Durante las fiestas patrias, se representaron obras de autores mexicanos renombrados como fueron *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano, *Cuauhtémoc* de Tomás Domínguez Illánés y *El Pasado* de Manuel Acuña. Como parte de las festividades, en la función del sábado 12 de septiembre la compañía cantó el Himno nacional, estando las estrofas a cargo de los cantantes de ópera: Flora y Enrique Islas. En otras palabras se buscó crear en el público un sentimiento nacionalista asociado con las obras y el significado de la temporada.

Santa novela de Federico Gamboa, *El otro* novela de Eduardo Zamacois, y *Yo quiero divorciarme* fueron adaptadas para la escena por Francisco Troncoso. A lo que la revista L'ABC comenta irónicamente:

Como no hay mucha tela de donde cortar en cuestión de obras mexicanas, pues a pesar de ser ya más de Siete los autores nacionales con que contamos, las comedias y los dramas andan tan escasos como los billetes del Banco de México, el señor Tinoco ha inaugurado la temporada de arreglos, que bien puede ser un paso más para el

¹³³ Monterde, "El Grupo de los Siete", *Revista Escénica*, época I, núms. 4-5, UNAM, México, septiembre 1983

engrandecimiento del teatro nacional. Estos arreglos servirán de entrenamiento para los autores. Si usted por ejemplo se siente dramaturgo o comediógrafo y no tiene asunto que desarrollar, no encuentra argumento, ni tesis ni nada, pongase a arreglar las novelas que haya leído y lleve su arreglo a Tinoco.¹³⁴

Los cronistas de la época, tienden a relatar el argumento de las obras, y a describir las actuaciones. Para los lectores de la época seguramente comentarios tales salían sobrando especialmente si habían presenciado la obra, pero hoy en día encontramos curiosos y hasta interesantes muchas de estas crónicas, por ser documentos que nos muestran la visión de los críticos hacia el teatro y los elementos que se consideraban prioritarios. Además podemos conocer, al menos, los temas de algunos textos que se perdieron o que nunca fueron publicados.

Un comentario a la obra de teatro sintético *Mol K G T* de los hermanos Lozano García refiere la importancia de la calidad tanto de la actuación como de la obra:

La broma escénica de los Lozano García se llama *Mol K G T* y si no viene a agregar un lauro más a los muchachos que tan mercedamente han recogido con su bellísima comedia *Al fin mujer.*, si probaron que pueden caminar por la espinosa senda de lo gracioso, que tanta falta hace que recorran nuestros autores par dar claro-oscuro a nuestro teatro. Más que los autores, el héroe de *Mol K G T* fue Manolo Támes quien hizo un desenfadado Panuncio Godinez. que tuvo al público por veinte minutos en una constante hilaridad.¹³⁵

Sin embargo, no podemos confiar del todo en los juicios que se hacen a las obras. Por un lado, porque hay cronistas que elogian las obras de sus colegas o amigos, dando prioridad a la amistad sobre la calidad y por otro lado por la naturaleza efímera del fenómeno teatral que impide que una representación sea igual a otra.

Durante el período de la temporada Pro-Arte nacional, además de las publicaciones *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, -donde predominan las

¹³⁴ "Fábregas", *Revista L'ABC*, septiembre 13, 1925

¹³⁵ *El Universal*, primera sección, lunes 7 de septiembre de 1925, p.4

crónicas favorables a los autores, a sus obras y a los ideales de la temporada - conocemos la revista *L'ABC*. Esta hace un seguimiento de la temporada desde agosto de 1925 hasta enero de 1926. Es importante recalcar que los comentarios difieren de aquellos que encontramos en las revistas antes mencionadas, ya que *L'ABC* es una revista que se caracterizaba por hacer comentarios burlones e irónicos¹³⁶ y por subrayar los errores de los autores¹³⁷

El Grupo de los Siete, según *L'ABC*, recibe buenas críticas por parte de los cronistas que colaboraban en *El Universal Ilustrado* -a los que se refiere como la Sociedad de Elogios Mutuos- porque el director de la revista era uno de los Siete: Carlos Noriega Hope.

...nos choca si, que la sociedad aquella, haciendo uso de las columnas de los periódicos que tiene a su disposición, dejara a la crítica malparada, elogiando obras de ningún valor. No conocemos la obra,

¹³⁶ Transcribimos a continuación algunos ejemplos: "La Santa de ahora es casi lo mismo que la de *Rip-Rip* aunque tal vez menos obscena."(agosto 30, 1925); "Desgraciadamente, en los carteles del debut, hemos visto que este se efectuara con una obra de autor español. ¿En qué quedamos amigo Tinoco? En ese teatro de la compañía "Pro-Arte Nacional" se van a hacer como se anunció obras de autores mexicanos, o es que Pirandello, Trigos, etc. se han nacionalizado mexicanos?" (septiembre 6, 1925)

ANUNCIOS ECONOMICOS

-Aquí se solicitan espectadores de cualquier género, dramático o cómico. Un boleto, un peso, dos 50 centavos y tres por 25. De tres en adelante rebajas considerables. Por favor, familias enteras, regalamos pases. Teatro Fábregas. (noviembre 8, 1925)

¹³⁷ Revista *L'ABC* Octubre 25

Desde el *diablo tiene Frio* hasta *La señorita Voluntad* -menos las de los hermanos Lozano - todas han sido comedias de aficionados. Esta es la culpa de Pepito Gamboa- el Presidente de la Sociedad de Elogios Mutuos quien puso la muestra y para muestra basta un botón -de la novísima comedia mexicana, que es como un block de arcilla, que pretenden esculpir artistas que no conocen el "metier". Así esta: amorfo, pesado, impreciso. Carlos Noriega Hope, joven entusiasta, anda buscando la gloria en donde se encuentre. Por eso su fecundidad arrolladora. Y hace mal; debe recordar que el genio es una larga paciencia. En *La señorita Voluntad*, el asunto es pueril; la técnica ingenua- los personajes entran y salen cuando el autor ya no sabe que hacer con ellos; los caracteres imprecisos, sin relieve y la literatura fatua - sobre la voluntad! -y pedestre, forzada, cuando quiere ser mexicana. Si es ensayo puede pasar; pero a tal extremo... esta bien, hombre, esta bien.

...con el acostumbrado acompañamiento de bombos y platillos, se anuncia el estreno de *Via Crucis*, que debe ser una maravilla, a juzgar por el reclame. La verdad es que este bambo mucho perjudica al autor la crítica y el público van con la seguridad de oír maravillas. Pero tenemos la certeza de que en este *Via Crucis*, el público, por tercera vez, va a cargar con la cruz.(noviembre 10. 1925)

pero si conocemos la crítica. Si *Una Flapper* ha superado a *La señorita Voluntad*, será seguramente menos mala que esta. ¿Acaso será verdad, como lo pregonan los cronistas que se trata de una maravilla? Hay que desconfiar de estos..¹³⁸

Ellos no fueron los únicos en apuntar esta situación¹³⁹ ; en septiembre del mismo año, la publicación *Revista de Revistas*, ya lo comentaba:

Es preciso dejar compadrazgos y compromisos para hacer juicios desapasionados e imparciales, señalando con diáfana claridad los defectos y los aciertos. Seguramente que sólo así podrá encauzarse tan gallardo movimiento de arte y cultura.¹⁴⁰

La crítica es la misma. La manera de decirlo es diferente. Mientras *L'ABC* desprecia: "obras de ningún valor", *Revista de Revistas* habla de lo que llamaríamos una crítica constructiva "señalando defectos y aciertos".

Gracias a la comparación entre las crónicas de las publicaciones antes mencionadas, podemos -si no asegurar-, conocer diferentes posiciones de un mismo aspecto. Tal es el caso de la variación en el público asistente a las obras mexicanas de la temporada. Aunque en septiembre un cronista de *L'ABC* habla sobre la buena asistencia del público:

Este teatro, actualmente conocido con el mote de el de "Los Siete autores" ha seguido hasta la fecha llevando a la escena obras mexicanas y con algunas alternativas ha estado viéndose concurrido abundantemente por la gente que ya se va inclinando a perderle el miedo a todo lo que sea mexicano.¹⁴¹

Para octubre, afirma que no hay público:

¹³⁸ *Revista L'ABC*, noviembre 19 1925

¹³⁹ Lo mismo sucedía con El Grupo de los Siete; que con los cronistas de la revista *Contemporáneos* quienes participaban de la vida cultural en México.

¹⁴⁰ "Tetralerías de la Semana", *Revista de Revistas*,septiembre. 26 de 1996, p.29

¹⁴¹ *Revista L'ABC*, septiembre 6, 1925

Se fue la Montoya. No hay obras nacionales. Tinoco ya no arregla. Y sobre todo, el público no va. ¿Porqué se empeñan los Siete autores en busca de un espectador, en que ese teatro permanezca abierto a los cuatro vientos, que son los únicos que concurren?¹⁴²

Al término de la temporada, se hacen comentarios que revalúan las características y los logros de la misma:

Naturalmente que en esta inicial cosecha hubo de todo: malo, regular y bueno, siendo satisfactorio anotar que el promedio de calidad no fue nada despreciable, pero lo más importante, sin duda, fue la comprobación de que el público se interesa y gusta de ver trasladados a la escena sus propios problemas y el ambiente y las costumbres que le son familiares en la vida cotidiana. (...) Todas ellas fueron dramas o comedias en tres actos, de tendencias ideológicas diversas, pero con el común denominador de su nacionalismo.¹⁴³

Por su parte, Guillermo Castillo para *El Universal Ilustrado* escribe su apreciación de la temporada, coincidiendo con Nuñez y Domínguez en lo que se refiere al público, pero además hace notar la falta de buenos y comprometidos actores para esta temporada

...cabe hacer algunas reflexiones sobre ese último esfuerzo para desarrollar nuestra literatura teatral. Esa temporada nos ha demostrado tres cosas:

- 1a.- Que en México hay autores.
- 2a.- Que hay público
- 3a.- Que no hay intérpretes.

Entre las obras estrenadas hay algunas que son una positiva realización y otras que significan tanteos muy halaguenos. En lo que respecta a los autores, no ha podido ser más desinteresada su contribución para darle impulso al ansiado teatro mexicano. Han trabajado con entusiasmo y han hurgado por todos los derroteros buscando la verdad artística. El público, por su parte, ha sentido un poco de curiosidad y aunque, sin el entusiasmo de los escritores, no ha dejado de concurrir en mayor número y con más frecuencia que en los anteriores ensayos. (...)Y

¹⁴² Revista L'ABC, octubre 18, 1925

¹⁴³ Op. cit. *Descorriendo el telón. Cuarenta años de Teatro en México*, p.244-245.

bien, si la labor tan benéfica no ha podido seguir adelante ha sido sobre todo por la falta de elementos interpretativos.¹⁴⁴

Nosotros diferimos de la opinión anterior en el sentido en que sabemos que antes de esta temporada ya había autores mexicanos, al igual que público. Lo que faltaba, fue precisamente la aportación -podríamos atrevernos a decir- fundamental de esta temporada, la difusión de las obras de los autores mexicanos de "drama y comedia" reunidos en un grupo y la presentación de un gran número de obras en un corto periodo de tiempo.

Uno de los aciertos de la temporada, quizá al que en su momento se le dio mayor importancia fue la asistencia del público a las obras mexicanas:

El diablo tiene Frio señala una fecha significativa en la literatura dramática mexicana; aquella en que dramaturgo y público tendieron la mano compenetrándose identificándose el uno con el otro. Estaba dado el primer paso (...) Y por eso el extraordinario acontecimiento que ahora se registra en el "Fábregas", si indicio es de una nueva etapa en nuestra historia social, tiene también altísima significación en la cultura patria.¹⁴⁵

Esto se logro, en parte, gracias a la publicidad -que corrió, en muchos casos, a cargo de amigos y conocidos pertenecientes al medio- y los bajos precios¹⁴⁶, y en parte

¹⁴⁴ Guillermo Castillo bajo el pseudonimo de "Júbilo" *El Universal Ilustrado*, "Autores, público, e interpretes" enero 14, 1926, p.39 y 64. Continúa refiriéndose al mal uso que la "z" y la "c" españolas que se hacia en las obras mexicanas. En el mismo artículo critica la preferencia que el público le da a Benavente y a Linares Rivas sobre los autores noveles que presentaron su trabajo en la temporada Pro-Arte Nacional, por el simple hecho de que los unos son españoles y los otros mexicanos.

¹⁴⁵ Gonzales Peña, "El Teatro mexicano. Los primeros pasos" periódico *El Universal*, Septiembre 1o. 1925 1a. sección,

¹⁴⁶ El interés de los autores, por adquirir la asistencia del público, superaba su interes económico, los precios eran muy bajos y además regalaban pases para funciones próximas:

(...) El milagro que se ha hecho en el Teatro Fábregas con la actual temporada de los Dramaturgos y comediógrafos mexicanos, no había podido hacerse antes, ni, por otra parte era posible que se hiciera.

La base para realizarlo en el Fábregas ha sido lo exiguo de los precios y las tarjetas de entrada gratis para ciertas funciones, inmejorable y acertado método de propaganda; pero ello no puede hacerse sino con un presupuesto mínimo como el del Fábregas, sin pagar derechos de autor, muy distinto al de las compañías de Virginia Fábregas, de Maria Tereza Montoya y Fernando Soler, que por esa causa y por el decoro de sus nombres artisticos, alcanzados después de año

llevando a escena temas de la vida cotidiana. No hay que olvidar que la cotidianidad que reflejan en las obras es aquella de las clases acomodadas del país. Por lo tanto si hablamos de identificación esta se establece entre personajes y público pertenecientes a ese mismo sector. Ya hemos hablado de la importancia del público para el Grupo de los Siete, pero cabe hacer incapie en el público al que se dirigían los Siete. Era aquel acostumbrado a asistir al teatro como parte de sus actividades sociales, los mismos espectadores de los grandes teatros de la ciudad, que presenciaba generalmente las obras puestas por las compañías de repertorio, siendo los primeros actores, a la vez empresarios y directores; tal es el caso de las compañías de Virginia Fabregas, María Tereza Montoya, y Ricardo Mutio.

La temporada Pro-Arte nacional, también dió lugar a la aspiración de difundir el teatro hecho por autores mexicanos no sólo en la capital sino en otros estados de la República. Obras llevadas a escena por primera vez en esta temporada, fueron conocidas en otros estados:

Ricardo Mutio hará pronto una gira artística por los Estados, llevando también, las más recientes obras mexicanas que triunfarán -en gran parte merced a su acertada dirección- durante la temporada sostenida gallardamente en el Fábregas, de julio a diciembre del año anterior.¹⁴⁷

El repertorio de la temporada Pro-Arte nacional fue el siguiente:

de desvelos y sacrificios, no pueden cobrar tan insignificantes precios de entrada ".En defensa de María Tereza Montoya" Diciembre 10, 1925 *Universal Ilustrado*, p.47

¹⁴⁷ "Los últimos estrenos teatrales", *Revista de Revistas* mayo 9, 1926, p.29 y 51

REPERTORIO DE LA TEMPORADA PRO-ARTE NACIONAL 1925¹⁴⁸

Julio 1925

Los culpables de Ricardo Parada León
El primo de Rivera de José Luis Velasco
El novio número trece de Alberto Michel
Alma mater de Alberto G. Tinoco
La verdad de cada uno de Pirandello
Cosas de la vida de María Luisa Ocampo
Marianela de los Alvarez Quintero¹⁴⁹

Agosto 1925¹⁵⁰

Cosas de la vida de María Luisa Ocampo
Al fin mujer de Lázaro y Carlos Lozano García
Las pasiones mandan de Víctor Manuel Díez Barroso
Esos Hombres de Catalina D'Erzell
Santa de Federico Gamboa y Francisco Troncoso
Vivire para tii de Francisco Monterde

Septiembre 1925

El Otro adaptación de la novela de Zamacois por Francisco Troncoso
El pasado de Manuel Acuña
Los culpables de Ricardo Parada León
Al Cabo la vida esta loca de María Luisa Ocampo
Mol K G T teatro sintético de Lázaro y Carlos Lozano García

¹⁴⁸ Estos datos fueron tomados del "Resúmen cronológico del teatro en México del primer tercio del siglo XX" que hace Usigli en *México en el Teatro*, Usigli, Rodolfo, *Teatro Completo*, vol. IV FCE, 1996. Pero debemos mencionar que algunos datos difieren con aquellos presentados por Roberto Nuñez y Domínguez en *Cuarenta años de Teatro en México*. Este último menciona que en esta temporada también se representaron: *La jauría* de María Luisa Ocampo; *Monerías* de Alberto Michel; *Don Cándido Buenafuente* de Julio Jiménez Rueda. aunque deja sin mencionar *Al cabo la vida esta loca* de María Luisa Ocampo.

¹⁴⁹ Esta obra fue representada como homenaje a la actriz mexicana Dora Vila, fallecida en Madrid el día 24 de julio de 1925.

¹⁵⁰ En este mes se lleva al escenario del Fábregas dos obras de autores extranjeros. *La verdad de cada uno* de Luigi Pirandello y una obra francesa de enredo titulada *La joie du foyer* la traducción tiene por nombre *La paz del hogar*. El comentario que hace el cronista Remírez en el *Universal Gráfico* a la primera obra mencionada, el lunes 3 de agosto es el siguiente: "La más intrincada situación nos la presenta el caso de Pirandello desde el momento en que vemos anunciada su comedia en el teatro de los dramaturgos y comediógrafos nacionales, precisamente a las dos semanas de haberse inaugurado esta temporada que ha de fomentar el arte mexicano. El único dato que poseemos para resolver esta incógnita es el lenguaje más o menos mexicano que ha empleado el traductor y los giros más o menos populares que ha dado a ciertas frases.."

El Zarco adaptación de la novela de Ignacio M. Altamirano
Cuauhtemoc de Tomás Domínguez Illánés
Yo quiero divorciarme adaptación hecha por Francisco Troncoso
La sombra y *Crimenes de amor* de Nicodemi
La eterna víctima de Felipe Trigo.--
Ojos Muertos de Bauche Alcalde.

Octubre 1925

Despedida de María Tereza Montoya

La sombra de Nicodemi
Ojos muertos de Manuel Bauche
La mujer desnuda de Bataille
Cristalina de los Alvarez Quintero
Sin alas de María Luisa Ocampo y Parada León
Cumbres de nieve de Catalina D'Erzell
La señorita voluntad de Carlos Noriega Hope
Juego de amor de Angel Marín.
La soldadera de Alberto G. Tinoco
Viacrucis de José Joaquín Gamboa
El chacho de Lázaro y Carlos Lozano García.

Noviembre 1925

Don Juan Tenorio de Zorrilla
La señorita voluntad de Carlos Noriega Hope
Viacrucis de José Joaquín Gamboa
Vivire para ti de Francisco Monterde
Cumbres de nieve de Catalina D'Erzell
La incomprendida de Lázaro y Carlos Lozano García
Una flapper de Carlos Noriega Hope

y Teatro sintético mexicano: *La tona* de Fernando Ramírez de Aguilar-aunque-Roberto Nuñez y Domínguez dice que el autor de esta obra es Jacobo Dalevuelta.¹⁵¹

Cuento Viejo de José Joaquín Gamboa
En la montaña de Emilio Abreu Gomez
El chacho de los hermanos Lozano García
En la esquina de Francisco Monterde

¹⁵¹ Cfr. Nuñez y Domínguez, Roberto, *Op. cit.*, p.245

Diciembre 1925

La esclava de Ricardo Parada León
Alma de Rafael Perez Taylor
El empleado público de Julio Jiménez Rueda
El diablo tiene frío de José Joaquín Gamoba
*Véncete a ti mismo de Víctor Manuel Díez Barroso*¹⁵²
La comedia de la vida de Rodolfo Navarrete

Teatro sintético mexicano. *El cacique de Emilio Abreu Gomez*
Del hampa de Rafael Pérez Taylor---En el hampa
El rebozo azul de Catalina D'Erzell
Buena Suerte de Víctor Manuel Díez Barroso
*Guadalupe*¹⁵³

Enero 1926

Calla corazón,
El amor no se rie y
La señorita esta loca de Felipe Sassone
La maestrilla de Nicodemi
Cristalina de los Alvarez Quintero
El hombre encadenado, de Bourdet
La chica del gato de Arniches
El místico de Rusinol
*Santo sacrificio*¹⁵⁴
*La Familia Tibaudier*¹⁵⁵

Esta temporada, fue previa al Manifiesto que publica el Grupo de los Siete. Recordamos del mencionado texto el interés puesto en el público y el repertorio. Así, después de conocer los problemas con los que se enfrentaron en esta temporada; el objetivo de representar exclusivamente obras de autores mexicanos; la respuesta del público, los logros y fracasos de la temporada, nos resulta casi natural la publicación del Manifiesto a unos días de terminada la temporada. Con esto además podemos reconocer en el Manifiesto no solamente un escrito hecho a partir de especulaciones u opiniones sino que resulta sustento real que fue esta primera temporada

¹⁵² Con esta obra gana el primer lugar Víctor Manuel Díez Barroso en el concurso dramático hecho por *El Universal Ilustrado*.

¹⁵³ Desconocemos el autor de la obra.

¹⁵⁴ Desconocemos el autor.

¹⁵⁵ Desconocemos el autor de la obra.

TEMPORADA DEL GRUPO DE LOS SIETE (1926)

El período entre la temporada Pro-Arte Nacional y la temporada del Grupo de los Siete son sólo algunos meses, pero la actividad teatral de los autores continúa. En febrero de 1926 en el Teatro Alarcón, la compañía de Ricardo Mutio lleva a la escena obras españolas del repertorio clásico alternando algunas de las obras de la temporada de 1925: *El empleado público* de Julio Jiménez Rueda, *El diablo tiene frío*, *Via Crucis* de José Joaquín Gamboa y *Alma Mater* de Alberto G. Tinoco que permanece en cartelera durante el mes de marzo.¹⁵⁶ En el mes de abril se dan en el Teatro Principal, conferencias sobre temas teatrales por Marcelino Dávalos, Francisco Monterde, Julio Jimenez Rueda y Antonio Caso.

Al siguiente mes del mismo año se representa la obra *Los Revillagigedo* de José Joaquín Gamboa en el Teatro Principal por la compañía de María Tereza Montoya ; en el Teatro Virginia. Fábregas, por la compañía que lleva su nombre se estrena *Che Ferrati* de Carlos Noriega Hope. En agosto va al escenario del Teatro Principal *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso.

En el mes de septiembre se inicia la temporada que se anuncia con el nombre de temporada del Grupo de los Siete, con María Tereza Montoya y Fernando Soler como primeros actores. Esta se logra en gran parte por el apoyo económico que aporta María Luisa Ocampo quien tras haber ganado premio de lotería, lo dona a la causa.

Este intento de continuar su labor de difusión de autores mexicanos es recibido con gusto y expectación. Un cronista de *Revista de Revistas* hace el siguiente comentario:

Los animosos "Pirandellos" con noble ayuda y gran fe se lanzan a una nueva campaña de arte, prestigiada ya por las firmas de Díez Barroso, los hermanos Lozano García, Francisco Monterde, Pepito Gamboa, Carlos Noriega Hope. A pesar del pesimismo de algunos críticos que

¹⁵⁶ *Revista de revistas*, enero 31, 1926, p.21

sólo dan importancia al género mínimo y a las operetas trasnochadas ya que cierran los ojos a toda manifestación alentadora de arte nacional, creemos en el triunfo definitivo y legítimo de estos muchachos talentosos.

(...) Nos espera una temporada rica en frutos de oro y en realizaciones envidiables.¹⁵⁷

A unos cuantos días de iniciada la temporada se reconoce su éxito, fundamentándolo en cifras:

El público inteligente de la capital aparentemente alejado de las manifestaciones nobilísimas de arte y cultura- parece que principia a darse cuenta del simpático esfuerzo realizado por los muchachos del Fábregas. En plena crisis, enfrentándose a todos los obstáculos, (...) venciendo la reticencia del público para las obras mexicanas y cubriendo una papeleta diaria de 800 pesos con asombro de viejos empresarios y de cronistas llenos de pesimismo.¹⁵⁸

Pero desafortunadamente, el éxito fue breve. Tanto que, poco después, a principios de octubre del mismo año, se esta pensando en llevar las obras a "un teatro de barriada"; y por el artículo conocemos que su impulso no reside en el interés por difundir sus obras entre las diferentes clases sociales, sino porque el público de la ciudad no parecía responder¹⁵⁹ :

Los chicos que han tomado la cuestión del teatro nacional como un caso de amor propio, no han abandonado el campo después de la última derrota sufrida en el Fábregas. Se dice por ahí que van a llevar sus huestes a un teatrillo de barriada, esperando que la clase mesocrática de las callejas humildes responda a su mensaje con mayor fervor que los frívolos habitantes del corazón de la Metrópoli. A base de cierto presupuesto y de elementos de pocas pretensiones, los chicos podrán anunciar sus cosas a precios muy bajos, y no es difícil que vean el pie de la aurora en la ceniza. Bien lo merecen por su talento y actividad, por su fe inquebrantable, a pesar de todos los obstáculos y de todas las indiferencias.¹⁶⁰

¹⁵⁷ "Sacudiendo la modorra teatral", *Revista de Revistas*, septiembre 5, 1926. p.21

¹⁵⁸ "De telón afuera", *Revista de Revistas*, septiembre 19, 1926, p.35

¹⁵⁹ No se tienen noticias de si esta empresa fue llevada a cabo o si permaneció como simple proyecto.

¹⁶⁰ Scarpia, "Los Pirandellos de Barrio", *Revista de Revistas* octubre 10, 1926, p.31

La temporada no obtuvo la deseada respuesta del público por lo que en octubre de 1926, ya había llegado a su fin.

REPERTORIO DE LA TEMPORADA DEL GRUPO DE LOS SIETE

Su repertorio se formó con las siguientes obras:

Una farsa de Víctor Manuel Díez Barroso
L'Aigrette de Nicodemi
La sonriente Magdalena de Amiel y Obey
El diablo tiene frío de José Joaquín Gamboa
R.U.R. de Karel Tchapeck¹⁶¹
Cosas de la vida de María Luisa Ocampo
Estudiantina de Carlos y Lázaro Lozano García
El honor del ridículo de Carlos Noriega Hope
Oro negro de Francisco Monterde
La agonía de Ricardo Parada León
*La sala de los espejos.*¹⁶²
El collar de estrellas de Benavente

Al término de esta tan corta temporada, no hay otro Manifiesto, más bien se podría pensar que lo que produjo en los autores fue desilusión. Pero, a pesar de la respuesta del público, y de los críticos (hay pocas reseñas periodísticas en comparación con la cantidad de artículos que fueron dedicados a la temporada Pro-Arte Nacional) los autores no parecen haberse dado por vencidos. A un mes de terminada la temporada del *Grupo de los Siete*, se publica en el *RotoGráfico* un artículo titulado "La encuesta teatral", hecha a los Siete. Por sus respuestas podemos ver que sus objetivos están mejor definidos que en el Manifiesto y como experiencia de la recién concluída temporada su visión ha cambiado en algunos aspectos, como los obstáculos a los que se tienen que

¹⁶¹ Traducción de Víctor Manuel Díez Barroso

¹⁶² Desconocemos el autor de la obra.

enfrentar los autores; aunque otros comentarios enfatizan el interés por el lenguaje y los ambientes mexicanos ya presentes en la temporada Pro-Arte Nacional.

Cuando se le pregunta a Víctor Manuel Díez Barroso, “¿Con qué obras sería realizable el teatro mexicano?” su respuesta es: “Con aquellas que reflejando nuestras costumbres y maneras de pensar, traten de asuntos universales.”¹⁶³

Esta vez, se llama no sólo la atención del público, sino también de los actores. A este respecto Parada León dice: “Con los que comprendan que no es viable hacer creaciones de temperamentos exóticos que por su idiosincracia, y educación, están totalmente alejados de sus posibilidades.”¹⁶⁴ Refiriéndose a aquellos actores que por lo que parece todavía al representar obras mexicanas mantenían el acento español de la “z” y la “c”.¹⁶⁵

Por su lado Carlos Lozano García, afirma la existencia del público interesado en el teatro mexicano. “Ya lo hay. Su presencia en las obras mexicanas ha sido el mayor estímulo para los autores.”¹⁶⁶

Si tenemos presente que este comentario lo hizo en noviembre de 1926, después de las temporadas Pro-Arte Nacional y la del *Grupo de los Siete*, podemos pensar que si hubo público para estas temporadas, aunque posiblemente no fue la cantidad deseable.

¹⁶³ “La encuesta teatral”, *RotoGráfico*, noviembre 1926, p.10

¹⁶⁴ *Idem*

¹⁶⁵ A lo cual, autores y críticos daban gran importancia en la época: “...Alfredo del Diestro, cuya buena interpretación del Joaquín de Revillagigedo sólo falló por no estar familiarizado con nuestro medio ni pronunciar a la mexicana, sin exagerar, la “v” la “c” y la “z”. *Revista de Revistas*, mayo 16 1926, p. 24

En la obra *Uno de tantos ensayos* de Víctor Manuel Díez Barroso esto se hace manifiesto:

ANA.- Ah! que bueno que llegaste. Estaba impaciente...

AUTOR.- Con permiso. Sería mejor que no pronunciara usted la c de impaciente.

ANA.-Tiene usted razón; la costumbre. Como siempre he pronunciado...

AUTOR.- Al hacer obras españolas, esta muy bien, pero ahora...

ANA.- No tenga usted cuidado...“estaba impaciente, necesitaba tener noticias de...

Víctor Manuel Díez Barroso, *Uno de tantos ensayos*, en *El Universal Ilustrado*, julio 1927, p.36.

¹⁶⁶ “La encuesta teatral”, *op. cit.*

En este aspecto Carlos Noriega Hope, coincide con Parada León convencido de que parte del “escollo del teatro mexicano”, son : “los actores que sólo sienten tipos extanjeros, aunque hayan nacido en tepito...”¹⁶⁷

Algunos críticos,-según el mismo Noriega Hope- son otro aspecto negativo en el teatro mexicano, en tanto que: “se afilan las unas con verdadera minuciosidad troglodita, para arrancar la piel de los pobres ilusos que escriben en México...y no firman sus obras con un pseudónimo extranjero.”¹⁶⁸

También se alude al Gobierno -A Lázaro Lozano García le hacen la siguiente pregunta: “¿Qué hace falta para su definitiva realización?”; a lo que responde:

Que nuestro Gobierno. al igual que el de otros países civilizados, se convenza de la vital importancia, de esta demostración de cultura. De aquí deducimos que el apoyo que tenían del Gobierno no era suficiente.¹⁶⁹

La respuesta de Francisco Monterde “Un autor o un actor genial.”¹⁷⁰ a la pregunta: “¿Quién cree usted que pueda redimir al teatro mexicano de la postergación en que ahora se halla?”¹⁷¹, deja abierta la incógnita si lo habrá o no, pronto o no, pero casi asegura que no esta entre ellos; ya que han participado en dos temporadas teatrales y el teatro mexicano -de comedia-aún no se consolida. Pero como lo afirma José Joaquín Gamboa, el y el resto del grupo, tienen fe en que esto suceda pronto:

Por eso estoy con los muchos de este grupo que tienen la misma fe que yo...inquebrantable!¹⁷²

¹⁶⁷ *Idem*

¹⁶⁸ *ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ *Ibidem*

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² *Ibidem*

El artículo finaliza de la siguiente manera:

¿Cuándo quedara definitivamente implantado el teatro mexicano?
Cuando haya en él, un 16 de septiembre!

firman *Los Siete*.¹⁷³

Después de la temporada del Grupo de los Siete, los autores continuaron su labor teatral, pero ya no con el nombre que definía a su grupo, sino como parte de otro grupo que compartía sus objetivos, pero que estaba conformado por una gran cantidad de autores, actores, directores. Este fue La Comedia Mexicana

¹⁷³ *Ibidem*

LA COMEDIA MEXICANA (1929-1938)

Después de la temporada de 1926, que como vimos no tuvo el éxito esperado, el Grupo de los Siete ya no trabajó con ese nombre, en cambio los Siete autores y Ocampo se integraron a la compañía que llevaba por nombre La Comedia Mexicana. Esta tuvo mayores dimensiones, en cuanto a participantes y a recursos económicos.

Estuvo integrada por actores, escritores, escenógrafos reconocidos en el teatro comercial, y algunos novatos¹⁷⁴ que se unieron al propósito de continuar con un teatro mexicano por mexicanos..

En 1928 con el fin de crear una institución (volvamos a recordar la importancia de las instituciones en la época) teatral dedicada al teatro mexicano y que fuera reconocida legalmente se funda la Comedia Mexicana. Amalia de Castillo Ledón, fue presidenta y cofundadora¹⁷⁵ ;- María Luisa Ocampo, secretaria el gerente Lázaro Lozano García y los demás integrantes del Grupo de los Siete fueron vocales.

La Comedia Mexicana hace en total cinco temporadas. La primera va de mayo a noviembre de 1929, en el teatro Regis de mayo a junio y el teatro Ideal, de julio a noviembre. En el elenco se encontraban Isabella Corona, Aurea Procel, Carmen Doria, Icardo, Emilia del Castillo Villareal, Julio Villareal, Sara García, Julio Taboada, Manuel Tamés, Aurora Walker. En esta temporada se lleva a escena la obra *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufoo, de particular importancia por ser la primera "comedia" mexicana que llegó a las cien representaciones consecutivas.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Este hecho se menciona como una gran oportunidad para los autores:

"La Comedia Mexicana (...), persistirá dando oportunidades a la pléyade de artistas muchos de ellos de innegable mayor talento que otro "profesionales" (...) para dar cauce a sus aspiraciones y desenvolver sus personalidades." *El Universal Ilustrado*, julio 11, 1929, p.38 Cabe añadir que también significó el enriquecimiento del grupo.

¹⁷⁵ En palabras de Francisco Monterde "la principal colaboradora en la formación de este teatro" *Op. Cit.* Monterde "Grupo de los Siete" *Escénica*

¹⁷⁶ En el género Teatro de Revista, ya había obras que habían superado las 100 representaciones. Tal es el caso de Chin-Chun Chan, que llegó a las 1000 representaciones Cfr. María y Campos Armando, *Teatro de género chico*

La segunda temporada, fue la menos exitosa. En julio de 1931¹⁷⁷, en el Teatro Esperanza Iris, duró sólo algunos días con el único estreno *Palabras* de Carlos Díaz Dufoo y se repuso *Más allá de los hombres* de María Luisa Ocampo y se organiza gracias al apoyo de Lázaro Lozano García.

Esto sucedió en la capital, pero ese mismo año la compañía de Andrés Chávez se va de gira a Guatemala, llevando obras de autores mexicanos entre las que se encuentran *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufoo, y *El dolor de los demás* de Ricardo Parada León.

En 1934 se hace otra gira con obras mexicanas, pero esta vez en provincia.

De agosto a octubre de 1936¹⁷⁸ comienza la tercera de las temporadas, con el estreno de *El tercer personaje* de Concepción Sada en el Palacio de Bellas Artes. Esta

¹⁷⁷ En este año se forma la "Sociedad de Amigos del Teatro mexicano", un grupo de autores que se reúnan cada semana en el despacho de Víctor Manuel Díez Barroso. Entre sus objetivos podemos mencionar: "el establecer de un modo permanente el funcionamiento del teatro de autores mexicanos..."; "estimular la buena producción de autores mexicanos"; y tiene "como principal fin, establecer un espectáculo artístico a precios moderados" esto íntimamente relacionado con "emprender una campaña eficaz para atraer al público hacia espectáculos teatrales mexicanos." Observamos como las inquietudes del Grupo de los Siete que habían manifestado años antes en su Manifiesto son expuestas en este texto sólo que la forma de exponerlas es diferente, esta vez son más precisas y además se menciona la manera de hacerlo: "Para lograr lo primero, -hace referencia a "estimular la buena producción de autores mexicanos"-, la Sociedad cree indispensable:

a.- Que se imparta ayuda, en la forma que en cada caso se acuerde, a toda compañía que presente obras mexicanas.

b.- Que se funde un teatro de experimentación en que puedan trabajar personas aficionadas para la práctica de autores y actores.

c.- Que cuando las condiciones económicas de la Sociedad lo permitan, se funde el Teatro de los Autores mexicanos, con temporadas fijas. (Este momento nunca llegó para ellos aunque en el Teatro de Bellas Artes se realizaron temporadas de teatro mexicano)

6/a.- Para realizar el segundo propósito -referente a las campañas publicitarias-, se emplearán todos los medios posibles de publicidad, los reglamentos de la Sociedad y los acuerdos de la Asamblea General respectiva, se procurará conseguir, además, la publicación de un órgano periodístico especial y la organización de pláticas y conferencias dentro de los teatros abiertos al público o en los lugares que designe el ejecutivo de la Sociedad."

En esta Sociedad participan todos los integrantes del Grupo de los Siete, la octava de los siete María Luisa Ocampo; junto con otros autores que a su vez colaboraron con la Comedia Mexicana como son Rodolfo Usigli, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno.

En el *Universal Ilustrado* de septiembre de 1931 se menciona la idea de hacer un patronato donde tomen parte personas adineradas o funcionarios públicos para que "pueda, con su influencia ayudar a la institución".

¹⁷⁸ Comenzando el 8 de agosto y terminando a finales de octubre; no se puede precisar la fecha ya que la última función fue suspendida varias veces.

temporada esta subvencionada por la Secretaría de Educación. María Tereza Montoya fue la primera actriz en esta temporada y a su lado trabajaron Manuel Támes, Ferriz, Aurora Walker, Julio Taboada, Icardo, Alberto Galván, Carlos Orellana, Armando Velasco y Clementina Otero. En esta temporada la obra que se mantuvo más tiempo en cartelera fue *Lo que sólo el hombre puede sufrir* de Catalina D'Erzell, aunque no llegó a las cien representaciones.

Para febrero del año siguiente, regresan al Teatro Virginia Fábregas y aún cuentan con la participación y el apoyo de la diva. En esta cuarta temporada decrece el número de obras mexicanas y predominan las extranjeras. Entre las mexicanas encontramos *El vendedor de muñecas* de Nemesio García Naranjo y *Amar, eso es todo* de Enrique Uhthoff.

La última temporada tuvo lugar en el Teatro Ideal, y duró únicamente el mes de agosto de 1938. Esta vez, contaron con la colaboración de Virginia Fábregas como primera actriz. Las obras presentadas fueron: *Una vida de mujer* de María Luisa Ocampo, *Como yo te soñaba* y *Un mundo para mí* de Concepción Sada, *Madre, sólo una* de Miguel Bravo Reyes y Lázaro Lozano García, *Suburbio* de José Attolini, *Las tres carabelas* de Carlos Barrera, y *Los Revillagigedo* de José Joaquín Gamboa.

La Comedia Mexicana, siguió la misma línea del Grupo de los Siete, siendo muchos de sus objetivos parecidos a aquellos que unos cuantos años antes se habían mencionado en el Manifiesto del Grupo de los Siete. Para dar cuenta de esto, tenemos el programa de mano de 1936¹⁷⁹.

Los postulados que tienen en común el Manifiesto de los Siete con aquellos de La Comedia Mexicana (los cuales conocemos gracias al programa de mano de la temporada de 1936) son: el referente a la ideal de comunión entre autores, actores y público:

¹⁷⁹ Cfr. anexo II Programa de mano, de la temporada de 1936 de la Comedia Mexicana

unos y otros han comprendido que la manera de realizar el establecimiento de nuestro teatro se hará cuando exista perfecta armonía, mutua comprensión y cariño por la causa común, ya que siendo el elemento actor el intermediario entre el autor y el público, es precisa una comunicación espiritual entre el creador y el intérprete para que el auditorio pueda recibir fielmente las ideas del dramaturgo a través del temperamento artístico de los actores.¹⁸⁰

Se habla de una causa común, sin embargo observamos que a pesar de subrayar en variadas ocasiones lo reelevante del trabajo en equipo, los cronistas se refieren a los autores, los actores, la crítica, el público, inclusive los escenógrafos, por separado, perdiendo de vista el espectáculo total, esa misma armonía. En cuanto a la labor del director no se le da gran importancia, de hecho ni siquiera se le menciona.

Notamos que el éxito del fenómeno teatral dependía de que el discurso del autor fuera fielmente comunicado al público a través del actor; me pregunto ¿cómo o quién determinaba cual era el discurso “fiel” de las obras en que los autores no estaban presentes o/y eran extranjeros?

El hecho de “dar a conocer las producciones de los autores desaparecidos”¹⁸¹ nos remite al interés del Grupo de los Siete en representar “la producción -extranjera-posterior a la guerra (que) se desconoce por completo con excepción de tres obras de Pirandello...”¹⁸²

Y que, a pesar de esta afirmación no se desconocía por completo; sólo basta reeler los repertorios de los últimos años para darnos cuenta de esto.

El otro elemento al que se refiere con insistencia el Grupo de los Siete en su Manifiesto y que la Comedia Mexicana retoma es el público. Dice el programa de mano:

¹⁸⁰ *idem.*

¹⁸¹ *idem*

¹⁸² Cfr. anexo I *Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos*

...más todo lo anterior: la buena voluntad de la Secretaría de Educación, la unión de los elementos teatrales que van a luchar en forma de cooperativa -verdadera cooperativa, que realiza integralmente el espíritu y los fines de este tipo de organización del trabajo en común-, nuestro entusiasmo, los grandes esfuerzos que se han tenido que hacer para organizar esta temporada, todo ello sería inútil si no contamos con lo principal en estos casos: el favor del público.¹⁸³

Así pues, el público representa la primera preocupación del Grupo de los Siete, y por la frase “todo ello sería inútil sino contamos con lo principal en estos casos: el favor del público”¹⁸⁴ sigue siendo igual para La Comedia Mexicana.

Sin embargo, hay una marcada diferencia entre los textos. Mientras el Grupo de los Siete afirma que “existen en toda la República autores cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países”¹⁸⁵, La Comedia Mexicana prefiere no hacer esta comparación por pensar que los autores extranjeros superan a los nacionales: “Si este público nuestro va esperanzado en encontrar obras maestras que se puedan poner en parangón con las creaciones extranjeras, seguramente saldrá defraudado;”¹⁸⁶

En el caso de La Comedia Mexicana, se hace énfasis al teatro mexicano, hecho por y para mexicanos como un teatro aún en proceso y se considera al público un apoyo en su formación “más, si va con la idea de ver que el teatro mexicano desea dar un paso adelante en su formación;”¹⁸⁷

Y subraya lo significativo que resulta ver en escena temas y personajes tomados de la realidad mexicana:

si espera ver en escena los problemas de nuestro pueblo -de todas las clases sociales que lo forman-, sus costumbres, manera de hablar, tipos, psicologías; si piensa en lo que significa para todo autor, un aplauso y la fuerza que le da seguir luchando; si se detiene a reflexionar que nuestra principal mira es la implantación del teatro

¹⁸³ *Op. cit.* anexo II

¹⁸⁴ *idem*

¹⁸⁵ *Cfr.* anexo I

¹⁸⁶ *Op. cit.* anexo II

¹⁸⁷ *idem*

nuestro en nuestro suelo, entonces, estamos seguros de que el público no nos dejará.¹⁸⁸

Recordando otro punto importante mencionado en este texto llegamos al fragmento en el que se invita a la participación de la crítica en el teatro, hace evidente un cambio en cuanto a la valorización de la labor crítica, que en el Manifiesto, todavía no se considera. Aunque se hace la diferencia entre “crítica constructiva” y “crítica innoble”, y se aconseja hacer uso de la primera. De esta manera la crítica -buena o mala-, ya se considera parte activa del fenómeno teatral, en tanto que es reconocida, y puede así ser capaz de provocar una renovación.

En este sentido nos interesa grandemente la labor de la crítica, pues es el momento en que debe guiarnos marcando los errores y subrayando las cualidades, con la idea alta y sana que debe tener una crítica constructiva. criticar para destruir es tarea innoble, hacerlo para ayudar buscando el mejoramiento de la producción, traerá consigo inmediatos frutos y de esta clase de consejos han menester nuestras obras.¹⁸⁹

Veinti-cuatro años después de publicado el Manifiesto, el jueves 28 de junio de 1950, en el local de la Asociación Mexicana de Periodista, Celestino Gorostiza presenta frente a la Agrupación de Críticos, el Centro Mexicano de Escritores y el Departamento de Teatro del INBA, a los cuatro autores de los que eran Siete. En esta reunión se dan unas breves ponencias referidas a la vida y obra de los autores ya fallecidos por parte de los que aun viven. Además se reconoce que si bien el Manifiesto no tuvo la trascendencia que esperaban en el año de su publicación, si ayudó a concientizar tanto al público como a la gente de teatro lo que a su vez sirvió al desarrollo del teatro nacional.

Indudablemente el lema “Modestia y trabajo” une a toda la compañía y sostiene sus cinco temporadas junto al significado nacionalista que se le atribuye, esto es el teatro como un elemento útil para la reconstrucción nacional.

¹⁸⁸ *Idem*

¹⁸⁹ *ibidem*

El Grupo de los Siete al saberse parte del teatro mexicano de los años veinte, ven como un deber ayudar a la formación, en tanto a creación, del futuro teatro mexicano por un lado, y por otro a la formación, en tanto a educación de un público (al menos capitalino) para ese teatro que se empieza a gestar. Es también por esto que buscan transformar el lenguaje en el teatro. E infundir una moral conservadora en la sociedad de las clases acomodadas.

A través de sus obras, muestran de una manera casi didáctica sus valores, su lenguaje y sus ideas como ejemplos a seguir. Reproducen sus ideales de comportamiento en la escena invitando al público a que los asuma como propios en su vida cotidiana; manteniendo así su validez social y con esto sus privilegios como clase acomodada. Esta es la razón por la cual el siguiente capítulo está dedicado a las características de sus obras y al análisis de la obra *Al fin mujer* de Lázaro y Carlos Lozano García, que sin ser una de las obras más representativas responde a dos objetivos el primero tomarla como ejemplo para mostrar las características de sus obras relacionadas con algunos aspectos sociales que las determinan y las causan. Y el segundo objetivo es cumplir con una deuda personal, que le debo a mi bisabuelo, a mi árbol genealógico y a mi misma.

CAPITULO IV

CARACTERÍSTICAS DE LAS OBRAS DE LOS SIETE. UN EJMPLO: *AL FIN MUJER DE LÁZARO* Y CARLOS LOZANO GARCÍA

Ahora sólo resta preguntar. ¿Todas estas producciones serán flor de un día? Porque un teatro sólo existe cuando las obras resisten la prueba de fuego de la posteridad, quedando por sus permanetes valores literarios o escénicos incluídas entre las llamaddas de repertorio. Porque estrenarlas es más o menos fácil, pero lograr que perduren es lo difícil. Cuando esto acontezca podremos alardear de que es una bella realidad el teatro mexicano.

Roberto Núñez y Domínguez

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SUS OBRAS

Partiendo de los textos que aún se conservan de las obras escritas por el Grupo de los Siete, representadas en las temporadas en las que participaron, notamos características comunes a todos los autores.

De acuerdo a la clasificación que los propios autores les atribuían, no todas son obras dramáticas en tres actos. Varias fueron subdivididas en cuadros¹⁹⁰: *El caballero, la muerte y el diablo* de José Joaquín Gamboa -clasificada como "Fantasía dramática"-*el corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo); otras estaban divididas en actos y cuadros (*Hombre y demonio* de los hermanos Lozano García dividida en dos actos y doce cuadros; *Él y su cuerpo* de Víctor Manuel Díez Barroso, dividida en cuatro actos y

¹⁹⁰ A pesar de ser criticados por los cronistas de la revista *Contemporáneos*: "Los "comediógrafos mexicanos han sustituido los tres actos tradicionales por el procedimiento, más antiguo, pero actualmente en boga- como los chalecos cruzados- de los cuadros en serie. Esto da a las obras la apariencia de una modernidad que no tienen. (...)Conviene establecer a este propósito una regla general: que sólo debe escenificarse en cuadros lo que no cabe humanamente en otras medidas." en "La Comedia Mexicana", julio 1929, Revista *Contemporáneos*, p.354.

cinco cuadros); en cuanto a los actos no todas eran de tres también había de dos, de cuatro (*Estampas* de Díez Barroso), de uno (*Espíritus* de José Joaquín Gamboa, *El Honor del ridículo* de Carlos Noriega Hope, *Uno de tantos ensayos*, de Víctor Manuel Díez Barroso). A veces añadían prólogos -como parte de las obras; tal es el caso de *Adios manito* de Díez Barroso. Por su parte, José Joaquín Gamboa experimentó con la zarzuela en 1899 cuando escribió *Soledad*: zarzuela en dos cuadros y un intermezzo. Tampoco debemos olvidar aquellos ensayos de teatro sintético como fueron *Mol K G T* y *el Chacho* de los hermanos Lozano García; *Cuento viejo* de José Joaquín Gamboa *En la esquina* de Monterde.

Existe el interés de los autores por crear situaciones realistas, y al mismo tiempo hacer coherentes las acciones sus personajes con el desarrollo de la obra. Es con los Siete y la Comedia Mexicana que se empieza hacer en el teatro mexicano un teatro psicologista con conciencia de esto. Los autores no desconocían la teoría del psicoanálisis y expresan abiertamente su interés en este aspecto:

que los personajes sean humanos y que tiendan a llevarnos a la comprensión de los espíritus, mostrándonos a la par nuestros defectos y cualidades, viéndose en ellos la mayor naturalidad; que sean "hombres" que palpiten, que sufran, que gozen huyendo de todo convencionalismo teatral.¹⁹¹

En palabras de Monterde:

En sus dramas y comedias, de preferencia realistas, la psicología mexicana se define bien por las reacciones de los personajes, aún al tratar asuntos que son comunes a otros pueblos, porque no se detiene en la superficie.¹⁹²

Inclusive en *Véncete a ti mismo* se hace mención al psicoanálisis:

¹⁹¹ Lázaro y Carlos Lozano García, "El teatro sintético. Algunas opiniones", *el Universal Ilustrado*, Octubre 29, 1925

¹⁹² Francisco Monterde, Prólogo a *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981

DOCTOR.- La teoría de Freud.

ELLA.- Precisamente, ese nombre dijeron. Un doctor que dice que todos nuestros actos significan algo y explica por qué tropezamos, por qué olvidamos las cosas, por qué rompemos algo, en fin, quién sabe cuántas explicaciones da de muchos actos nuestros que parecen involuntarios; pero que, según él, tienen muy oculta su razón de ser.¹⁹³

Pero curiosamente, el autor se burla de después del psicoanálisis ya que uno de sus personajes da un largo ejemplo de como funciona la teoría, la conclusión es contraria por lo que la teoría en el caso mencionado resulta totalmente absurda.

El género que resulta ser el más utilizado es el melodrama. Predominan los temas de problemas familiares de la clase acomodada, como son la infidelidad, la deshonra, la pérdida de privilegios, pero donde siempre triunfa el respeto a la institución del matrimonio y los valores morales. A través de los cuales exponen visiones de la institución familiar y los roles del hombre y la mujer dentro de la misma.

Aunque entre sus obras encontramos ocasionalmente innovaciones en género y en temas, ejemplos de esto son, *Via Crucis* de José Joaquín Gamboa. y *Hacia la meta* dos obras de temas sociales, en la primera el personaje principal, a causa de la Revolución, pierde sus propiedades, su dinero, en general su situación económica y se dedica a la prostitución como único medio de sobrevivencia¹⁹⁴ y en la segunda la trama principal es la lucha entre el obrero y la máquina, producto de la revolución industrial y en este caso de un científico idealista quien prefiere destruir su invento a aceptar que se despidan a la mitad de los empleados.

Véncete a tí mismo de Díez Barroso modifica el tema: en un grupo de amigos y actores es leída la obra de el "Doctor" en esta un hombre atormentado por la noticia de

¹⁹³ Díez Barroso, Víctor Manuel, *Véncete a tí mismo*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, tomo II, México, FCE, 1981, p.325

¹⁹⁴ Esta obra no recibió tan buena crítica por parte de la revista *L'ABC*, ya que las situaciones le parecían al cronista demasiado irreales y poco nacional: "...pero en realidad no vemos en ella nada nuevo, ni nada original, y poco nacional, casi ningún valor que pudieramos llamar genuinamente nuestro (...) Así es como *Via Crucis* no pinta un estado social actual y generalmente ni las costumbres de una época, ni la psicología de una clase. Es un caso particular, aislado, romántico y efectista." *Via Crucis* Revista *L'ABC*, noviembre 15, 1926

que su abuelo ahorcó a su abuela, a pesar de amarla, teme hacer lo mismo con su esposa, ya que el deseo de hacerlo esta presente, para impedirlo se destroza las manos, la obra se comenta entre los presentes y "Ella" influenciada por la lo que se acaba de leer teme que su esposo pueda sentir lo mismo que el personaje "Él"; en esta obra el autor además de hacer algunos comentarios -a través de sus personajes- respecto a la concepción que se tenía entonces de los autores que tenían otra profesión¹⁹⁵, a los actores¹⁹⁶, e inclusive a las características de las obras¹⁹⁷. Con un conflicto sencillo, pone de manifiesto la frágil línea que existe entre la realidad de la vida y la ficción del fenómeno teatral. *Él y su cuerpo* de Díez Barroso, trata el tema que después desarrollará Usigli en su *Gesticulador*.

Él mismo caso de José Joaquín Gamboa, presenta también el tema del adulterio, pero con tres parejas diferentes, un acto para cada una y cada acto con un género distinto: comedia, melodrama y farsa. También de Gamboa es *El caballero, la muerte y el diablo*

¹⁹⁵ El autor de la obra de teatro que es leída dentro de la obra de Díez Barroso, es doctor de profesión, por lo que se duda de su capacidad para escribir un drama:

ACTOR.- Pero usted cree que ha de ser buena, por venir de quien viene.

EL.- ¿Buena? ¡Quién sabe! Interesante tal vez sí. el doctor indiscutiblemente es un hombre de talento, culto, capaz de escribir perfectamente; ustedes saben que ha colaborado en mi periódico, con muy buena aceptación por parte del público; pero lo ha hecho en asuntos más bien científicos, relacionados con su profesión, y no sé si sea capaz de hacer una obra teatral.

Díez Barroso, Víctor Manuel, *Vencete a ti mismo*, en *Teatro Mexicano del siglo XX*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p.299

Este fue un problema con el que seguramente se toparon los Siete, quienes antes que ser dramaturgos eran abogados, contadores, diplomáticos, etc.

¹⁹⁶ Los personajes comentan:

ELLA.- Pero si a ustedes se les ve siempre contentos, en diversiones y viajes; vida de artistas, vida feliz.

ACTOR.- ¿Qué dices de eso?

ACTRIZ.- Que eso cree mucha gente; nos juzgan por los papeles que nos ven hacer, pero ¡qué poco saben del verdadero papel que en la vida representamos! Fatigas, malas pasadas y días muy amargos, para poder llegar a algo, si se llega. Díez Barroso, Víctor Manuel, *Op. cit.* p.300

Y en el tercer acto, mencionan que el éxito de una obra depende de los actores:

ACTRIZ.- ¡Oh!, no se le dice a usted en ese sentido. Además, usted sabe que muchas obras medianas, y hasta malas, tienen éxito gracias a la interpretación, a los actores que hacen verdaderas creaciones de ellas. Mientras usted leía, yo me iba figurando todo el juego escénico, y si usted me lo permitiera le haría ciertas indicaciones que serían de muy buen efecto. *Idem.* p.323

¹⁹⁷ ACTOR.- (...) ya sabe usted que el teatro actual exige un diálogo fluido, corto, sin grandes tiradas; no es que esté mal escrita, ¿eh?...*ibidem.* p.323

que "tiene elementos de comedia filosófica al presentar la escasa fuerza que, según el autor, Dios tiene en la tierra, pero además contiene abundantes elementos fársicos."¹⁹⁸

A través de estos temas, los autores pretendían mostrar su preocupación hacia los problemas por los que atravesaba en aquel entonces el país, y la mayoría de la población.

Sin embargo, su apreciación al respecto, resultó ser irreal: esto debido a que su realidad circundante y situación económica privilegiada estaba muy alejada de la realidad de la clase baja. se entremezclan situaciones referentes a la realidad política-social del país, como es el caso de las consecuencias de la Revolución.

Detrás de esos temas, en apariencia triviales y particulares (referentes a individuos específicos y no a una colectividad), en las salas, los halls, las bibliotecas, los estudios, etc. todos estos lugares elegantes habitaciones en residencias pertenecientes a la clase acomodada, se revela la moral de la realidad mexicana en los años veinte. La escenografía, los personajes y los temas, la mayoría se parecen entre sí, -aunque cada autor tenga elementos, -quizá no muy significativos- que lo diferencian del otro.

Los personajes pertenecen a la clase acomodada, - la misma de los autores- si vemos en escena a personajes que pertenecen a la clase baja, estos existen en función de los otros: son sus criados, el office boy, las nanas, etc. y su participación en las obras no es más que una de dos cosas para recrear el ambiente de la clase media de una manera más realista o para reforzar con su actitud o con pequeños parlamentos los valores morales a seguir: exaltando las cualidades del protagonista o los defectos del antagonista.

Como personajes no tienen ningún peso en la acción.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Guillermo Schmidhuber, *Op. cit.*, p. 49

¹⁹⁹ Los nombres de los personajes, eran por lo general comunes: Manuel, Guadalupe, María, Magdalena, Jorge, Margarita. A este respecto cabe anotar que en la obra *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, los personajes carecen de nombre propio; no están individualizados: Ella; Él; el doctor; el hermanos; la actriz; el actor; lo mismo sucede en *Uno de tantos ensayos* del mismo autor. La decisión de dar a los personajes nombres propios o no se deba quizá a que cuando se les daban nombres propios trataban de individualizar al personaje por un lado y por otro dar un elemento más al espectador para conocer al personaje y tener mayor simpatía hacia él. El privarlo de ese nombre propio hace del personaje un individuo que podría ser cualquiera entendiendo por esto que se dan características que pueden aplicarse a todos los que pertenecen a la profesión o género (masculino o femenino) del personaje. Tal es el caso de los

Las obras de los Siete Autores muestran conflictos, que si bien no alteran la estructura política de un pueblo, afectan la moral, los ideales y los valores del seno familiar. Se cuestiona por un momento el valor de la fidelidad, del trabajo honesto, del ahorro, del honor, dentro de la familia; y las consecuencias que la transgresión de los mismos podría traer; pero, sólo para al final reafirmarse de una manera más sólida y convincente.

Otro aspecto importante es aquellos personajes que no son ciudadanos, actúan diferente; su cultura e inclusive sus valores son diferentes: Margarita en *Al fin mujer* de los hermanos Lozano García, es la prima de María que viene de provincia a la ciudad para visitar a sus parientes y despilfarrar el dinero de su padre. Margarita en *Margarita de Arizona* de Carlos Noriega Hope “poseedora de otra cultura, se enfrenta bruscamente a la ley del dinero, del poder y de la aparente honorabilidad de la sociedad mexicana.”²⁰⁰

Además de estas características comunes, cada obra ofrece información de las costumbres de la época. Mencionaremos sólo algunos para ejemplificar esto. En *Via Crucis* de José Joaquín Gamboa, en el primer acto hablan de irse como embajadores de México en Washington. Lo que denota el prestigio social de los diplomáticos sin mencionar el sueldo. En la misma obra se hace referencia a un departamento en la Colonia Roma, al que se describe como “departamento asfixiante”; un departamento en aquella época, nunca se igualaría a una casa.

En *La señorita voluntad*, de Carlos Noriega Hope, se describe la manera de vestir de Solano, -que se supone va muy elegante-: “vestido a la “dernière” con una flor en el ojal, bastón y guantes”.

personajes mencionados: “un autor” (que pudiera ser cualquier autor); un hombre que se cree crítico (en este caso el hecho de dar a conocer a este personaje de esta manera además de la función ya mencionada, le da al autor la oportunidad de hacer un comentario irónico); etc.

²⁰⁰ Laura Navarrete Maya, *Carlos Noriega Hope, uno de los siete autores dramáticos o pirandellos*, ponencia del Segundo Congreso Nacional de Investigación Teatral (AMIT), febrero, 1997

En *Hacia la meta*, de José Joaquín Gamboa, Margarita, la hija del dueño de la fábrica viste con abrigos de zorro azul, frecuenta el Casino Francés. y fuma.

También se refieren los autores, en varias ocasiones a la mala reputación del teatro.

Un claro ejemplo lo tenemos en *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, cuando el personaje del Doctor antes de la lectura de su obra, comenta a los presentes que va a hacer uso de un pseudónimo por dos razones la primera: “Hay un hecho muy curioso: mi clientela es numerosa, me respeta y hasta quiere a su médico pues bien, si mis clientes saben que escribo para el teatro, me verán con menos confianza, como si bajara un poco mi saber...” y la segunda: “Además, no crean ustedes que mi obra vale la pena, es un simple estudio y me contento con que no resulte un estudio simple.”

Estos parlamentos tienen particular importancia por ser de alguna manera análogos a la situación de los integrantes del Grupo que tenían otra profesión, socialmente respetada, y que sólo por gusto escribían teatro, lo que podría traducirse en una mala reputación ante sus clientes.

De entre sus obras, *Uno de tantos ensayos*, de Víctor Manuel Díez Barroso, llama la atención por ser una obra que muestra la forma en que un ensayo se lleva a cabo.

La trama es sencilla: un autor mexicano llega a presenciar el ensayo general de esta su obra que está a punto de estrenarse; el ensayo resulta un fracaso. Pero sólo el autor parece percibirlo así. La obra termina cuando el autor y un amigo suyo comentan desilusionados el poco interés con que se trabaja una obra de autor mexicano.

Lo interesante de esta obra, no es el tema como tal, sino que al retratar en la obra un ensayo -como se hacía en aquellos años por las compañías comerciales- el autor nos

revela de alguna manera, datos sobre el proceso por el que las obras de los autores mexicanos -específicamente el Grupo de los Siete²⁰¹ - pasaban antes de la representación.

Entre los personajes tenemos: el que se dice primer Actor y hace de Director de Escena; la que se dice primera Actriz; un hombre que se cree crítico; un apuntador; una Cómica y un Autor. el hecho de que no les de nombre propio a los personajes²⁰² da a entender que esta situación se puede aplicar cualquier compañía, cualquier actor, crítico, etc.

En vez de decir directamente que los primeros actores son malos, los describe como "el que se dice primer actor" y "la que se dice primera actriz".

El personaje Apuntador nos indica, que para la representación de las obras de los Siete, aún se usaba apuntador.

Y para reafirmar esto, el personaje Solano de Carlos Noriega Hope comenta algo al respecto en la obra *La señorita Voluntad*:

SOLANO.- La pobre, de rodillas, junto a la concha, resistió diez minutos... Cambiaba, poco a poco, con temor, la postura, hasta que el apuntador, misericordiosamente le puso un libreto bajo la rodilla... ¡Yo lo ví, desde laterales!²⁰³

Uno de tantos ensayos presenta varios problemas con los que se topaban aquellas obras mexicanas:

- -la poca o nula disciplina en los ensayos, reflejado en la impuntualidad, el ensayar sólo un acto de tres -de una obra desconocida para actores y director- dos días antes del estreno

²⁰¹ La obra esta dedicada "A mis inolvidables compañeros del Grupo de los Siete"; además es en las compañías comerciales -las que representaron las obras de los Siete- donde se daba por ejemplo el fenómeno de las 'divas'. Díez Barroso, Víctor Manuel, *Uno de tantos ensayos*, en *El Universal Ilustrado*, julio 1927, p.36; Cfr. anexo III

²⁰² A la primera actriz es a la única, que le da nombre propio: Ana. Pero en la lista de personajes no tiene nombre, es "la que se dice primera actriz".

²⁰³ Noriega, Hope, Carlos, *La señorita Voluntad*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, México. 1980 p.247

- -las divas. Estas actrices que se preocupaban más por su lucimiento personal que por el argumento de la obra o su personaje:

CÓMICA.- Mire usted, he estado pensando, para que usted vea como me intereso por su obra. ella va a sacar un traje negro que tiene y yo sacaré uno lila muy elegante, mucho mejor que el suyo.

AUTOR.- Mejor no, porque en esa ocasión ella la desprecia a usted precisamente porque usted tiene una manera impropia de vestir; ella es una mujer elegante; usted en cambio es muy cursi.

ANA (la primera actriz).-... al fin al público poco le importa lo que yo digo; lo que le interesa es que yo lo diga.²⁰⁴

-el primer actor que a la vez es director y que no hace bien ni lo uno ni lo otro:

AUTOR.- (Al Director) Ahi usted la interrumpe para que no se queden todos sin hablar.

DIRECTOR.-Claro, no tenga usted cuidado, sino que todavía nohe acabado de aprenderme mi papel; no he tenido tiempo, por estar pensando en los detalles de todos los demás; además, esta escena sale sola, es preciosa.²⁰⁵

- el concepto en que tenían el teatro mexicano críticos, actores y directores:

ANA.- Que barbaridad! no se que hacer con este papel que me han dado; no tiene nada; todos son bocadillos; así no es posible trabajar; yo necesito que los autores me dejen hablar;... (...)

CRÍTICO.- Y ¿qué es lo que estáis poniendo?

DIRECTOR.-Una obra de Adolfo Domínguez.

CRÍTICO.¿ Mexicana?

ANA.- Si.

CRÍTICO.- Entonces me voy; adios

ANA.- No sea usted malo; comparta con nosotros las amarguras.

CRÍTICO.- ¡Que valor del empresario, atreverse a poner una obra mexicana!...²⁰⁶

Íntimamente relacionado con el día en que se programaban las obras mexicanas a comparación con las extranjeras:

²⁰⁴ Víctor Manuel Díez Barroso, *Uno de tantos ensayos*, Op. cit.p.36.

²⁰⁶ *Idem*

²⁰⁶ *Ibidem*

CRÍTICO.- ...¿Y cuándo va?

DIRECTOR.- El miércoles.

CRÍTICO.- ¿No va el sábado?

DIRECTOR.- No, no; para el sábado tenemos una de un ruso; a los ocho días pondremos una de un checoslovaco, y al sábado siguiente una obra china.²⁰⁷

- el “dilema” de pronunciar la “c” y la “z” (como en España) y utilizar algunos términos españoles en vez de los mexicanos:

ANA.- Ahora, dime ¿Estas segura de lo que me has dicho o sólomente te lo imaginas?... Porque a veces a tí se te ocurren unas cosas?

AUTOR.- Señora, no pronuncie usted cosas, porque eso si ni en el teatro español.

APUNTADOR.- ...(Al Autor) Dígame usted en este párrafo ¿no debe ponerse alguna palabra más castiza que la que usted emplea?

AUTOR.- No, precisamente puse esa palabra porque es una que empleamos mucho en México y como la obra pasa en nuestro país...

APUNTADOR.- No se si esta muy bien; yo lo decía porque como usted sabra, tengo muchos año de apuntador y siempre he visto emplear otra palabra.²⁰⁸

- el utilizar como escenografía objetos de cualquier lado y de cualquier persona.

ELECTRICISTA/- Con permiso, me dicen que se necesita una lámpara de pie para el acto primero y no la han traído.

DIRECTOR.- Había una aquí.

ELECTRICISTA.- Pero era del dueño del teatro.

DIRECTOR.- Pues pregúntele si la quiere prestar.²⁰⁹

- también por boca del autor, se hace alusión al interés en la psicología de los personajes:

ANA.- Es muy difícil que lo haga porque casi no he hablado; si tuviera yo aquí una gran tirada en la que pudiera ir sabiendo, excitándome, hasta acabar casi en un ataque, sería de gran efecto.

AUTOR.- Y sería un gran defecto, porque no quedaria bien dado el carácter que usted tiene en la obra. No olvide que es una mujer sencilla, dulce, resignada, incapaz de levantar la voz, que siente mucho, hondamente pero con un dolor callado por eso habla usted pco

²⁰⁷ *ibidem*

²⁰⁸ *ibidem*

²⁰⁹ *ibidem*

y se pone a llorar, o más bien, deja usted salir las lágrimas que ha estado conteniendo: ese llanto es su única arma.²¹⁰

Concluye la obra con un autor desilusionado:

AUTOR.- ¿Cómo ves la cosa?

AMIGO.- Mal, nadie sabe su papel y no les gusta la obra.

(...)

AUTOR.- Esa es mi tristeza, que aquí en nuestro suelo; no se quiera a lo nuestro.

(...)

AMIGO.- Lo que es seguro, es que como la van a hacer, no gustará.²¹¹

Después de esto el AUTOR en vez de ir a comer, sale con prisa para llegar a la oficina.

Al igual que los autores del Grupo, repartían su tiempo entre el teatro y su profesión.

La mayoría de las obras del Grupo tienen un final feliz, donde el orden familiar, social o/y económico se restablece, o al menos se da la esperanza de que en un futuro próximo así sea. Víctor Manuel Díez Barroso comenta:

Hoy el teatro realista tiene impugnadores que claman por su desaparición. La guerra y las dificultades por las que atraviesan todos los países del mundo han hecho que las gentes vean muy de cerca la realidad e la vida, le tengan horror y exclamen: no quiero ir al teatro a ver cosas tristes, para eso me basta con la vida. De ahí un deseo general, una aspiración a salir de la realidad en que se vive, ya que por todas partes se ven injusticias, miserias, problemas sin solución y porvenir incierto.²¹²

Sin embargo no toma partido, pero en cambio concluye enfatizando el elemento espontaneidad en la creación :

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ *Ibidem*

²¹² Díez Barroso, Víctor Manuel, "¿Debe escribirse teatro realista o teatro fantástico?" *El Universal Ilustrado*, junio 10, 1926, p.15

(...) ¿debe un autor teatral tener el deseo preconcebido de hacer determinada clase de teatro y decir: voy a hacer teatro realista, fantástico o simbólico, cualquiera que sea el tema que vaya a tratar y las condiciones en los que está al producir? (...) Creemos que no. el artista creador no calcula al sentir la necesidad de crear, trabaja y produce. Todo puede escribirse, pero para que haya espontaneidad, condición indispensable en las artes, es preciso que cada quien escriba según lo que le pida su personalidad (...) ser de la época, tratar problemas de hoy y si es posible de mañana tanto mejor; problemas del hombre con relación con los demás hombres o consigo mismo, problemas actuales intelectuales en los que haya esa inquietud cerebral que parece que flota en el ambiente.²¹³

Por su parte Lázaro y Carlos Lozano García subrayan la importancia de la sensibilidad en la creación:

Es la sensibilidad concentrada que nos hacemos sentir en corto tiempo, existencias humanas semejantes a las que se agitan y giran alrededor de nuestras cosas y costumbres.²¹⁴

Las características de sus obras, finalmente son importantes por esto último que mencionan los autores, ya que con su personalidad y sensibilidad nos dan cuenta de la vida familiar, valores y comportamiento; de sus "cosas y costumbres" donde tratan "los problemas de la época", que es lo que nos dejan a nosotros para conocer algo más del teatro y su relación con la vida.

²¹³ "¿Debe escribirse teatro realista o fantástico?", *Op. cit.* p.66

²¹⁴ Opinión de Lozano García, Lázaro y Carlos, en "El teatro sintético. Algunas opiniones", *Op. cit.*

REFLEXIONES EN TORNO A LA OBRA *AL FIN MUJER* DE LÁZARO Y CARLOS LOZANO GARCÍA

Al fin mujer, es la única obra de Lázaro y Carlos Lozano García, que fue publicada, en la ciudad de México, por la Secretaría de Educación Pública en 1927. Esta “comedia-dramática” -como es referida por sus autores- fue estrenada el sábado 15 de agosto de 1925, en el Teatro Virginia Fábregas, una de las obras mexicanas estrenadas durante la temporada Pro-Arte Nacional.

En *Al fin mujer*, Lázaro y Carlos Lozano García nos cuentan la anécdota de un hombre casado, Jorge, quien le es infiel a su esposa, María, mujer abnegada y dispuesta a sacrificarlo todo por él. Tanto que al principio de la obra vemos como María pierde la vista debido a que dejó que su esposo la curara, sabiendo que es apenas estudiante de medicina. Curiosamente, la amante de Jorge, es Margarita, la prima de la antes mencionada. María, primero por intuición y poco después porque es evidente, descubre la relación entre su prima y su marido. Pero a causa de su extrema bondad y el amor que siente hacia Jorge, pretende ignorar la verdad y sufre en silencio. Jorge duda entre abandonar a María, y fugarse con Margarita, lo que implicaría destruir el honor de María y su familia además de destruir el propio, o permanecer junto a su esposa, por compasión y deber social. El conflicto se resuelve, hasta el final del tercer acto, cuando Jorge cambia de idea y en vez de fugarse con Margarita, “recapacita” y decide permanecer al lado de su esposa porque esta embarazada.

A partir del título de la obra, podemos esperar, sino que el personaje principal sea femenino, si que tenga mucha importancia. Es por esto que tratamos el tema de la mujer más adelante en el trabajo.

El primer renglón, seguido del título es una dedicatoria: “A nuestros padres”. Para el tiempo en que escribieron esta obra, los autores ya tenían esposas e hijos; sin embargo su única obra publicada, la dedican a sus padres. Habiendo crecido en una familia,

numerosa - diez hijos en total- la autoridad de los padres tenía gran peso, como los pilares de la tradición familiar.

.La primera acotación después del listado de personajes es: "México época actual"; en otras palabras, México en los años veinte. Es el tiempo en que a pesar de los cambios políticos y sociales la mujer estaba aún representada por sus padres, esposos o hermanos; siempre la figura masculina.

En México, en donde durante los últimos veinte años ha habido una sucesión continuada de cambios en el orden social, ahí donde la Revolución ha conquistado libertades ejemplares, ahí donde los campesinos y los obreros han visto lucir un sol de redención, poco se hizo inicialmente en beneficio de la mujer. Y se comprende. Los primeros años de Revolución fueron de confusión y los más estrenados en la lucha cotidiana y quizá quienes más lo necesitaban fueron los que empezaron conquistando sus derechos. Sólo en los últimos diez años ha empezado la mujer a dar manifestaciones precisas de actividad y mayores pruebas de descontento contra su anulamiento²¹⁵

Pero que es lo que dice la obra misma para fundamentar esta acotación pues bien, antes que nada nos sitúa en el "hall elegante" de la casa de Jorge y María. El hecho de que sea un hall y elegante nos indica que esta hablando de una casa de clase acomodada.

La obra esta dividida en tres actos. En el primero, conocemos un conflicto que parece va a ser el tema de la obra: la ceguera de María a causa de la irresponsabilidad y prepotencia de su esposo Jorge, quien siendo médico principiante, prefiere sacrificar la vista de su esposa para probarse como buen médico en vez de consultar con un doctor con experiencia. Más este conflicto se resuelve en el mismo primer acto, cuando el Doctor Martínez, -un doctor de edad, reconocido- después de examinar a María da la noticia a la familia de que María por no haber sido atendida antes, no se curará. Este primer acto, a traves del conflicto mencionado, nos presenta a los personajes, definiendo su carácter. Además crea suspenso e introduce el tema del matrimonio y la posición de cada uno de

²¹⁵ Robles, Mendoza de, Margarita, *La evolución de la mujer en México*, México,p42

los personajes ante el mismo. La última acotación y los últimos tres parlamentos de este acto aluden al conflicto principal de la obra:

(Jorge se sienta mostrando decaimiento y pena. Margarita mira a todas partes y se acerca con nerviosidad a él, hablándole quedo).

MARGARITA.- ¿Por qué no fuiste?

JORGE.- (Sobresaltado) ¡No pude!...

MARGARITA.- ¡Mañana te espero!

Telón Rápido.

Como público, no sabemos a donde no fue Jorge, ni porque se lo pregunta Margarita, la prima de María -que esta en la ciudad de México de visita, ya que reside en San Luis Potosí. Pero intuimos que es algo secreto, por el tono de voz de Margarita, y la reacción de Jorge.

En el segundo acto, donde encontramos en primer plano recibidor elegante y en segundo plano comedor, el desarrollo del conflicto es rápido: conocemos el secreto de Jorge y Margarita: son amantes; aunque Margarita esta saliendo con Enrique, -el hermano de María- de quien esta enamorada. María le anuncia a Jorge que va a ser madre. Jorge al sentirse celoso de Enrique, hace un escándalo que lo lleva a revelar su relación con Margarita. Enrique y Doña Refugio -madre de María y Enrique- se enteran, pero deciden ocultárselo a María.

En cuanto a la forma de presentarlo, hay una parte, donde Enrique y Margarita se declaran su amor y cuando María le da la noticia a Jorge. Estas dos confesiones, se hacen paralelamente. Los cuatro personajes estan en escena: María con Jorge de un lado y Margarita con Enrique del otro. Para dar la impresión de que esten sucediendo al mismo tiempo, los autores van intercalando parlamentos de una pareja y otra. Los cuatro hablan durante toda la escena, solo que a veces oímos a los esposos y otras veces a Margarita y Enrique. Las acotaciones que indican estos cambios son sencillas:

MARGARITA.- ¿Del que estábamos platicando hace un rato?
 ENRIQUE.- Si. Figúrate...
 (Continúan hablando)
 JORGE.- (Continuando) ¿Ya le has explicado eso a mamá?
 (...)
 JORGE.- Por que dices eso; ¿quién te asegura que no lo verás?
 ¿Quién
 te puede decir que no correrás gustosa, de su manita, para ir a
 jugar?
 MARÍA.- Verdad, ¿verdad que sí?
 (Continúan hablando)
 ENRIQUE.- (Continuando) Y se querían con un cariño envidiable.

En el tercer acto²¹⁶, Margarita enfrenta a Enrique, asegurándole que es a el a quien ama y que solo se esta vengando de Jorge; sabemos que María se ha enterado de la infidelidad de Jorge; este último por su parte, expresa abiertamente su amor por Margarita y le pide que huyan; ella accede al no recibir más que desprecio de Enrique como respuesta a sus súplicas y justificaciones. El conflicto finalmente se resuelve en la última escena, cuando Jorge y Margarita son sorprendidos por María y Doña Refugio. Mientras esta última les reclama, María los defiende y los incita a que se vayan, sacrificándose para que Jorge vaya “a vivir su vida”, dejándola a ella, “pobre ciega que ya no puede darte nada” porque “ya todo te lo dió”. Pero cuando ya están saliendo Jorge y Margarita, María con una pregunta le recuerda a Jorge sobre su hijo. Y esta es razón suficiente para que Jorge regrese con María. Así, los estereotipos femeninos y masculinos continúan afirmándose en la escena, siendo su fundamento la institución del matrimonio.

El matrimonio como institución es la base de la sociedad y en este caso también de la obra, se presenta a una pareja de esposos a punto de ser familia: María y Jorge, y los demás personajes giran alrededor de ellos: son parientes (de María), o amigos cercanos, o criados de confianza.

²¹⁶ La disposición de la escenografía es la misma que en el segundo.

Notamos en la página del reparto que son cinco mujeres y tres hombres. De las cinco mujeres una es María, la esposa; Doña Refugio es la madre de María y Enrique; Margarita es la prima joven guapa, trivial (además de que no es ciudadana, sólo esta de visita en la ciudad de México.); Catalina es la nana de “la niña María”, casi su segunda madre; y Rosario parece ser la nana de Margarita, aunque este personaje solo aparece en una escena (la primera. del tercer acto) para defender a Margarita de los reproches y maldiciones de Catalina a la antes mencionada.

Los tres hombres son Jorge, esposo de María después amante de Margarita; Enrique hermano de María; él procura por ella y por su madre. quien además de sus hijos no tiene a nadie; es el hombre de la familia. El doctor Martínez, quien sale sólo en el primer acto no tiene mas importancia dramática que como pivote al dar el diagnóstico respecto a la ceguera de María; pero como un personaje que representa un sector de la sociedad, es un hombre viejo, respetable, reconocido en su profesión quien es catalogado por la sociedad como sabio. En este personaje se manifiesta el respeto que se les tenía a los viejos; este detalle además se refuerza en el acto tercero cuando hablan las nanas y Catalina apoya sus opiniones con el argumento de su vejez.

Enrique, el hermano de María tiene en este caso el rol que le correspondería al padre ya que vela por el porvenir de María y cuida a su madre. Él esta a cargo del bienestar, y “honra” de la familia. Enrique es un escéptico del matrimonio desde el principio de la obra, y su opinión al final de la obra es la misma, ya que tiene por un lado la desventura de enamorarse de Margarita, quien lo engaña con Jorge; y por otro la experiencia del matrimonio de su hermana.

Jorge el esposo infiel, tiene que decidir entre su esposa representante del deber social y moral y Margarita, su pasión y sus sentimientos.

Doña Refugio antes que nada es madre, toda su vida gira en torno de sus dos hijos, especialmente de María (debido a su ceguera).

Hay otro personaje masculino que no se presenta físicamente, pero de quien se habla, es el padre de Margarita: la autoridad de la casa, del nombre de la familia, el proveedor y quien brinda protección y respaldo a los hijos.

Los caracteres de María y Margarita, la buena y la mala respectivamente, son muy simples. Son personajes tipos, que se mantienen prácticamente inmutables y en posiciones opuestas durante toda la obra, ya que no es sino hasta el final del tercer acto que Margarita se justifica, explicando su comportamiento. Y cuando María libera por primera vez sus impulsos, pero dando a entender que sólo lo hace por el bien de su hijo y del hogar. Esta simplicidad asegura que en el público no vaya a haber algún espectador distraído que no pueda captar el mensaje que se está transmitiendo. María como personaje permanece estática durante toda la obra. Es la misma María la de la primera escena dice estar feliz de poderle ofrecer sus ojos, sacrificando su vista por el experimento de él, como la María que en la última escena uniéndose a los deseos de Margarita invita a Jorge a irse.

Los críticos se refieren a ella como: el aspecto de la abnegación del alma femenina; mujer abnegada y prudente, que “soporta resignada su ceguera y perdona generosamente la infidelidad del culpable”.

En cambio Margarita es caracterizada como: la “mujer amorosa”; “la rival sin escrúpulos”; el aspecto del alma femenina de “la altivez caprichosa”. Estas opiniones las comparten Enrique, Doña Refugio, y Catalina, la nana de María :

ENRIQUE.- Dirigiéndose a Margarita, que desde que entro Jorge, esta, hasta el final del acto, nerviosísima. ¿Y a ti no te da vergüenza hacer esta traición a la que te ha brindado su casa? Hipócrita, si, porque a mi también me estabas engañando infamemente. Querías que fuera yo quien cubriese tu falta; pero no lo has logrado, he podido ver ahora bien claro la situación en que te encuentras...Eres una vulgar perdida, que querías aparentar inocencia y amor...

Doña Refugio en el tercer acto:

DOÑA REFUGIO.- *Dirigiéndose a Margarita.* Y tu... ¡malvada!, abusaste de la confianza que teníamos en tí, para engañarnos, para mofarte de nosotros sin el menor asomo de vergüenza y dignidad, únicamente por la maldad que en tí encierras. ¿Por qué quieres la ruina de esta casa? ¿Te figuras que con ello has conocido lo que es la felicidad? Verás, verás... Crees sentir goce con deshacer una familia.

Catalina en una conversación con Rosario, en el acto tercero dice al respecto:

CATALINA.-De ustedes, que como mala hierba entraron a esta casa.
De tí...y de la ...señorita, que han querido robarnos todo.

Los caracteres son simples, aún Jorge, de quien podría decirse que es un poco más complejo porque tiene una decisión que tomar y duda. Si duda no es porque exista un verdadero conflicto dentro de él, el conflicto es entre su pasión y las reglas morales sociales, relacionadas con la institución familiar. Los demás personajes se mantienen inmutables durante la obra. Lo mismo sucede con Margarita, Doña Refugio y Enrique. Los otros personajes: las dos criadas y el doctor Martínez sólo aparecen en la obra ya sea para dar su opinión a favor o en contra de la situación que ven pasar a su alrededor, un tanto como los comentarios que podría estar haciendo o pensando el público mismo. Y, al igual que el público sin tener mas participación que la de observadores críticos (rationales o sentimentales). Su función en el desarrollo general de la acción, es mínima, cambiar el peso de la balanza y al mostrar los dos lados de la moneda creando suspenso. Aunque por la función moralizadora de la obra, casi todas las intervenciones son a favor de María y la institución de la familia. Su importancia reside en el efecto que pueden tener sus comentarios en el público y lograr que el espectador simpatize con el personaje al grado de dejarse llevar por sus sentimientos. En otras palabras, la emotividad e identificación con el público.

María sufre por su extrema bondad y por el amor que siente hacia su marido. Lo que en aquel tiempo seguramente causó en la espectadora, quien podía identificarse con ella, simpatía y compasión; y en cambio un odio terrible hacia Jorge y principalmente hacia Margarita. Aunque hoy la actitud de María podría en cambio causar indignación y enojo.

El tema de la obra *Al fin mujer* es uno de los temas recurrentes en las obras del Grupo de los Siete. La infidelidad en el matrimonio, por alguna de las partes, ya sea marido o mujer y el triunfo del compromiso matrimonial sobre la pasión extramarital. Digo compromiso, porque el móvil para regresar al matrimonio no es el amor, sino la compasión, y más que eso el deber moral y social ante la institución del matrimonio, la conveniencia e importancia de ser padre de familia ante los ojos críticos de la sociedad burguesa. Cuando en la última escena del Acto III, Jorge está dispuesto a abandonar a María, ella le pregunta (que más que pregunta es su última esperanza): “¿Y nuestro hijo?” Esto es lo que ocasiona el cambio de decisión en Jorge. El mismo Jorge, lo dice momentos después de que ha tomado la decisión de quedarse y Margarita le reclama diciéndole que es un “cobarde!”:

MARGARITA.-¡Cobarde! ¡Cobarde!
JORGE.-No es cobardía, es mi deber.

El mismo dice que es su “deber”, pero en ningún momento dice amar a María. Este “deber” está respaldado por su voluntad. El tiene la opción y la capacidad de decidir entre María y Margarita no hay destino ni trucos, se le da libre albedrío. El tiene que dar solución a la situación que el mismo ha contribuido a crear y ha dejado desarrollar.

Es el tono de la obra, lo que nos puede llevar a pensar en que lo que triunfa es el amor cuando en realidad es la institución. La frase antes mencionada de Jorge, lo transforman en un ser aun más despreciable, de lo que parecía al engañar y utilizar de la manera en que lo ha hecho a María; y sin embargo su actitud es premiada por María con

besos y abrazos mientras que Margarita es rechazada de la sociedad. Lo que resulta más interesante es que las actitudes y acciones de María y Jorge, sean aplaudidas por la crítica y de igual manera Margarita sea tachada de vicio, pecado y mujer amoral. Como lo demuestra el crítica Remíz de *Universal Ilustrado* con el siguiente comentario:

Es más, al final de la obra, tras de habernos hecho sentir la repugnancia que inspiran ciertas personas bajas y rastreras, sentimos un alivio balsámico con el rasgo humano del protagonista.

Es humana la comedia y es moral. Señala el vicio y el pecado y conduce a la regeneración y al perdón. Tiene su tesis de una alta moral, tras del interés de la fábula. (...) Lolita Tinoco, cuyos adelantos artísticos viene pudiendo apreciar ampliamente el público, y que mostrose ya una actriz perfecta, encarnando el tipo antipático de la mujer amoral.²¹⁷

Los roles de la mujer y el hombre en un melodrama están bien definidos. El rol de la mujer (la heroína) en un melodrama es ser el miembro de la familia sobre el cual cae la responsabilidad moral y la honra; ella es esposa, madre o las dos cosas, y su lugar es la casa; la mujer se representa como un ser débil, dependiente económica, sentimental e inclusive intelectualmente del hombre, el esposo, que es el proveedor de recursos económicos, quien toma las decisiones y representa la autoridad. El amor de la mujer al hombre se demuestra en los personajes femeninos del melodrama con sumisión, abnegación y aceptación sin cuestionamiento de los designios del "señor de la casa". Esta esposa o esposa-madre, es la que al final (casi siempre feliz, por cierto) restaurará el orden manteniendo a la familia unida.

En una sociedad donde cambios políticos y sociales tan fuertes se han manifestado los valores morales y éticos tradicionales, la misma institución del matrimonio, también han sido cuestionados por lo que se manifiesta en la sociedad una necesidad de

²¹⁷ Remíz, *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1925

recuperarlos y un vivo intento de afirmación de estos en la sociedad mexicana cambiante como parte de un proceso de unificación. Por lo que las obras del Grupo de los Siete, con una estructura a la que el público ya estaba acostumbrado y con sus heroínas abnegadas y su habilidad para mantener el respeto a la institución familiar y el hogar unido se vuelven un medio útil para reforzar difundir y defender esos valores antes de que se pierdan e instaurarlos de nuevo en la sociedad. Ya que son tan nacionales como el español hablado en México que no hace la diferencia entre la “z” y la “s”; las frases coloquiales; y los lugares que frecuentan las clases acomodadas en la ciudad de México.

ASPECTOS SOCIALES EN AL FIN MUJER

Cuando se piensa en la mujer mexicana de la Revolución, es posible que se nos presente en la mente la imagen de la mujer con un rifle, cuidando del hombre herido por la batalla y con hijos a su alrededor. Sabemos que la Revolución sacó a algunas de las mujeres del seno familiar y del ambiente rural para llevarlas al campo de batalla. Ya varios estudios se han realizado al respecto de la mujer durante la Revolución, su papel y su importancia.²¹⁸ Aunque poco se ha estudiado la mujer citadina, de clase acomodada, durante el periodo mencionado y en el México posrevolucionario. Conocemos (principalmente por la literatura) que había dos ideologías marcadamente diferentes, por un lado a la mujer que vive aún con la mentalidad del siglo XIX, auge de la cultura victoriana y por otro, la mujer feminista, quien tomando las ideas del extranjero (Europa y Estados Unidos), además de la situación actual de una parte considerable de la población femenina que a partir de la Revolución es posible que haya tenido que participar del trabajo fuera del hogar; en fábricas y oficinas, se rebeló contra el sistema familiar de antaño y lucha por la igualdad de los sexos.

Al fin mujer, fue escrita en 1925, cuando ya se había dado el primer Congreso Feminista en la ciudad de México, y los nombres de mujeres que accedían a puestos públicos empezaron a hacer sino más comunes si muy famosos; el divorcio tenía pocos años de haberse legalizado. Sin embargo el proceso de cambio en la mujer y por lo tanto en la composición familiar no es notorio.

A pesar de que la cantidad de personajes femeninos sea mayor que la de masculinos, el control social sigue estando en manos de los hombres. Jorge y Enrique regulan el comportamiento y aún los sentimientos de los personajes femeninos especialmente de María y Margarita.

²¹⁸ Bassols Batalla, Clementina, *La mujer en la revolución mexicana*; Ramos Escandón, Carmen, *Mujeres mexicanas, historia e imagen: del porfiriato a la revolución*; *idem*, *Mujeres y Revolución 1900-1927*, entre otras.

Gabriela Cano y Verena Radkau, al referirse a la mujer dentro de la familia tradicional en su artículo "Libertad condicionada o tres maneras de ser mujer en tiempos de cambio (1920-1940)" dicen que: "Las condiciones indispensables para la realización de la mujer son su calidad de casada y de madre."²¹⁹ María se ha realizado como mujer en tanto que esta casada, pero en el momento en que este estado ya no le es suficiente y es hasta entonces que decide ser madre. Al ser madre, llegará a tener una realización completa como mujer ya que ese hijo no sólo le "quitará el tedio del matrimonio" como dice Enrique, sino que, en su idea, también será el imán que atraiga a Jorge de nuevo hacia ella. Margarita en cambio no es esposa ni madre, es la amante; lo que en otros términos significa la que rompe con los valores establecidos. Siendo castigada por esto al "no realizarse como mujer" por no llegar a ser ni madre ni esposa y además teniendo el desprecio de la sociedad, y en este caso peor aún, de su misma familia y del hombre al que ama. Si no ha podido ser transformada en mujer dócil, sumisa, y abnegada hay que rechazarla.

Para 1931, Margarita Robles de Mendoza, Delegada de México en la Comisión Inter-americana Femenina de Washington, escribe en su libro *La evolución de la mujer en México* la concepción de la madre que ella ha visto se tiene en México, antes del feminismo:

la madre ha sido, acaso, un ser ineducado que acepta la idea marital de no servir para nada, que su misión se reduce a ser sumisa y piadosa. Y a aceptar sin discutir, las órdenes del "amo"²²⁰

La descripción bien podría ser la de María. Es importante notar el adjetivo "ineducado", ya que esto implicaría que la educación debe estar a cargo del padre. Aunque generalmente se dice que las madres educan a los hijos, en este caso se usa

²¹⁹ Cano, Gabriela, V. Radkau, "Libertad condicionada o tres maneras de ser mujer en tiempos de cambio (1920-1940)" en *Secuencia* no. 13, enero-abril, México, 1989.

²²⁰ Robles, Mendoza, Margarita, *La evolución de la mujer en México*, México, 1931, p.75

educar por criar. Françoise Garner en el artículo *Estereotipos femeninos en el siglo XIX* escribe:

El orden social en el México del siglo XIX es patrilineal. Tanto el nombre como los bienes materiales y también los inmateriales, como el honor y el estatus social, se transmiten a través del padre²²¹

La infidelidad de Jorge lo despoja tanto a él como a toda su familia del honor.²²²

DOÑA REFUGIO.-... Gozas con el sufrimiento de un semejante y tiras a la ruina a toda una familia...

En 1922 el mismo José Vasconcelos que propuso las campañas de educación impartidas por mujeres dice en un artículo referente al Día de las Madres lo siguiente:

Por consiguiente, será, desde luego, toda la niñez escolar del país la que rinda su homenaje a las santas y abnegadas mujeres que han contribuido a la prolongación de la familia mexicana, con su noble y alto ejercicio de las funciones de la maternidad.²²³

Este énfasis en la mujer "santa y abnegada" cuya función es la maternidad y por ende la prolongación de la familia mexicana permite observar la concepción de mujer de aquel entonces.²²⁴ . Al exaltar a la mujer como madre, se le exigen atributos de santa, esto es casi inhumanos, pero convenientes, y al mismo tiempo se le niega la condición de mujer ser-humano, ya que acepta "la idea marital de no servir para nada" nada excepto

²²¹ Françoise Garner, *Estereotipos femeninos en el siglo XIX*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México, p.95

²²² Françoise Garner da una definición del honor masculino: "el honor de un hombre deriva de su posición social y económica y de su conducta personal." *Idem*

²²³ Vasconcelos, José en Rocha, Martha Eva, *El álbum de la mujer, antología ilustrada de la mexicanas*, Tomo IV, *El Porfiriato y la Revolución*, México, INAH/CNCA, 1991

²²⁴ En las obras de Catalina DÉRzell este aspecto también está presente, recordamos ¡*Esos hombres!* donde la protagonista con el fin de recuperar al hombre que ama decide destruir su matrimonio pero desiste cuando se entera de que la esposa está embarazada, y entonces opta por el suicidio. En *Cuando las hojas caen* de Amalia Castillo Ledón esta concepción cambia, ya que el personaje de Alicia decide divorciarse a pesar de estar embarazada.

cumplir su noble "función" de madre. Es como si el ser madre anulara cualquier otra capacidad de la mujer.

La palabras como "amo", "dueño", "señor" son recurrentes en los textos de fines del s. XIX y principios del XX para referirse al esposo. A Jorge en ningún momento se le da alguno de los anteriores calificativos, ya que aparentemente no da órdenes, -en Jorge hay mas caprichos que órdenes- pero eso no quiere decir que no disponga a su placer de la vida de María, sino que el "amor" que siente María por él, le da otro tono a la relación. No es que Jorge sea el verdugo, sino que María es extremadamente buena, al grado de ser inverosímil.

María y Margarita son antagónicas y opuestas. Mientras Maria es el ejemplo de la esposa abnegada. Margarita es la mujer joven y seductora, quien además se da el lujo de seducir a los dos vengándose de uno y amando al otro. Una es la razón de existencia de la otra y viceversa. Su opuesto ayuda a enfatizar sus defectos o cualidades.

Es evidente la moral del escritor quien en un principio le da todas las cartas para ganar y al final, para castigarla, le quita todo. Esto muestra que los valores morales del siglo anterior, seguían vigentes en la institución familiar de la clase acomodada.

Había una compacta vigencia social de ciertos principios morales que eran cristianos, aún tal vez la fuente que los vivificaba y les daba vigor no fuera -ni primariamente- religiosa.²²⁵

Durante toda la obra se percibe una actitud moralizadora. Un claro ejemplo se encuentra en el segundo acto cuando la plática es en torno al tal "Sanchitos" -personaje que no tiene importancia alguna en la trama sino que solamente se menciona para hacer una analogía de la misma obra y expresar las opiniones de los personajes en cuanto a la deshonra y el engaño:

²²⁵ Julian Marías *La mujer en el siglo XX*, Ediciones de arte Gaglianone, Argentina, 1979, p.26

MARGARITA.- Si había hecho males, es bien justo que los pague.

JORGE.- ¿Pero por qué va a ser justo que los pague, si esos que ustedes llaman males no son más que locuras de la juventud?

ENRIQUE.- Según tu parecer, todos los que somos jóvenes tenemos que ser como Sanchitos.

JORGE.- No; pero no le echen la culpa únicamente a él, porque también tienen gran culpa esas...pobres muchachas.

María y Margarita son antagónicas y opuestas. Mientras María es el ejemplo de la buena esposa abnegada, capaz de sacrificarlo todo por el beneficio de su esposo, Margarita es la mujer joven, atractiva, impulsiva, egoísta y "sin pudor":

MARGARITA.- Son curiosas las modas: no hace mucho traíamos la falda cubriendo hasta los pies y ahora nos la suben hasta la rodilla, como si nos sintiéramos cansados de tanto pudor.

Entonces porque Jorge, aun en el tercer acto está dispuesto a dejar a María por Margarita. Siendo que en María tiene todo lo que cualquier hombre podría desear en una esposa. Salvador Alvarado, en *La reconstrucción de México* (1916), escribe, de alguna manera justificando la infidelidad del hombre en el matrimonio:

Pero si el hombre nada de eso encuentra en su hogar; si en la esposa no encuentra a la mujer que para él se embellece y se compone; si las aspiraciones del hombre, sus trabajos, sus ambiciones, sus triunfos y sus derrotas, nada interesan a la esposa, como no sea por el rendimiento en dinero que aportan; si el hombre no encuentra en la administradora del hogar la previsión y la bien entendida economía, si él no ha de ser sino una máquina de hacer dinero, para que ella lo despilfarré, menospreciando así el noble esfuerzo del trabajador; si el hogar se transforma en un semillero de discordias, ¿dónde el fastidio de la mujer se traduce en mal humor perenne, dónde ha de hallar el hombre lo que él sueña, lo que él desea, lo que tiene el perfecto derecho de pedirle a la vida? El marido se aleja.²²⁶

²²⁶ Alvarado, Salvador, *La reconstrucción de México*, 1916 en Rocha, Martha Eva, *Op. cit.* p.48

Jorge no culpa a María por su infidelidad, pero tampoco se culpa él, en este caso y para hacer notar la mala conducta de Margarita ante los espectadores:

JORGE.-Sí, mucho más de lo que tu crees. Mi vida, mi porvenir, mi orgullo como profesional, todo, todo lo deje por tí, y ahora, cuando puedes ser mía, te resistes a ello... Pero no, tu tienes que seguirme; has destruido mi hogar; amaba a mi esposa antes de que tu vinieras; me arrancaste este cariño para inculcarme el tuyo, y ahora, cuando esta todo destruido, me dices vete...

María “se embellece y se compone” para él; no despilfarra el dinero como lo hace en todo caso Margarita; María es ahorradora; el único sentimiento que es capaz de expresar ante su marido es la felicidad; cualquier otro es reprimido “para evitar que su esposo se disguste”; María es incapaz de estar de mal humor o de hacerle mala cara a su marido, aun cuando este la deja ciega y le es infiel con su prima. Y a pesar de esto María no es lo que Jorge “sueña, lo que el desea”. Jorge desea a Margarita.

Jorge juega el papel del héroe confundido que duda en escoger entre María: la seguridad, la estabilidad, y el amor incondicional y su rival Margarita: lo prohibido, la tentación, la inestabilidad. De nuevo de acuerdo a los cánones de la moral tradicional, cede ante el deber y la estabilidad.

María guarda su sufrimiento y llora en silencio. No ha dado el siguiente paso que menciona Margarita Robles de Mendoza, Delegada de México en la Comisión Interamericana femenina de Washington:

La mujer tiene inagotables recursos de sensibilidad: puede acumular grandes dolores. Y es como balsamo de consuelo en ellas el caudal de sus lágrimas. Pero de esa acumulación de dolor ha de sacar algo más que llanto y quejas.(...) Los problemas de la existencia no pueden resolverse con sentimentalismos, ni dejan de existir porque no se les aborde. Es preferible, pues analizarlos valientemente...²²⁷ .

²²⁷ Julian Marías, *Op. cit.* p.101

La razón, es que María no pertenece a la ideología de ese grupo de mujeres pioneras, que se revelaron en contra de las costumbres del siglo anterior. Por que tampoco los hermanos Lozano García eran partícipes de las ideas feministas.

Pero si bien se presenta en la obra a María como el prototipo de la esposa, que por cierto los cronistas aplauden:

La comedia resulta muy mexicana, entre otras razones, por la abnegación y prudencia de María, que soporta resignada su ceguera y perdona generosamente su infidelidad al culpable.²²⁸

También se nos muestra la otra cara de la moneda. Margarita a pesar de ser "la malvada del cuento", esta presente y de hecho -al menos en los dos primeros actos- parece superior a María. Ella también es de buena familia, (de la misma), es bella, joven, también banal, pero curiosamente es mucho mas independiente que María.

El público a quien estaba dirigida la obra *Al fin mujer*, era la clase media burguesa, se retrataban sus problemas del hogar. Una clase acomodada que asistía al teatro como a cualquier otro evento social. La obra además de cumplir con la función social de entretener cumple con otra función social de educar, en el sentido de mostrar el modelo a seguir dentro de la población mexicana de la clase media y lo que es igualmente importante el modelo que debe rechazarse. Cuando Jorge rechaza a Margarita, está rechazando la tentación de lo prohibido, lo nuevo, el cambio, el cambio de los valores que eran válidos en el porfirato. Aún después de una Revolución nacional, que propuso y buscó exactamente eso, la transformación y el cambio social.

María y Margarita son muestras de la presencia femenina en la estructura familiar, vista a través de ojos masculinos en una sociedad conservadora, que se aferra a los patrones del siglo anterior, caducos en una época de cambios como son los años veinte, pero convenientes.

²²⁸ *El Universal Ilustrado*, julio 8, 1926

La sociedad masculina de las clases acomodadas, accede a la transformación del rol femenino dentro de la familia solo en tanto que este sea necesario. Como prueba de esto esta un fragmento de la entrevista de Margarita Robles al presidente Portes Gil, en el año 1931.

Creo que la educación ideal para la mujer es aquella que la hace en un momento dado poder ser el sosté de los suyos como madre, hija o hermana. No quiere esto decir que me agrada ver a la mujer abandonar el hogar por el trabajo de la calle, cuando no tiene necesidad de ello. Hay que enseñarla, ante todo, a amar su hogar y a embellecerlo con sus propias manos; pero que sepa defenderse de la miseria...²²⁹

Se agradece el progreso de las ideas (políticas, filosóficas, literarias, etc.), también el de la industria y tecnología que simplifiquen la vida. Pero al mismo tiempo se desea que este progreso no llegue a la estructura familiar.

La familia y el significado del matrimonio es para los autores una preocupación palpable desde la primera escena del acto I. En esta escena platican María y Enrique respecto al matrimonio.

MARÍA.-La juventud es bien corta, se casa una y ya no hay paseos.

ENRIQUE.- No. Estoy muy contento con mi libertad. La libertad es el todo. Es el patrimonio más grande que traemos al nacer; y perderla en un momento de locura?

Con los comentarios de María respecto a su esposo conocemos lo que una mujer esperaba de su marido y lo que esta le ofrecía a cambio:

MARÍA.-Si vieras con cuantos mimos me trata ahora. Cuando me hace los lavados sus manos no dejan de acariciarme, me besa frenéticamente, lleno de amor me toma en sus brazos...

MARÍA.- ¿Que me puede importar quedar ciega, si mis ojos era lo menos que podía ofrecerle? Si todo mi cuerpo tomara para destruirlo; si este cuerpo que hoy es inútil que no sirve de nada lo pudiera utilizar, se lo entregaría sin vacilar, dichosa de servirle... Tu no comprendes. ¿Qué sabes de lo que es capaz una mujer cuando quiere?

²²⁹ Gil, Portes, citado por Robles, Mendoza de, *Op. cit.* p.59

La mujer que ama entonces no sólo es capaz de sacrificarlo todo por servirle a su marido sino que es una dicha para ella: un ser inútil. ¿era esa el patrón que se reproducía en la sociedad o el rol "ideal" de una esposa?

En cambio según Enrique, el hombre es egoísta: "nosotros no sabemos amar de ese modo".

El cariño del esposo a cambio de "el amor de una mujer" que implica abnegación, servilismo, sacrificio, dolor, plena confianza.

Eso es lo que María espera de su esposo y a cambio ella le da su amor; amor que implica abnegación, servilismo: "dichosa de servirle"; sacrificio: "que en el sea yo el instrumento para su gloria aún a costa de mi vista" "no hay cariño sin dolor" "cariño sublime" y "plena confianza".

La bondad y el amor de María le impiden decir que no es feliz a pesar de que Enrique es quien comenta que en el matrimonio el hombre hace "a la mujer desgraciada con el tiempo" y esto "sin más culpa que amarnos" (a los hombres).

María tiene las costumbres e ideas de la mujer del siglo XIX, y es ella así, mujer de la época victoriana el modelo a seguir de la clase media burguesa de México en los veinte y la mujer que los críticos de aquel tiempo aplauden. No hay que olvidar que tanto los críticos como los autores son hombres. Y que estos últimos, pertenecían a la clase privilegiada, conservadora dentro de la sociedad post-revolucionaria.

Además de los roles femeninos y masculinos que es evidentemente nos pareció que era lo más notorio encontramos algunas de las costumbres de la clase acomodada. Por ejemplo sabemos que María tiene una nana, lo que implica que estaba al servicio de la casa desde que María era pequeña y para dedicarse exclusivamente al cuidado de la niña.

Los lugares que frecuentan son: Chapultepec; la Opera y el Teatro. Haciendo mención específica al Teatro Regis.

Margarita despilfarra el dinero en ropa de última moda y como diversión va a los almacenes a comprar.

En *Al fin mujer* las actitudes de María y Margarita hacia Jorge nos muestran dos formas distintas de relación de la mujer con los valores tradicionales. Y refleja una sociedad en transición entre unos valores morales tradicionales, conservadores, que se empiezan sino a derrumbar si a transformar por la aceptación de nuevas ideas que cuestionan los antiguos roles.

Es a través de la estructura melodramática que esto se puede dar, porque los roles familiares-sociales en lo que se refiere a jerarquías, deberes y obligaciones están muy bien definidos dentro del concepto de bien o del mal (moralmente hablando).

La inquietud de los autores de la obra, y en general del Grupo de los Siete, de acercar al público de la clase media a situaciones, personajes y lugares apegados a su realidad cotidiana, y hacerlo con la estructura del melodrama tal vez tenía que ver con el objetivo de mostrar su modelo de sociedad ideal al mismo tiempo que llamaba al público a participar del naciente teatro mexicano a través de la identificación, y de la misma manera, hacer que ese público de las clases acomodadas, se identificara con los personajes y temas en escena y que a la vez de la clase media en los argumentos de estas obras se deseaba -tal vez inconscientemente- que se reprodujeran los roles presentados en escena, esto es su modelo de nación .

CRITICA A LA OBRA AL FIN MUJER

La crítica que recibió cuando fué representada resultó sorprendentemente buena.

En *El Universal* encontramos este comentario de Carlos González Peña:

Los tres actos, es decir, toda la comedia de los Lozano García, constituyen una obra maestra. *Al fin Mujer*, podría representarse con aplauso, en cualquier teatro del mundo.²³⁰

²³⁰ Carlos González Peña, *El Universal*, septiembre 20, 1925

José Joaquín Gamboa, uno de los Siete, dice:

El acontecimiento máximo del sábado, y uno de los máximos de estos días que corren, ha sido el estreno, en el Teatro Virginia Fábregas, de la comedia dramática de Lázaro y Carlos Lozano García *Al fin mujer (...)* Un éxito franco y rotundo!, y cuanto nos complace consignarlo! (...) más que en el asunto, el mérito de la comedia consiste en la sobria manera de llevarlo, sobriedad que se acerca a la maestría en muchas ocasiones. La exposición naturalísima, presentando la complicación sentimental, las últimas palabras de la escena final del primer acto. La transición del final del segundo, muy bien traída. La escena entre la esposa ciega y la madre, en la cual aquella abre su pecho henchido de dolor, la mejor de la obra.²³¹

Remírez en el *Universal Gráfico*:

Al fin mujer, es una comedia que, de firmarla un autor consagrado, no mexicano, hubiera merecido amplísimos elogios, y por lógica, debe ser más elogiada en el caso presente, en que el mérito es de quien empieza, y de quien, además, se propone contribuir a la cimentación del teatro nacional. Con malicia de viejos lobos de teatro, estos incipientes autores han construido su obra sobre un armazón de robusto interés, que va en aumento, a medida que la acción se desliza en medio de un sencillo, pero ingenioso diálogo, que va directamente a describir el asunto, a la manera de los modernos técnicos teatrales que caminan sin titubeos y en línea recta...²³²

Elizondo hace un amplio comentario en el *Excelsior*:

Los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García estrenaron el sábado anterior, en el teatro Fábregas, su comedia dramática *Al fin mujer*, que alcanzo un éxito franco y entusiasta. *Al fin mujer*, es una comedia que pueden firmar con gusto todos los dramaturgos de nombre en nuestros días... Uno mi alabanza a las ya escritas y doy la enhorabuena a los autores, por su acierto máximo, por las bellezas dramáticas de su obra, culminantes en el acto segundo, con la escena de la inectiva, en el momento de transición; con la breve y teatral iniciación del drama, al final del primero; y con la ternura inefable que ambienta todo el tercer acto. *Al fin mujer*, es una comedia dramática sólida, bien hecha y digna de figurar en cualquier repertorio de polendas. Así lo comprendio el

²³¹ José Joaquín Gamboa, *El Universal*, agosto 17, 1925

²³² Remírez, *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1925

público que aplaudió entusiastamente a los jóvenes autores. la noche del estreno. Que sea para bien.²³³

Júbilo quien tacha de “dudosa probabilidad de éxito a *Hombre y Demonio*” también de los hermanos Lozano García, dice de *Al fin mujer*:

El drama es **emotivo y profundo**, por eso mismo. Es su mérito intelectual. Y si a esto agregamos que estuvo expuesto con **habilidad, al grado de interesar en él a los espectadores**, concluiremos por aceptar y unimos a los **nutridos aplausos** que el día del estreno fueron tributados a los jóvenes e incipientes dramaturgos.²³⁴

Para *Revista de Revistas* Miguel Motaigue escribe:

No hay en su primera obra la precipitación, los absurdos, las incongruencias, las situaciones forzadas, falsas, ilógicas que nos hacen sonreír con benevolencia, ante la obra de un novato. Aquí todo es **armónico, natural, de una absoluta lógica**. Los caracteres, humanos...²³⁵

Meses después los cronistas se vuelven a referir a la obra con elogios:

Recordamos entre esas comedias *Al fin mujer* de los hermanos Lozano García, en la que hay **sentimiento, verísmo, acción** y cuanto hace falta a una comedia para cumplir con justeza su cometido.²³⁶

Xavier Villaurrutia, no le da la categoría de obra maestra, pero, tampoco la desprecia:

Al concluir ese resumen y estas pequeñas meditaciones dedicadas a los autores, nos queda la complacencia de haber asistido a la representación de dos obras deseosas de personalidad y de realización artística, *Vencete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, y *El empleado público* de Julio Jiménez Rueda. Y a los **discretos, serios intentos dentro del ritmo heredado** -de obras dignas de atención y público como *Al fin mujer* de los Lozano *Los culpables* de Ricardo Parada León y *Viviré para ti* de Francisco Monterde.²³⁷

²³³ Elizondo, *Excelsior*, agosto 18, 1925

²³⁴ Júbilo, *El Universal Ilustrado*, agosto 20, de 1925

²³⁵ Miguel de Montaigne, *Revista de Revistas*, agosto 23, 1925

²³⁶ *El Universal Ilustrado*, julio 8, 1926

²³⁷ Xavier, Villaurrutia, “Conclusiones sobre el teatro mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 1926

Inclusive los cronistas de L'ABC, tienen un buen comentario de la obra:

Desde *El Diablo tiene Frio* hasta *La señorita Voluntad* -menos las de los hermanos Lozano - todas han sido comedias de aficionados²³⁸

Hemos señalado algunas palabras que consideramos claves para conocer cuales eran los aspectos que llamaban más la atención o que se tomaban en cuenta para calificar a una obra como buena o mala. Así, tenemos lo que se sintetiza en que es una buena obra "digna de cualquier repertorio de polendas" por su naturalidad (tanto del diálogo como de los personajes "humanos") y su emotividad (que ahora nos puede parecer un tono exagerado que en todo caso le resta naturalidad a la obra); Estos dos aspectos parecen difíciles de conciliar, de hecho podría considerarse que uno niega al otro; pero al parecer en *Al fin mujer* -y quizá en la época- se llegaron a complementarse; la razón ¿podría ser que ambos conceptos han cambiado su significado con el tiempo? Parece poco probable, lo cierto es que la crítica habla de una obra que tuvo un gran éxito, que si fuera representada hoy seguramente no tendría. Esto se debe a que la obra se queda pues en un "serio intento dentro del ritmo heredado"? o a ¿que los valores morales de la sociedad han cambiado? o ¿a que los parámetros que rigen la calidad de una obra teatral son otros?, o es que realmente aporta algo al teatro mexicano de hoy?

Los elementos mencionados por los periodistas al hablar de *Al fin mujer* nos remiten a algunas reseñas de que transcribimos en páginas anteriores, donde los periodistas y gente de teatro exponía su opinión respecto al teatro nacional y a como

²³⁸ L'ABC, octubre de 1925

debería de ser: entre las que recordamos teatro hecho por mexicanos, obras que hablen del mexicano, de problemas actuales, con personajes más complejos, que se sienta espontaneidad y emotividad. Con esto observamos que aquello que se buscaba en el teatro nacional, lo tiene la obra aquí estudiada; de acuerdo a la crítica. De manera que el éxito que tuvo se pueda entender a partir del contexto socio-cultural, sin olvidar al público al que iba dirigida. Quizá así esta obra llega a ser más que “flor de un día” e importante aún para nuestro momento histórico.

CONCLUSIONES

En este estudio se dieron a conocer artículos y reseñas de periódicos con los cuales se pudo recrear el contexto teatral al que pertenecieron los integrantes del Grupo de los Siete (que en realidad eran ocho, incluyendo a María Luisa Ocampo) y su discurso teatral. Así encontramos que el Grupo de los Siete no fue un grupo renovador en cuanto a la dramaturgia o a la manera de representar las obras. Como primer punto tenemos que su Manifiesto no se refiere en ninguna parte a la estructura de las obras o a la forma de representación de las mismas. En cambio, sintetizan opiniones y deseos que se habían estado manejando desde principios de siglo. Pero sobre todo, exponen los aspectos del teatro comercial, que podrían mejorarse en lo que respecta al ambiente teatral: disciplina y compromiso en el proceso de la representación, calidad de las obras, difusión de aquellas de autores mexicanos, y particularmente la respuesta del público. Es aquí donde se encuentra una de sus mayores aportaciones al teatro nacional. Entonces, el Grupo de los Siete puede considerarse como renovador al respecto del ambiente teatral de la época.

En cuanto a sus obras, se parecen mucho en la forma de las obras españolas que se representaban frecuentemente en México, sin embargo, la temática cambia -en un aspecto importante para el contexto social de la época-: sus obras llevan a escena problemas de la clase media mexicana. Temas, que por un lado llamaron la atención del público de este sector de la población acostumbrado a frecuentar el teatro (y obviamente determinante en el éxito o fracaso de taquilla de una obra) y que por otro, valoraban otros elementos de lo que se consideraba mexicano y del mexicano mismo, coincidiendo con las inquietudes del nacionalismo posrevolucionario.

Esto nos lleva a observar como los valores morales tradicionales de la clase social mencionada se aprecian como otro aspecto mexicano más, que como tal debe ser valorado

y reafirmado, al igual que la importancia que se le da a la pronunciación del español “como se pronuncia en México” y llevar a escena temas, personajes y lugares mexicanos, así como énfasis en la “emotividad” del diálogo; que a consideración de los autores cumplía con el objetivo de hacer a los personajes más complejos.

También con la finalidad de representar a la sociedad mexicana se llevan al escenario obras donde en el conflicto se cuestionan los valores morales sólo para que a través de la solución del mismo sean confirmados.

Todo lo anterior fue en cierta medida, lo que llevó, a un público de clase media acostumbrado a frecuentar revistas y teatro español, a las muchas butacas del Fábregas. Con la particularidad de que ahora se disfrutaba de una identificación con los personajes en escena: sus esposos, padres, hijos, y demás miembros de la familia se convertían en héroes y heroínas en escena. Esto a su vez provocó que este tipo de roles influenciara a la sociedad de la clase media dentro de su estructura familiar. Causando de esta forma un juego de espejos en el que la sociedad, al identificarse, imita al teatro que a su vez está inspirado en la sociedad.

Producto de su momento histórico y su nivel socio-económico, el Grupo de los Siete reproduce su visión del teatro mexicano y del mexicano de clase acomodada en sus obras. El medio que los rodea, se refleja en sus obras y en sus expectativas del teatro nacional, integrándolos a las necesidades sociales de la época. Ellos, a través de su discurso teatral, muestran su postura ante los valores morales que conforman la sociedad y que tienen su cimiento en la estructura familiar. Por esta razón, el seno familiar es el motivo y el lugar del drama.

De esta manera, encontramos que su interés en el teatro consiste principalmente en educar; tanto al público como a los actores, directores y empresarios. Como vimos, la obra *Uno de tantos ensayos* de Víctor Manuel Díez Barroso, es un ejemplo palpable de estas intenciones. Por otro lado, la obra *Al fin mujer* de Lázaro y Carlos Lozano García, que al leerla hoy en día nos puede resultar indiferente, o inclusive mala, sin ningún elemento -dramatúrgicamente hablando- interesante, expone, con un tono patético, la conducta a seguir en el matrimonio aprobada por los valores predominantes en la época. Esto la hizo atrayente para el público de la época y lo que hoy la hace significativa al buscar la relación público-representación en la historia del teatro mexicano.

De tal forma que el teatro se convierte en el vehículo para transmitir una ideología, que correspondía, al menos en cierto grado (dado el éxito de algunas obras) a los valores morales que sostenían y defendían las clases acomodadas. Así mismo, encontramos que la labor del Grupo de los Siete cumple con la función social de difundir el teatro mexicano (recordemos las cuarenta obras presentadas en la temporada Pro-Arte Nacional y el porcentaje de obras mexicanas en las temporadas siguientes) y de educar, al igual que el interés por hacer del teatro una institución que como tal, fuera reconocida socialmente y recibiera apoyo económico por parte del gobierno. Aunque esto último se haya logrado hasta 1929 con la Comedia Mexicana.

Finalmente ■■ podemos decir que la labor del Grupo los Siete, al igual que la forma, los temas, y el género de sus obras, eran tan válidas para el Grupo, su discurso, y su público, como eran caducas y poco importantes (en comparación con su teatro) para los integrantes del Ulises, como eran "auténticamente mexicanas" para la sociedad nacionalista posrevolucionaria, como fueron importantes para la consolidación del teatro

en México, como son útiles para la historia del teatro mexicano, como son par mí, una pequeña aportación a un árbol genealógico que ha perdido algo más que sus raíces.

De esta forma y con mi curiosidad no del todo satisfecha, devuelvo la fotografía al álbum familiar, con un poco más de historia y con la seguridad de que cuando la vuelva a encontrar ya no será una fotografía como cualquier otra, sino una ventana a inquietudes futuras y caminos recorridos.

Eramos pequeños aún, cuando por primera vez colaboramos juntos. Soñábamos componer una ópera (...) Nos sentimos verdaderos camaradas con Parada León y diariamente en el café "La flor de México" y en los teatros hablamos de nuestros ideales (...) La "Cruz y los dos ciriales" como nos decía Virginia Fábregas, se hicieron con el tiempo de más amigos que abrigaban las mismas ilusiones e iguales esperanzas.

Lázaro y Carlos Lozano García

BIBLIOGRAFIA

- BABBIT, Harry E., *José Joaquín Gamboa y el Teatro Nacional Mexicano*, Tesis, UNAM, México, 1955
- CANTÓN, Wilberto, (selección, introducción, situación histórica y estudios bibliográficos), *Teatro de la Revolución Mexicana*, Ed. Aguilar, México 1982.
- DUEÑAS, Pablo y Jesús Flores Escalante, *Teatro mexicano historia y dramaturgia, Teatro de revista*, XX, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.
- FELL, Claude, *José Vasconcelos Los años del Aguila (1920-1925)*, Ed. UNAM Col. Historia moderna y contemporánea no. 21, México, 1989.
- GARNER, Françoise, *Estereotipos femeninos en el siglo XIX*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México.
- GONZALEZ, PEÑA, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana Desde los orígenes hasta nuestros días*, Ed. Porrúa, 11a. ed., México, D.F., 1972
- GUARDIA DE LA, Alfredo, *El teatro contemporáneo*, Ed. Vier, Buenos Aires, 1947
- KRAUZE, Enrique, *Místico de la autoridad: Porfirio Díaz*, FCE, México, 1987.
- LOZANO García, Lázaro y Carlos, *Al fin mujer*, Talleres Gráficos de la Nación, 1927.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, México, INBA, 1964.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio y LAMB, Ruth S., *Breve Historia del Teatro mexicano*, Ed. ediciones de Andrea, Col. Manuales Studium, Vol. 8, México, 1958.
- Teatro mexicano del siglo XX*. vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *El teatro de género dramático de la Revolución Mexicana.*, Talleres gráficos de la Nación, México, 1957.
- MARIAS, Julián, *La mujer en el siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1980
- MENDOZA LÓPEZ, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México*, México, IMSS, 1985
- MEYRAN, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*, INBA, CITRU, México, 1993.
- MONSIVAIS, Carlos, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, en *Historia General de México*, Ed. El Colegio de México, vol. IV, México, 1981.
- MONTERDE, Francisco, Prólogo a *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. I, FCE, México, 1956
- MONTROYA, María Tereza, *El teatro en mi vida*, México, Ed. Botas, 1956.
- NACCI, Chris N. *Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo XX*, México, Impresora Económica, 1951.

- NOMLAND, John B, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, Tr. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza. México: INBA, 1967.
- NUÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Descorriendo el telón, Cuarenta años de teatro en México (1910-1950)*, Madrid, 1956.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo V., México, 1895.
- REYES ESPARZA, Ramiro, *La burguesía y el Estado*, “¿Los herederos de la Revolución Mexicana?”, en *La burguesía mexicana. Cuatro ensayos*, Ed. Nuestro tiempo, 3a. edición, México, 1978.
- ROBLES DE MENDOZA, Margarita, *La evolución de la mujer en México*, México
- ROCHA, Martha Eva, *El álbum de la mujer, antología ilustrada de las mexicanas, vol. IV El Porfiriato y la Revolución*, México, INAH/CNCA, 1991.
- RUTHERFORD, John, *La sociedad mexicana durante la Revolución*, Ed. El Caballito, México, 1978.
- SCHMIDHUBER, Guillermo, *El advenimiento del teatro mexicano 1922-1938*, Universidad de Louisville, inédito.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *Fragua y Gesta del teatro experimental mexicano*, México, 1995
- USIGLI , Rodolfo, “México en el Teatro”, en *Teatro Completo de Rodolfo Usigli*, FCE, Tomo IV, 1996 p.164

HEMEROGRAFIA

- ARQUENIO, "La Semana a través de un pedazo de vidrio", *El Universal Ilustrado*, junio 13, 1929, p.38
- , "La Semana a través de un pedazo de vidrio", *El Universal Ilustrado*, junio 20, 1929, p.30
- , "El perfil de la semana", *El Universal Ilustrado*, agosto 1o., 1929, p.8
- , "El perfil de la semana", *El Universal Ilustrado*, agosto 8., 1929, p.8
- AZORÍN, *El Universal Ilustrado*, abril 29, 1926, p.6
- BARRERA, Carlos, "Lo nacional en nuestro teatro", *El Universal Ilustrado*, agosto 8, 1929, p.28
- CANO, Gabriela y Verena Radkou, "Libertad condicionada o tres maneras de ser mujer en tiempos de cambio 1920-1940", revista *Secuencia*, Instituto Mora, No. 13, enero-abril 1989
- CASTILLO, Guillermo bajo el pseudónimo de "Júbilo" *El Universal Ilustrado*, agosto 20, 1925
- JÚBILO, "Autores, público, e interpretes" enero 14, 1926, p.39 y 64.
- "Comentarios Teatrales", *El Universal Ilustrado*, agosto 16, 1927, p.15
- "Comentarios Teatrales", *El Universal Ilustrado*, octubre 22, 1925.
- "Comentarios Teatrales", *El Universal Ilustrado*, abril 15, 1926, p.37
- "Comentarios Teatrales", *El universal Ilustrado*, mayo 27, 1926
- "El teatro en México esta así...", *El Universal Ilustrado*, junio 6, 1929, p.10
- "El teatro en México esta así...", *El Universal Ilustrado*, junio 20, 1929, p.12
- "El teatro en México esta así...", *El Universal Ilustrado*, junio 27, 1929, p.11
- "El teatro en México esta así...", *El Universal Ilustrado*, julio 18, 1929, p.10
- "El teatro en México esta así...", *El Universal Ilustrado*, noviembre 1o., 1929, p.14
- , "Autores, público e interpretes", *El Universal Ilustrado*, enero 14, 1926, pp. 39 y 64
- , *El Universal Ilustrado*, agosto 20, 1925
- , "El problema", *El Universal Ilustrado*, marzo 2, 1922, p. 12
- , "El Teatro nacional ¿del pueblo, de la clase media o de la aristocracia? "febrero 16, 1922, p. 18 , segunda parte febrero 23, 1922 p.23
- CUESTA, Jorge, "El teatro universitario", *El Espectador*, julio 17, 1930

- DÁVALOS, Francisco, "Los 100 días de la Comedia Mexicana", *El Universal Ilustrado*, 1929
- DÍEZ BARROSO, Víctor Manuel, "¿Debe escribirse teatro realista o teatro fantástico?", *El Universal Ilustrado*, junio 10, 1926, p.15 y 66
- *Uno de tantos ensayos*, en *El Universal Ilustrado*, julio 1927, p.36.
- ELIZONDO, *Excelsior.*, agosto 18,1925
- ESCORIAZA, Teresa de, "Páginas de la mujer", *El Universal Ilustrado*, julio 16, 1931, p.5
- GALINDO, Hermila, revista quincenal *La mujer moderna* (1915-1919).
- GAMBOA, José Joaquín, " Drama y comedia", periódico *El Universal*, agosto 30 1923
- *El Universal*, agosto 17, 1925
- GONZALEZ PEÑA, Carlos, "El Teatro mexicano. Los primeros pasos" periódico *El Universal* septiembre 5,. 1925 1a. sección.
- El Universal*, septiembre 20, 1925
- GÓMEZ Y COQUELIN, "Deportes y Diversiones", *Revista Crisol* junio, 1929, p.63
- GOROSTIZA, Celestino, "En defensa del teatro mexicano", revista *El Espectador*. año 1, junio 5 1930
- , "Aspectos del teatro" , revista *Contemporáneos*, mayo,1929, p.146
- LOZANO GARCÍA, Lázaro y Carlos, "Como Escribimos Nuestras Obras", *El Universal Ilustrado*, noviembre 26, 1925, p.54.
- MONTAIGNE DE, Miguel *Revista de Revistas*, 23 de agosto 1925
- MONTERDE, Francisco, "Autores de teatro mexicano 1900-1950", *México en el Arte* 10-11, (1951), pp.39-46.
- "El Grupo de los Siete", *Revista Escenica*, época I, núms. 4-5, UNAM, México, septiembre 1983
- MIHIS, "Una opinión personal del último drama de Catalina D'Erzell", *El Universal Ilustrado*, febrero 20, 1924, p.27
- NORIEGA HOPE, Carlos, " Las comedias y danzas indígenas de Teotihuacán", *El Universal Ilustrado*, octubre 20,1927, pp. 23 y 70
- ORTIZ, Alejandro, *El Teatro político mexicano de los años treinta*, en *Teatro Mexicano visto desde Europa*,
- PALMETA, "Opinión de Fernando Soler sobre el Teatro nacional", (entrevista)*Universal Gráfico*, agosto 4, 1925, p.4

- PARADA LEÓN, Ricardo, "Al margen del balance teatral de 1925", *El Universal Ilustrado*, enero 21, 1926, p.31
- "Después de la Revolución", *Revista Crisol*, febrero 1929, pp.38 y 39.
- REMIREZ, "Teatrales. Las incógnitas de la semana.", *El Universal Gráfico*, agosto 3, 1925.
- , *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1925
- ,"Mañana se estrena una bella comedia mexicana." *El Universal Gráfico*, agosto 14, 1925
- ,"Triunfo completo de una obra mexicana". *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1925, p.4
- , "Teatrales. La función en honor de José Joaquín Gamboa", *El Universal Gráfico*, agosto 5, 1925, p.5
- , "Teatrales. La próxima temporada de la Montoya", *El Universal Gráfico*, agosto 13, 1925, p.4
- RIVAS, Humberto, "El teatro y el público" revista *El Espectador*, febrero 27 de 1930 pp.1,2
- ROJAS, Marcial, pseudónimo de los "Contemporáneos","La Comedia Mexicana", revista *Contemporáneos*, julio 1929, pp.354 y 355
- , *El Espectador*, mayo 1o. 1930.
- RUBIO, Darío "El teatro mexicano", *Revista de Revistas*, octubre 10, 1920, p.30
- SCARPIA, "Los Pirandellos de Barrio", *Revista de Revistas*, octubre 10, 1926, p. 31.
- TORRES, Gilberto, "Como hacer verdadero teatro nacional", *El Universal Ilustrado*, Julio 1o. 1926, p. 15
- VASCONCELOS, JOSÉ "El grupo UDAD y el surgimiento del teatro nacional" *El Universal Ilustrado*, mayo 8 de 1924, p. 22 (firma con el pseudónimo "Silvestre Paradox")
- , "¿Existe un renacimiento literario en México?", *El Universal Ilustrado*, febrero 9 de 1922, p.24 (firma con el pseudónimo "Silvestre Paradox")
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "Antes y después de la Revolución Mexicana", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, julio-diciembre 1989, núms. 148-149, pp.693-713.
- VILLAURRUTIA, Xavier, "Conclusiones sobre el Teatro mexicano", *El Universal Ilustrado*, julio 8, 1926.

ARTÍCULOS ANÓNIMOS

(Clasificación cronológica)

- "¿Porqué nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?", *Universal Ilustrado* , enero 12, 1922, p.15 (firmado Duende de las Vizcainas)
- *El Universal Ilustrado* , febrero 16 de 1922.
- "El Comunismo en el Teatro", *El Universal Ilustrado*, febrero 9 , 1922, p. 40.
- *El Universal Ilustrado*, julio 8, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista LÁBC* , agosto 9, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista LÁBC* , agosto 23, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista LÁBC* , agosto 30, 1925.
- Publicidad en el periódico *El Universal*, 1a. sección septiembre 1o., 1925, p.6
- *Periódico El Universal*, "Ma. Tereza Montoya en el Teatro Fábregas", septiembre 5 1925.
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, septiembre 6, 1925.
- *Periodico El Universal*, primera sección, septiembre 7, de 1925, p.4
- "Diversiones públicas y privadas.Fábregas", *Revista L'ABC*, septiembre 13, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fabregas", *Revista L'ABC* septiembre 20, 1925
- "Diversiones públicas y privadas.Fabregas", *RevistaL'ABC* septiembre 27, 1925
- "Diversiones públicas y privadas.Fabregas" *Revista L'ABC*, octubre 18, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, octubre 25, de 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, noviembre 8, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, noviembre 15, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, noviembre 22, 1925
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, noviembre 29, 1925
- "El Calvario del teatro mexicano", en *El Universal Ilustrado*, diciembre 3, 1925 p.44
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, diciembre 6, 1925
- "En defensa de María Tereza Montoya" *El Universal Ilustrado*, diciembre 10, 1925, p.47-
- "Diversiones públicas y privadas. Fábregas", *Revista L'ABC*, diciembre 27, 1925
- "Los enanos...y otras pequeñeces", *Revista de revistas*, enero 31, p.21 1926
- "De telón afuera", *Revista de Revistas*, febrero 14, 1926, p.14
- "Debe acabar el Ba-ta-clan", *Revista de Revistas*, marzo 7, 1926, p. 17.
- *El Universal Ilustrado*, abril 15, 1926 p.37
- "Gacetilla teatral", *Revista de Revistas*, abril 18, 1926, p.19
- "Los últimos estrenos teatrales", *Revista de Revistas*, mayo 9, 1926, pp.29 y 51

- "De telón afuera", *Revista de Revistas*, mayo 16, 1926, p. 24
- "Comedias y Comediantes", *Revista de Revistas*, mayo 30, 1926, pp.25 y 49
- "Sacudiendo la modorra teatral", *Revista de Revistas*, septiembre 5, 1926, p. 21.
- "De telón afuera", *Revista de Revistas*, septiembre 19, 1926, p.35.
- "Tetralerías de la Semana", *Revista de Revistas*, septiembre 26 de 1926, p.29
- "La encuesta teatral", *RotoGráfico*, noviembre 24, 1926, p.10
- "Ma. Luisa Ocampo una entusiasta columna del teatro mexicano", *El Universal Ilustrado*, junio 20, 1929, p.19
- "En defensa del Teatro Mexicano", *El espectador*, año 1 no. 20 Junio 5, 1930
- "¿Qué preparan lo autores nacionales para la presente temporada de Comedia Mexicana?", *El Universal Ilustrado* julio 16, 1931, p.57
- "¿Cuál es el tipo de Mujer que usted desearía amar?", *El Universal Ilustrado*, julio 23, 1931, p.19
- *Declaraciones del Secretario de Educación Pública sobre el Teatro del Palacio de Bellas Artes, México, 1934*
- "Arte post-Revolución", *El universal Ilustrado*, 1o. marzo no. 564, p. 18
- "Reflectores y lentejuelas", *Jueves de Excelsior*, agosto 13, 1936, s/p
- "Reflectores y lentejuelas", *Jueves de Excelsior*, septiembre 3, 1936, s/p.
- "El año teatral 1936", *Revista de Revistas* diciembre 27, 1936 (firmado por Roberto "El diablo")
- *Revista Teatro*, 11-12, octubre de 1956.
- "Programa nacional", 3a. edición, México, 1971, p.17

ANEXOS

MANIFIESTO DEL GRUPO DE LOS SIETE AUTORES DRAMÁTICOS

A los nuestros y a los otros:

El Grupo de los Siete dramaturgos que desde hace tiempo trabaja por la formación del teatro mexicano, sin interés personal ni vanidad alguna, se dirige al pueblo de México, porque considera que así cumple con un deber impuesto por los ideales que persigue. No espera diatribas ni aplausos, porque conoce la inercia de la mayoría del público y la sórdida avaricia de los empresarios teatrales. Al lanzar este manifiesto, se propone iniciar un movimiento que acabe con el mezquino ambiente que en cuestiones de teatro existe en la actualidad.

Los espectáculos teatrales agonizan entre nosotros porque no están a la altura que exigiría el decoro del público. Cuando un espectáculo vale, el público lo paga. Ningún verdadero artista, ningún espectáculo de positivo mérito, han sido defraudados en esta Capital, y si el público soporta, a veces, los espectáculos vergonzosos, eso se debe a la absoluta carencia de otros mejores, porque en una ciudad de un millón de habitantes -que bien podría sostener un teatro digno de ella-, existen, por lo menos, diez u once mil personas que acostumbran pasar las veladas fuera de casa.

Actualmente, el cine proporciona una diversión sencilla, grata a la mayor parte de los espectadores: los teatros sólo cuentan con la minoría, porque aquellos que irían con gusto a un buen espectáculo, prefieren quedarse en su casa, en vez de asistir a una representación mediocre, en un teatro mal acondicionado. Y tienen razón.

Esta situación prevalece aquí, desde hace varios años; son escasas las compañías extranjeras que nos visitan. En México sólo se conoce el teatro europeo anterior a la guerra, y aún de éste son totalmente ignorados muchos autores de fama mundial como Andreieff, Butti, Claudel, Chejov, DeCurel, Galsworthy, Hauptmann, Romains, Shaw, Strindberg y Wedekind. La producción posterior a la guerra se desconoce por completo, con excepción de tres obras de Pirandello, medianamente representadas a pesar del interés que tienen las obras de Antonelli, J.J. Bernard, Crommelynck, Chiarelli, Lenormand, Molnar, O'Neill, Raynal, Rosso di San Secondo, Sarmant, Schnitzler y Tchapek para no citar sino a unos cuantos de los que por sus méritos han salido ya de las fronteras de su patria.

Por todo lo anterior creemos que es preciso mejorar, en todos sentidos los espectáculos de México, que sufren un retraso considerable y no pueden satisfacer ni al público menos exigente.

QUEREMOS:

QUE SE ARCHIVE PARA SIEMPRE el repertorio anticuado de dramas y comedias que ya no pueden soportarse, por lo ridículo e insulso que resultan en nuestros días.

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes que ven en ellos únicamente un medio de vida ajeno al arte; a los cómicos estultos que fomentan el gusto deplorable de cierto público; a los llamados "directores artísticos", que no son artistas ni directores y si los responsables, en gran parte, de que el criterio del público se relaje más y más cada día; a los empresarios venales que en la exhibición de las obras más imbéciles han encontrado un medio cómodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya cultura teatral merezca tomarse en cuenta; *ya es tiempo de sacarlos de su error, no asistiendo a esos espectáculos, para evitar que se burlen del mismo público que los sostiene*

QUE LOS QUE DESEEN REIR, prefieran el circo a las comedias de "astrakán" que no tienen gracia y ni siquiera sentido común, porque aquel es sin duda, con sus payasos, *más divertido y menos grotesco que estas*. (No por ello se crea que somos enemigos del buen humor; pero tampoco pensamos que la comicidad en la escena deba ser forzosamente burda y ramplona.)

QUE EN CAMBIO SE PRESTE APOYO EFICAZ a las empresas y a los actores que hagan labor artística o, por lo menos, *bien intencionada*

QUE EL PÚBLICO NO CONTINÚE OBSERVANDO una actitud pasiva, como hasta ahora, sino que aplauda o silbe, *resueltamente*, porque *un cálido aplauso, un silbido estruendoso, cuando son merecidos, hacen más provecho a los autores y a los intérpretes y hablan más alto en favor de la dignidad de los espectadores*

QUE ACABE YA ESA TORPE Y SUCIA PARODIA de las revistas francesas que aún toleran los habitantes de México y que ha invadido desde los primeros teatros hasta las ínfimas barracas, porque el mercantilismo de las empresas la impone, a pesar de que los autores líricos desean producir obras de otra clase

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

QUE EL PÚBLICO NO PRETENDA CONTAR CON BUENOS ESPECTÁCULOS a precios irrisorios que no permiten lujos en el vestir de los actores ni la debida propiedad escénica; pero que, al mismo tiempo, cuando pague exija buenos intérpretes, correcta presentación y obras modernas, *suficientemente ensayadas*.

INSISTIMOS:

EL GRUPO DE LOS SIETE no persigue ningún fin interesado: sólo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece.

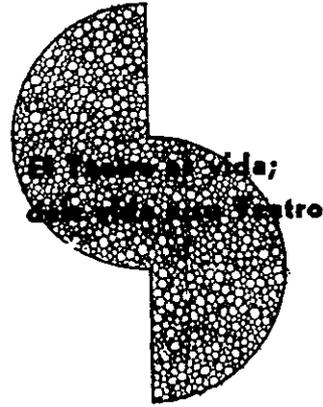
No tomará en cuenta, por eso, las pequeñas ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.

México, febrero de 1926

Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Lozano García, Lázaro Lozano García, Francisco Monterde García Izcabaleta, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León.

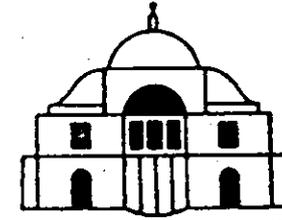
REPERTORIO

LA HIJA DEL REY, José Peón y Contreras.
CONTIGO PAN Y CEBOLLA, M. E. de Go-
rostiza.
A NINGUNA DE LAS TRES, Fernando
Calderón.
EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIA-
BLO, José Joaquín Camba.
UNA FLAPPER, Carlos Noriega Hope.
ASI PASAN, Marcelino Dávalos.
COQUETA, Amalia C. de Castillo Ledón.
TRES HERMANAS, María Luisa Ocampo.
COCKTAIL AMARGO, Tina Berges.
EL TERCER PERSONAJE, Diana Compec-
son.
LA HORA DE CRISTAL, Catalina D'Erzell.
ADIOS MANITO, Victor M. Díez Barrosa.
EL PORVENIR DEL DR. GALLARDO, Ri-
cardo Parada León.
HEMBRA, Lázaro Lozano García.
UNA LECCION PARA MARIDOS, Juan Bus-
tillo Oro.
YAMIRO SANDOVAL, Maurilio Magdaleno.
ESCOMBROS DE UN SUEÑO, Celestino Go-
rostiza.
EL GOLFO DE MEXICO, Antonio Helú.
INVITACION A LA MUERTE, Xavier Vi-
llaurrutia.
CENIZA QUE ARDE, Antonio Méndiz Bello.
NOCHE DE ESTIO, Rodolfo Usigli.
EL RIVAL DE SU MUJER, Julio Jiménez
Rueda.
LAS CULPAS VIEJAS DEL PUEBLO DE
DIOS, Jorge Ferreris.
DEL LLANO HERMANOS, Mariano Azuela.
EL DIABLO ROMANTICO, David A. Cosío.
PROVINCIA, Gregorio López y Fuentes.
NUEVO AMOR, Alfonso Ojeda Rendón.
VIDA QUE DA MUERTE, José Attolini.



OFFSET
TALLERES
GRAFICOS

3a. TEMPORADA DE LA COMEDIA MEXICANA • 3a. TEMPORADA DE LA COMEDIA MEXICANA



PALACIO DE
BELLAS ARTES

3^a

TEMPORADA DE LA
COMEDIA
MEXICANA

Ciudad de Mexico

1936

ANTES de ALZAR LA CORTINA...

EN esta nuestra tercera salida, nos encontramos con el temor de siempre —el sentirnos poca cosa para tamaña empresa—, y con el entusiasmo, también de siempre, quizás mayor que nunca, debido a dos factores que, por fortuna, concurren en esta temporada: Es el primero el contar con la reunión de varios grupos de autores y escenógrafos que aisladamente presentaban sus producciones. Puede decirse que, dentro de la Comedia Mexicana, irán teniendo cabida todos los autores mexicanos. El segundo —esto es de verdadera importancia— la unificación de los dos elementos básicos del teatro: los autores y los actores, tanto los ya consagrados como los que se vayan formando. Unos y otros han comprendido que la manera de realizar el establecimiento de nuestro teatro se hará cuando exista perfecta armonía, mutua comprensión y cariño por la causa común, ya que, siendo el elemento actor el intermediario entre el autor y el público, es precisa una comunicación espiritual entre el creador y el intérprete para que el auditorio pueda recibir fielmente las ideas del dramaturgo a través del temperamento artístico de los actores.

MODESTIA Y TRABAJO

El marco en el que nos presentamos ahora —el Palacio de Bellas Artes— nos ha preocupado hondamente, ya que hubiéramos deseado para nuestras producciones un escenario menos comprometedor, pero tuvimos que aceptarlo por la dificultad, casi la carencia de otro teatro, y la ayuda eficaz que nos ha prestado la Secretaría de Educación concediéndonos nuestro primer coliseo. Sin embargo, no por estar —en esta ocasión— en tan gran sala, dejaremos de sustentar el lema que siempre hemos tenido, el unión, a nuestro entender, que podrá llevarnos a la implantación definitiva del teatro mexicano: Modestia y trabajo.

LABOR DE LA CRITICA

Siempre hemos creído que una temporada artística —máxime tratándose de un teatro en formación— no debe inclinarse por determinada tendencia, pues ha de dejar en libertad a los autores para que expresen sus ideas, y, por ello, la Dirección no ha tenido más norma que llevar a escena las producciones, a su juicio representables, dejando a cada uno la responsabilidad de sus conceptos. Es evidente que cada obra seguirá el camino que por sus propios méritos merezca. De las comedias que se estrenen algunas, tal vez, caerán para siempre; otras resistirán más y habrá, quizás, varias que gusten definitivamente. Será el tiempo el que las coloque en el lugar que les corresponda, haciendo de este modo la inevitable depuración del repertorio. En este sentido nos interesa grandemente la labor de la crítica, pues es el momento en que debemos guiarnos marcando los errores y subrayando las cualidades, con la idea alta y sana que debe tener una crítica constructiva. Criticar para destruir es tarea innoble, hacerlo para ayudar, buscando el mejoramiento de la producción, traerá consigo inmediatos frutos y de esta clase de consejos han menester nuestras obras.

JUSTICIA PARA TODOS

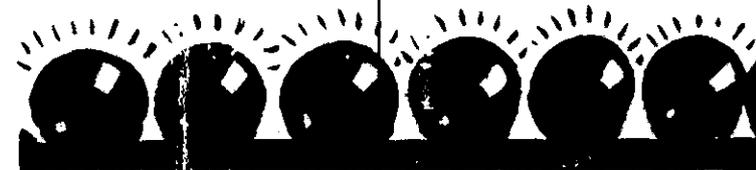
En esta ocasión tenemos un compromiso moral: dar a conocer las producciones de los autores desaparecidos, tanto de los que tuvieron grandes éxitos, como de aquellos que pasaron inadvertidos, quizá no mereciéndolo. Hay muchas obras antiguas dignas de ser gustadas por el público; algunas de ellas fueron de gran significación en el ambiente teatral de su época; otras, diríanse escritas hoy, y durante la presente temporada podrán irse dando a conocer.

¿Y EL PÚBLICO?

Mas todo lo anterior: la buena voluntad de la Secretaría de Educación, la unión de los elementos teatrales que van a luchar en forma de cooperativa —verdadera cooperativa, que realiza integralmente, el espíritu y los fines de este tipo de organización del trabajo en común—, nuestro entusiasmo, los grandes esfuerzos que se han tenido que hacer para organizar esta temporada, todo ello será inútil si no contamos con lo principal en estos casos: el favor del público. Si este público nuestro va esperanzado en encontrar obras maestras que se puedan poner en parangón con las creaciones extranjeras, seguramente saldrá defraudado; mas, si va con la idea de ver que el teatro mexicano desea dar un paso adelante en su formación; si espera ver en escena los problemas de nuestro pueblo —de todas las clases sociales que lo forman—, sus costumbres, manera de hablar, tipos, psicologías; si piensa en lo que significa para todo autor, un aplauso y la fuerza que le da seguir luchando; si se detiene a reflexionar que nuestra principal mira es la implantación del teatro nuestro en nuestro suelo, entonces, estaremos seguros de que el público no nos dejará.

El levantarse la cortina será signo de que se ha hecho el contacto entre el público y nosotros; ojalá que con la caída del telón este contacto se haya convertido en un lazo perdurable. Autores y temporadas vendrán que habrán de ser el florecimiento de nuestro teatro, que lo harán pasarse por todo el mundo, y toca a nosotros conformarnos con poner, con nuestro esfuerzo y devoción, un pedazo por el que subirán los que hayan de venir.

La Comedia Mexicana, S. C., L.



UNO DE TANTOS ENSAYOS

Por Víctor Manuel Díez Barroso

A mis inolvidables compañeros del Grupo de los Siete.

Personajes:

- El que se dice primer Actor y hace de Director de Escena
- La que se dice primera Actriz.
- Actores y Actrices: unos necesarios y otros impuestos
- Un hombre que se cree crítico
- Un Autor
- Uno que se dice amigo del Autor
- Un compañero del Autor

El foro de un teatro a las once de la mañana. El telón esta levantado, los muebles están desordenadamente colocados, por toda luz hay un foco de filamento de carbón sobre la concha; mucho polvo y algo de frío. Aparecen en escena los tramoyistas que estan terminando de armar una decoración y se oyen los últimos martillazos; un mozo sacude los muebles pero es tal el polvo que el mismo se aburre y lo deja a medias. Un hombre entra al escenario, se pasea solitario esperando a que lleguen los cómicos: es el Autor.

AUTOR (al mozo).-¿No ha llegado el Director de escena?

MOZO.- No lo he visto.

AUTOR.- ¿No estará en su cuarto?

MOZO.- Pues quien sabe.

AUTOR.- Iré a ver *(va al cuarto, pero la puerta esta cerrada. El Autor vuelve a pasearse, se sienta, saca un cigarro, ve el reloj. Se oyen unos pasos y una voz de mujer que llega cantando tango).*

UNA CÓMICA.- ¡Ah! ¿Cómo está usted?

AUTOR.- Muy buenos días.

CÓMICA - ¿No ha llegado mi esposo?

AUTOR.- No, nadie ha llegado.

CÓMICA.- No han de tardar.

AUTOR.- Claro, ya son las 11:30.

CÓMICA.- Con permiso ¿eh?, tengo que repasar mi papel. *(Saca su papel, se tira en un sillón y empieza a leer en voz baja).*

CÓMICA.- ¡Ah! Oiga usted, le quería preguntar una cosa.

AUTOR.- Diga usted.

CÓMICA.- En el segundo acto, en la escena que tengo con Adela, cuando ella se me queda mirando fijamente...

AUTOR.- *(interesado)* Si, despreciándola a usted.

CÓMICA.- Eso es, sí; dígame usted, ¿que traje debo llevar?

AUTOR.- *(con las alas rotas)* El que usted quiera.

CÓMICA.- Mire usted, he estado pensando, para que usted vea como me intereso por su obra.

Ella va a sacar un traje negro que tiene y yo sacaré uno lila muy elegante, mucho mejor que el suyo.

AUTOR.- Mejor no, porque en esa ocasión ella la desprecia a usted precisamente porque usted tiene una manera impropia de vestir; ella es una mujer elegante; usted en cambio, es muy cursi.

CÓMICA.- ¡Ah! Bueno, ya entendí, gracias; voy a seguir estudiando. *(Se vuelve a echar al sillón y repasa su papel al son del tango)*

(Se oyen voces, risas y entra el Director de Escena)

DIRECTOR.- *(al Autor)* ¡Qué puntual! Yo estaba afuera esperando a los compañeros que siempre se retrasan algo; creo que ya dieron las once.

AUTOR.- Hace 40 minutos

DIRECTOR.- ¡Qué barbaridad! Como se va el tiempo, ¿verdad? ¡Ah! pero lo que es ahora vamos a dar una ensayada buena. *(al segundo apunte)* ¿Quién falta?

SEGUNDO APUNTE.- La primera Actriz, la Diana Joven, la Característica y ...

DIRECTOR.- ¡Qué caramba!

AUTOR.- Ojalá y podamos ahora leer siquiera el tercer acto, porque como no lo conocen y la obra va pasado mañana...

DIRECTOR.- No tenga usted cuidado, lo que es hoy pasamos el tercer acto dos veces y puede que nos alcance el tiempo de afianzar el primero. ¡Pepe, trae dos mesas y cuatro sillas! ¿Ya esta el apuntador?

APUNTADOR.- Llegue hace mucho; estoy listo. *(al Autor)* Dígame usted ¿en este párrafo no debe ponerse alguna palabra mas castiza que la que usted emplea?

AUTOR.- No; precisamente puse esa palabra porque es una que empleamos mucho en México y como la obra pasa en nuestro país...

APUNTADOR.- No si esta muy bien; yo lo decía porque como usted sabrá, tengo muchos años de apuntador y siempre he visto emplear otra palabra.

AUTOR.- Porque usted siempre ha apuntado teatro español, pero ahora es distinto.

LA PRIMERA ACTRIZ.- Muy buenos. *(Al Autor)* Por poco no vengo; amanecí con un dolor de cabeza... pero como se trata de usted y de una obra mexicana pues aquí me tiene.

AUTOR.- Muchas gracias; realmente en este negocio son muy frecuentes los dolores de cabeza.

DIRECTOR.- ¿Estamos?

TODOS.- ¡Sí! ¡Sí!

DIRECTOR.- Vamos a pasar al tercero. Aparecen Ana y Guerrero. ¿Cuántas puertas tenemos a la derecha?

AUTOR.- Ninguna; sólo hay una ventana que da a la calle.

DIRECTOR.- Ana esta sentada, y Guerrero, que es su empleado, escribe en maquina; al entrar Doña Clara, que es su madre...

ANA.- ¿Mía o de Guerrero?

AUTOR.- De ninguno de los dos; es la madre de Julián (*la Cómica del tango, al oír ese nombre se pone a cantarlo en voz baja*).

DIRECTOR.- Vamos, que entre Doña Clara (*Esta entra por la derecha*)

AUTOR.- Perdone usted señora pero esta usted entrando por la ventana.

LA QUE HACE DE DOÑA CLARA.- Es que mi papel dice por la derecha. ¡Estas copistas!

DIRECTOR.- Vamos adelante.

ANA.- ¡Ah! que bueno que llegaste. Estaba impaciente...

AUTOR.- Con permiso. Sería mejor que no pronunciara usted la c de impaciente.

ANA.- Tiene usted razón; la costumbre. Como siempre he pronunciado...

AUTOR.- Al hacer obras españolas, esta muy bien, pero ahora...

ANA.- No tenga usted cuidado..."estaba impaciente, necesitaba tener noticias de...

AUTOR.- Mire usted, señora, será bueno que antes de que entre Doña Clara se le note cierta impaciencia, puesto que usted lo dice después.

ANA.- (*no de buen modo*).- Esta bien... "necesitaba tener noticias de Pedro."

CLARA.- "Pierde cuidado: ha de estar muy contento con su amante, mientras tu te pasas la vida sufriendo."

GUERRERO.- Dice usted bien, Doña Clara.

ANA.- Cállese usted Guerrero y hágame el favor de dejarnos solas.

(*Guerrero inicia el mutis por la ventana*)

AUTOR.- (*A Guerrero*).- Cuidado, que se va usted a matar; esa es la ventana.

(*Mutis Guerrero por la izquierda.*)

ANA.- Ahora, dime ¿estás segura de lo que me has dicho o solamente te lo imaginas?...

Porque a veces a tí se te ocurren unas cosas?

AUTOR.- Señora, no pronuncie usted cosas, porque eso si ni en el teatro español.

ANA.- (*con risa forzada*).- ¡Ja, ja!

CLARA.- Lo que te digo es la verdad; estas ciega eres tonta y a veces me dan ganas de no volver a hablar contigo de estas cosas.

ANA.- Es la verdad, estoy ciega, pero es que lo quiero tanto...

DIRECTOR.- Aquí debe usted de acabar llorando.

ANA.- Es muy difícil que lo haga porque casi no he hablado; si tuviera yo aquí una gran tirada en la que pudiera ir sabiendo, excitándome, hasta acabar casi en un ataque, sería de gran efecto.

AUTOR.- Y sería un gran defecto, porque no quedaría bien dado el carácter que usted tiene en la obra. No olvide usted que es una mujer sencilla, dulce, resignada, incapaz de levantar la voz, que siente mucho, hondamente pero con un dolor callado por eso habla usted poco y se pone a llorar, o mas bien, deja usted salir las lágrimas que ha estado conteniendo: ese llanto es su única arma.

ANA.- ¡Que lastima! Bueno, me voy a poner a llorar. Anda, Clara, Consuéiame.

CLARA.- Vamos, vamos; tu sola te haces la vida pesada. Ese hombre nada vale.

ANA.- Para mí si vale mucho es...

ELECTRICISTA.- Con permiso; me dicen que se necesita una lampara de pie para el acto primero y no la han traído.

DIRECTOR.- Había una aquí.

ELECTRICISTA.- Pero era del dueño del teatro.

DIRECTOR.-Pues pregúntele si la quiere prestar.

ELECTRICISTA.- Esta bien.

DIRECTOR.- ¿En que íbamos?

ANA.- Cuando yo decía "vale mucho, es..."

DIRECTOR.- En este momento tocan la puerta; ustedes dos se callan y usted Ana, va a barir, y es cuando aparezco yo en escena, en el papel de Pedro.

PEDRO.- (*Entrando*) Ana, Ana... ¿Pero qué es esto? Porque te quedas ahí, en vez de correr a mis brazos?

ANA.- Porque me han dicho tanto mole de ti, que tengo miedo de tenerte cerca, no porque me manche sino porque a pesar de todo te... (*Silencio*)

AUTOR.- (*Al Director*) Ahí usted la interrumpe para que no se queden todos sin hablar.

DIRECTOR.- Claro, no tenga usted cuidado, sino que todavía no he acabado de aprenderme mi papel; no he tenido tiempo, por estar pensando en los detalles de todos los demás; además, esta escena sale sola, es preciosa.

ANA.- Toda la obra es muy bonita; va usted a ver como va a gustar.

ELECTRICISTA.- Ahí esta el dueño del teatro (*Al Autor*) ¿Quisiera usted pedirle la lámpara?

AUTOR.- Voy (*Mutis*)

ANA.- ¡Que barbaridad! no se que hacer con este papel que me han dado; no tiene nada; todos son bocadillos; así no es posible trabajar; yo necesito que los autores me dejen hablar; al fin al público poco le importa lo que yo digo; lo que interesa es que yo lo diga.

DIRECTOR.- Y toda la obra es mala, muy mala...

ANA.-No se como la eligieron.

UNO QUE SE CREE CRÍTICO.- (*Entrando*) Hola, ¿ensayando?

ANA.- Desgraciadamente.

EL CRÍTICO.- ¿Y qué es lo que estais poniendo?

DIRECTOR.- Una obra de Adolfo Domínguez.

CRÍTICO.- ¿Mexicana?

ANA.- Si

CRÍTICO.- Entonces me voy; adios.

ANA.- No sea usted malo; comparta con nosotros las amarguras.

CRÍTICO.- ¡Que valor del empresario, atreverse a poner una obra mexicana! ¿Y cuando va?

DIRECTOR.- El miércoles.

CRÍTICO.- ¿No va el sábado?

DIRECTOR.- No, no; para el sábado tenemos una de un ruso; a los ocho dias, pondremos una de un checoslovaco, y al sábado siguiente una obra china.

CRÍTICO.- Por supuesto; sera la única obra mexicana que ustedes pongan.

ANA.- Dios ha de querer que si.

CRÍTICO.-Bueno, los dejo a ustedes, y los compadezco; ¡ah! La semana que entra les traeré la que les ofrecí; es una obra que tiene mucha gracia y además, vaya firma, ¿eh?

DIRECTOR.-Claro (*Mutis del que se cree Critico*). Uno que se dice amigo del autor (*que ha estado desde el principio del ensayo*).-¿No creen ustedes que no va a resultar?

ANA.- Ya lo creo que no va a resultar.

EL AMIGO.- Yo lo decía, por supuesto no a Adolfo, sino a los amigos, que no sabía porque la habían elegido, habiendo otras buenas; no es que me alabe, pero la mía creo que daría mejores entradas. Usted la conoce ¿Verdad?

DIRECTOR.- ¿Cuál es? ¡He leído tantas!

AMIGO.- "El Relampago"

DIRECTOR.- Ah! Es muy bonita. ¿Es aquel matrimonio que no tiene hijos y ...?

AMIGO.- Al contrario, que tiene muchos y que ...

DIRECTOR.- Eso es si; me acordaba de que se trataba algo de los hijos; si es muy interesante; ya la pondremos.

AMIGO.- *(Al Autor que regresa)* ¿Conseguiste la lámpara?

AUTOR.- No, dice que ya no la tiene, tengo que ir ahora en la tarde a buscarla.

AMIGO.- Oye, va muy bien esto, ¿Eh? Triunfo seguro.

AUTOR.- *(Sonriendo amargamente)* Si tu lo dices...

AMIGO.- Seguro hombre.

DIRECTOR.- Claro. Vamos a seguir.

El ensayo continúa como tantos ensayos. El Director hace algunas observaciones, pocas, el Autor que al principio hace bastantes queriendo que su obra salga lo mejor posible va desanimándose poco a poco ante la inutilidad de su esfuerzo y se resigna a que se represente una obra parecida a la que el concibió. El compañero del Autor, que ha escuchado todo, se pasea por el fondo del foro y de vez en cuando se recarga en la pared o en algún mueble.

Por fin el ensayo termina.

DIRECTOR.- Bueno, se acabo; siquiera el acto, ya no tenemos tiempo para repasar el segundo.

AUTOR.- Solo se ha pasado una vez.

APUNTADOR.- Pero yo me encargo de que salga bien.

UNA ACTRIZ.- *(Al Apuntador)* En usted confío, Martínez.

DIRECTOR.- Les recomiendo a ustedes mucha puntualidad para mañana porque vamos a pasar toda la obra.

LA QUE SE DICE PRIMERA ACTRIZ.- ¿No podríamos empezar mañana por el segundo acto? Porque tengo que comprar un sombrero para el estreno y llegaré aquí como a las doce.

AUTOR.- ¡Pero si en ese tiene usted tal vez la escena mas interesante!

ANA.- ¡Ah! Pero esa escena ya sale muy bien.

DIRECTOR.- Además de que el día del estreno pasaremos dos veces la obra.

AUTOR.- Sí habrá dos ensayos: uno en la función de moda y otro en la de la noche.

Todos se van; se oyen pasos, risas y nuevamente a la del tango... El Autor y su amigo salen lentamente del Teatro; casi no pueden abrir los ojos porque la luz del sol los hiere después de haber estado en aquel foro oscuro casi cuatro horas

AUTOR.- ¿Como ves la cosa?

AMIGO.- Mal; nadie sabe su papel y no les gusta la obra.

AUTOR.- Ya lo sabía yo... A veces me dan ganas de retirarla.

AMIGO.- No seas tonto; la obra vale; Claro que no es una maravilla pero nada le pide a muchos que se dan y que son aceptados por ampararlos un nombre extranjero.

AUTOR.- Esa es mi tristeza, que aquí en nuestro suelo, no se quiera a lo nuestro.

AMIGO.- No también lo nuestro tiene público; hay caras que vemos siempre en los estrenos de obras mexicanas, personas que nos siguen que aman lo suyo y por ellos debemos aceptar tantas penas.

AUTOR.- ¡Y pensar que hay tantos que desean estrenar!

AMIGO.- Lo que es seguro es que como la van a hacer no gustará.

AUTOR.- En fin vamos a comer. ¿Qué hora es?

AMIGO.- Cinco para las tres. Adios. Hasta la noche, en el café.

AUTOR.- ¡Que barbaridad! Apenas tengo tiempo de llegar a la oficina.

AMIGO.- Tómame aunque sea un sandwich y una cerveza.

AUTOR.- No puedo es muy tarde. Adios. Hasta las once en el café.

AMIGO.- Hasta la noche.

El autor se va casi corriendo. El amigo se le queda viendo con una mirada triste pensando, quizá, que lo que en aquel momento esta viendo en aquel Autor, mañana lo sentirá en sí mismo. Empieza a caminar, sin rumbo, lentamente y aunque el no tenía a esas horas ningún quehacer urgente, aquella tarde tampoco el comió.

En *El Universal Ilustrado*, Julio 1927, No. 533, p. 36