

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
HISTORIA DEL ARTE

**PUNTO DE QUIEBRE: HACIA UNA RENOVACIÓN DE LOS ASPECTOS
PLÁSTICOS DE LA ESCENA MEXICANA, (1915-1924)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A:
TATIANA ABAUNZA CANALES

COMITÉ TUTOR
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN, DIRECTORA
DR. EDUARDO BAÉZ MACÍAS, ASESOR
MTRA. MARÍA DE LOURDES DÍAZ HERNÁNDEZ

LECTORES
DRA. MARÍA OLGA SAÉNZ GONZÁLEZ
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO



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.

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a los apoyos recibidos tanto a nivel institucional como personal. Por ello deseo manifestar mi agradecimiento al departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y al apoyo de las becas para estudios de posgrado DGEP.

De manera muy especial agradezco el apoyo de mi tutora: Doctora Julieta Ortiz Gaitán, por su confianza, dedicación, por el tiempo compartido y acertada supervisión durante el proceso de elaboración del trabajo.

A mis co-tutores, el Doctor Eduardo Baéz Macías y la Maestra María de Lourdes Díaz Hernández por haber compartido su espacio de trabajo, definir el rumbo del proyecto y su asesoría.

A mis lectores, la Doctora María Olga Saénz González y el Doctor Renato González Mello, por sus atinadas correcciones y comentarios.

Agradezco a los compañeros del seminario que conduce la Doctora Julieta Ortiz, por la oportunidad de aclarar nuestras ideas y concretar nuestros temas de estudio, a partir de la discusión y cuestionamientos generados en cada sesión.

Al Doctor Ernesto Peñaloza, por permitirme revisar su archivo fotográfico.

A Brígida, por su apoyo incondicional en el sustento del trabajo.

De manera muy especial agradezco a mis padres, a mis hermanos, y a Gabriel, por su apoyo y comentarios en el proceso de trabajo.

Índice

<i>Introducción</i>	4
Capítulo 1. Antecedentes y situación histórico-social del teatro mexicano de principios del siglo XX	
1.1 Divertimentos y espectáculos teatrales	9
1.2 Imagen del teatro revolucionario	12
1.3 La ornamentación de la escena	14
1.4 Rompiendo paradigmas	17
Capítulo 2. La renovación de la escena nacional, el punto de quiebre (1915-1924)	
2.1 En busca de una definición nacional	22
2.2 Modernidad y vanguardia en el México de los años veinte	25
2.3 Del telón a la escenografía	26
2.4 El rumbo de la escena mexicana	34
Capítulo 3. En busca de una representación distinta. Presencia del Teatro Mexicano del Murciélagó (1924)	
3.1 Experiencias grupales	40
3.2 El Teatro Mexicano del Murciélagó	41
3.3 Elementos renovadores en el Teatro Mexicano del Murciélagó	44
<i>Consideraciones finales</i>	53
<i>Hemerografía y bibliografía</i>	58
<i>Relación de imágenes</i>	64
<i>Anexos</i>	66

Introducción

La grandeza del artista del siglo XX radica en la amplitud de sus búsquedas y en la profundidad de sus visiones.

Mathias Goeritz

La presencia de elementos visuales dentro de una escenificación ha sido una constante que ha permanecido vigente desde los orígenes del teatro hasta nuestros días. La necesidad del hombre por hacer tangible una idea, una imagen o un texto, lo ha llevado a incursionar en distintas formas de expresión. El teatro se ha insertado dentro de las artes representativas en un nivel comparable al de la danza, la música y el cine en lo tocante a la interpretación y por otro a la arquitectura, la pintura y la escultura en lo referente a los aspectos visuales. El texto dramático a diferencia del lírico y del narrativo, se ha caracterizado por contener virtualmente su propia representación, su discurso ha constituido un diálogo directo que ha creado una historia situada en un tiempo y en un espacio ficticio determinado compartido por los espectadores en el momento de la escenificación. En el proceso histórico, los aspectos visuales han tenido distintas connotaciones, aplicaciones y funciones, que van desde las decoraciones tradicionales hasta los dispositivos teatrales más complejos. Éstos han respondido a un conjunto de tipologías determinadas, de acuerdo con los sentidos y los valores prevalecientes de cada cultura y el contexto en el que se insertan. La escenografía actual es el resultado de este proceso histórico y responde a necesidades distintas que las de antaño. Se considera ya como un elemento expresivo y como una categoría importante dentro de la narración teatral; no es una simple figuración dentro de un texto preexistente.

En la escena mexicana, hasta la segunda década del siglo XX, es cuando se puede hablar de una escenografía cuya función no es solo la de ilustrar sino resignificar y dar sentido a cada uno de los componentes de la escena. Ya que hasta la primera década del siglo XX predomina la escuela española que define tanto la manera de interpretar como la forma de decorar la escena, en este espacio la escenografía no es más que un mero recurso ornamental.

Esta investigación estudia el proceso de renovación teatral en la escena mexicana principalmente en los aspectos visuales, en el periodo que va de 1915-1924, momento clave en el desarrollo del arte mexicano ya que refiere un proceso de cambio muy complejo, es un punto de quiebre, por un lado esta por culminar el movimiento revolucionario y por el otro da inicio una nueva época de definición y de reconstrucción nacional. Es un momento en donde conviven en un mismo espacio variadas ideologías y tendencias. Se experimenta una ebullición cultural muy amplia, sea por la influencia de las vanguardias artísticas europeas o como consecuencia de las transformaciones sociales que tuvieron lugar a partir del mismo proceso revolucionario. Se empiezan a definir y consolidar los aspectos que serán parte de la nueva modernidad. En este mosaico el teatro mexicano vivió el vaivén constante entre las vanguardias y las escuelas tradicionales, entre las manifestaciones nacionalistas y la voluntad por vincularse a las modas y tendencias internacionales. En este periodo, se puede hablar que da inicio formalmente la renovación teatral de la escena mexicana, los grupos teatrales que surgen se alejan de las propuestas tradicionales y en cambio buscan nuevas expresiones, la escenografía se convierte en un elemento¹ significativo que adquiere importancia en la integración del proyecto teatral. En los aspectos visuales se denotan ya ciertos componentes originales como la presencia de elementos nacionales que competen a formar expresiones importantes dentro de la vanguardia artística mexicana. Al hablar de renovación se hace alusión a los procesos de cambio que se generan a partir de las propias condiciones del país y que en este caso se refieren a la búsqueda de una identidad nacional que se propone integrar las raíces culturales y vincularlas con la modernidad; así mismo, usar el arte como herramienta para el cambio social e individual, para generar un arte nuevo para el hombre del siglo XX; orientado hacia el terreno identitario, de un sustento racial-cultural.² La renovación también implica una transformación sustancial respecto de los paradigmas establecidos anteriormente. A partir de ésta se hace posible la búsqueda de nuevas tipologías, formatos y modelos para la representación. Se desarrollan otras formas de interpretación con temas que se adecuan a su contexto. Se ponen en cuestión teorías y conceptos que empiezan a resultar

¹ Por elementos teatrales entiéndanse todos aquellos aspectos que conforman el evento teatral: la actuación, la dirección, la escenografía, la dramaturgia, la música y la iluminación.

² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940)*, México, UAM, 2005, pp.21-24.

obsoletos para las circunstancias que se viven entonces. En este sentido, el movimiento renovador de la escena teatral, permite al artista experimentar con nuevas técnicas y medios de expresión. Este estudio culmina en 1924, año en que irrumpe en escena el Teatro Mexicano del Murciélago bajo la dirección de Luís Quintanilla. Este teatro, de alguna manera, promueve y consolida algunas de las propuestas de la modernidad del siglo XX y pone en práctica inquietudes renovadoras de sus integrantes. Al mismo tiempo centra su atención en presentar un espectáculo cuya finalidad no es solo divertir, sino cumplir con una función social, ideológica e histórica de primer orden, que de alguna manera influye en el rumbo que tomará la escena nacional. La presencia de este teatro, abrió las puertas a grupos que vendrán más adelante, como el de los Siete autores (1925), el Teatro de Ulises (1928), el Teatro Orientación (1932), por mencionar algunos, los cuales se dejan fuera de esta investigación porque surgen en un momento posterior.

Respecto a los estudios del fenómeno teatral mexicano y particularmente sobre el proceso de desarrollo de los aspectos visuales en la escena de este periodo (1915-1924), la información es muy limitada. Existen varios trabajos que tratan sobre el proceso de cambio histórico-social y cultural sin embargo en lo que se refiere a las manifestaciones teatrales hacen falta estudios que amplíen esta área de conocimiento. Las referencias inmediatas para los antecedentes y noticia histórica de este tema son los trabajos de Armando de María y Campos, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, Luis Reyes de la Maza, *Cien años de Teatro en México (1810-1910)* y Antonio Magaña Esquivel, *Medio Siglo de Teatro Mexicano (1900/1961)*, los cuales describen las condiciones de la escena nacional durante el siglo XIX y principios del XX. Otros estudios que abordan el fenómeno teatral mexicano son la tesis de Tania Barberán Soler, *El Teatro Mexicano del Murciélago: un espectáculo de vanguardia*, (1997), en la cual aborda la estrecha relación de este teatro con los estridentistas y el trabajo de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y Vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, que muestra la importancia del teatro como discurso artístico y herramienta cultural en los años veinte y treinta. Sin embargo, sobre el periodo que trata esta investigación (1915-1924) existen pocos trabajos. Gran parte de la información se encuentra dispersa en la prensa de aquellos momentos, en las notas y en los programas de mano en los que se hace alusión a las decoraciones y decoradores de

entonces. En lo concerniente a la iconografía sobre los aspectos visuales, son pocas las imágenes que aluden a este tema, mas bien predominan los comentarios de carácter descriptivo, por medio de los cuales se puede hacer una labor reconstructiva para poder imaginar como pudieron haber sido las representaciones y decorados que se usaron.

Actualmente los estudios de Giovanna Recchia, investigadora y docente del Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU), proporcionan referencias valiosas en lo que concierne a los aspectos visuales de la escena; sus investigaciones ofrecen un panorama general de la evolución del teatro mexicano. Sobre escenógrafos mexicanos, existen estudios específicos, que revisan la biografía y trayectoria de algunos artistas que han sido punto clave en el desarrollo de la escena mexicana; tal es el caso de la obra sobre el maestro Julio Prieto de Margarita Suzán: *Julio Prieto Dormir sólo para soñar* editado en el año 2000 por el INBA y la de Alejandro Luna, *Alejandro Luna escenografía, cuatro décadas de teatro en México 1959-2000* del INBA del 2001. Este recuento bibliográfico señala con claridad la ausencia de estudios sobre los aspectos visuales de la escena mexicana en el periodo que trata esta investigación, desde una perspectiva historiográfica que enfatice a la vez los valores plásticos y su importancia como documento histórico en el desarrollo del teatro mexicano. Son pocas las investigaciones que se han acercado al fenómeno del teatro como espacio de discusión de determinados discursos, sean estos artísticos, políticos, sociales o educativos.

Las fuentes primarias consultadas para esta investigación son la revista *El Universal Ilustrado* y el diario *Excelsior*, de las cuales se retoman los anuncios y notas publicadas. Estas fuentes fueron seleccionadas por tener abundantes comentarios sobre el tema tratado.

Con el objeto de situar al lector en los antecedentes de la escena, el primer capítulo hace una breve revisión de las condiciones del teatro capitalino en los primeros años del siglo XX, a fin de ubicar los divertimentos y espectáculos teatrales más concurridos; posteriormente se observa la proyección de los géneros populares que se suceden durante el movimiento revolucionario tal es el caso del género chico y de revista. Se destaca el dominio de los modelos y tipologías españolas que promueven el uso de decoraciones ornamentales, finalmente se dan algunos ejemplos de eventos teatrales que tienen otras inquietudes distintas a la tradición que conllevan propuestas más audaces como las

comedias de magia o de gran aparato. Esta revisión permite entender los procesos y derivaciones que tuvieron lugar durante los años posteriores en la escena mexicana. Es pertinente comentar que en este apartado no se incluyen imágenes sobre los aspectos visuales de la escena, ya que predominan las notas descriptivas.

El capítulo segundo, revisa el momento posrevolucionario, en el que se está buscando definir lo nacional. Así mismo se exponen las principales teorías y movimientos de la vanguardia teatral europea y su cercanía con la escena mexicana. Se destaca la presencia de Sergei Diaguilev y sus ballets en París con los cuales da inicio la reforma pictórica de la escena y se enfatiza en la obra de Gordon Craig y Adolphe Appia como promotores de la reforma plástica. También se subraya la presencia de la escena futurista, constructivista y de la Bauhaus. En este contexto se advierte el paso de la escena tradicional a una más moderna y funcional, fenómeno que por otro lado se vuelve complejo en tanto que involucra nuevos códigos de interpretación visual. Concluye el apartado con referencias de la prensa mexicana que hacen alusión a los aspectos renovadores de la escena europea. Resulta atractivo contrastar la situación del teatro europeo con el panorama nacional, así como establecer puntos de encuentro y divergencia entre los mismos. Se destaca la participación de los escenógrafos mexicanos: los hermanos Tarazona y Rodolfo Galván, artistas que tuvieron gran importancia en este impulso innovador. Se menciona brevemente la participación de los pintores escenógrafos que contribuyeron en esta renovación, sin embargo se deja fuera de este trabajo el estudio meticuloso de su obra, por ser un tema muy amplio y diverso, el cual requiere de una investigación más precisa, tema que por otro lado es de gran riqueza e imprescindible en el desarrollo de la escena nacional y del cual hacen falta estudios rigurosos.

Para concluir, el capítulo tercero revisa de manera general el surgimiento de nuevos grupos que tienen una orientación distinta a la tradicional y que se proponen hacer una nueva estética del espectáculo. Sus preocupaciones reflejan el momento histórico que viven. Finaliza esta investigación con la presencia del Teatro Mexicano del Murciélago (1924) que de manera tangible pone en práctica aspectos renovadores en la escena nacional.

Capítulo 1

Antecedentes y situación histórico-social del teatro mexicano de principios del siglo XX

1.1 Divertimentos y espectáculos teatrales

Los eventos que conforman el panorama histórico del teatro mexicano en las primeras décadas del siglo XX están inmersos en un contexto de cambio influenciado por los acontecimientos sociales y políticos que se suceden tanto a nivel nacional como internacional. Entre 1914 y 1918, Europa vive un periodo de inestabilidad política, las principales potencias europeas como son Francia, Italia, Rusia y Alemania empiezan a tener problemas territoriales y económicos, lo que provoca una tensión internacional; los enfrentamientos y las alianzas de poder finalmente tendrán su desenlace en el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. El siglo XX inicia en medio de grandes conflictos políticos y grandes adelantos tecnológicos.

En México los inicios del siglo XX, representan un momento de relativa paz, de estabilidad social y política, después de más de medio siglo de convulsiones internas, golpes de estado, invasiones extranjeras y luchas civiles prolongadas. Con el gobierno de Porfirio Díaz, el país experimenta una apertura al capital extranjero, se impulsa el crecimiento de las vías de comunicación especialmente de los ferrocarriles y el telégrafo así como la construcción de caminos y puentes.¹ Bajo el lema de “orden y progreso”, se intenta restablecer la credibilidad de México, para desarrollar la economía del país y atraer más capital extranjero, además se pretende que la sociedad mexicana este a la altura de los países europeos y en lo tecnológico de Estados Unidos. Para lograr este objetivo, se fundan academias, teatros, museos y asociaciones artísticas y científicas además de que se deja sentir una profunda influencia de la cultura francesa. En este gobierno, la ciudad de México trata de integrarse a un modelo de modernidad y de progreso, se construyen nuevas avenidas y edificios, para darle un rostro más urbano a la ciudad. La demolición del Teatro

¹ Los ferrocarriles jugaron un papel fundamental en el porfiriato. Contribuyeron a romper el aislamiento tradicional de los principales centros comerciales y productores y los integraron en un mercado nacional; propiciaron la movilidad de la población; y contribuyeron a conservar el orden social mediante el rápido traslado de tropas para reprimir las sublevaciones populares

Nacional es un ejemplo claro de la política de este periodo “demoler para reconstruir” idea que impera en esta época.²

Con respecto a los divertimentos que se dan en la capital, hay diversos espectáculos para elegir, que van desde eventos exclusivos para una audiencia de élite hasta presentaciones populares para todo público. En este contexto los concurrentes cuentan con distintas opciones para entretenerse y pueden asistir a la que más les convenga: una función de ópera en un teatro afamado que se engalana con la presencia de alguna compañía europea, un drama romántico, una comedia de costumbres, una zarzuela o un sainete español,³ o bien si buscan algo más pícaro una obra de revista en un teatro de barriada, ya sea el María Guerrero o en el Apolo.⁴ Otras opciones son las carpas que generalmente se levantan en las plazas o en las calles a las que el espectador tiene acceso por una módica cantidad, los circos, los salones de juego, las ferias o los saloncitos para el cinematógrafo con las “vistas” que se proyectan entre tanda y tanda y que pronto adquieren gran popularidad en todo el país.⁵ Estos son algunos de los divertimentos que ofrece la escena capitalina de aquel tiempo y que formaban parte ya de la costumbre en la vida cotidiana de la ciudad de México.

² Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo*, UNAM, México, 2003, p.37.

³ Al iniciarse el siglo XX, las tandas, junto con las zarzuelas, las revistas y los números de variedades formaban parte del repertorio del Teatro Principal, y eran vistos como un “artículo de primera necesidad”. Maya Ramos Smith, *Teatro Musical y Danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, México, Escenología, 1995.

⁴ A fines de 1902 había en la capital cinco teatros que se dedicaban de lleno al “género chico”, es decir, a las zarzuelillas en un acto y a ofrecer funciones por tandas. Esos teatros eran: el Principal, el Riva Palacio, el María Guerrero, el Apolo y el Guillermo Prieto. En todos ellos había con frecuencia escándalos armados por los propios espectadores ante cualquier movimiento un poco más atrevido de las tiples o ante alguna copla de color subido que cantara el tenor cómico. Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, México, SEP/Setentas, 1972, p.146.

⁵ Para finales del siglo XIX y principios del XX, con el advenimiento del cinematógrafo, las características intrínsecas de algunos teatros se transformaron. Por razones de taquilla, la creciente demanda y masificación de un público anónimo, algunos teatros compartieron su espacio con la salas de cine, en torno a la cual hicieron grandes lunetarios y ensancharon los anfiteatros para colocar allí la caseta del proyector. Algunos de estos cine-teatros fueron: el Apolo (1902), el Díaz de León (1910) y el Ruiz de Alarcón (1915). Héctor Azar, Giovanna Recchia, et. al. *Teatros de México*, México, Banamex, 1992.

En este periodo, aunque se presentaron una diversidad de espectáculos, no hubo una producción dramática de obras nacionales significativa.⁶ En México al igual que en el resto de América Latina prevalecía en el ámbito cultural la hegemonía de modelos europeos principalmente españoles que habían dominado la escena durante varias décadas. El teatro mexicano, estaba influenciado por un repertorio de obras españolas, que indiscutiblemente constituían el tema central de los escenarios capitalinos.⁷ La repetición de patrones y la reproducción de tipologías españolas, implicaban cierto tipo de escenificación que conllevaba formas usuales de argumentos, de interpretación, de dirección, de espacios y de decorados. El teatro privado continuaba desarrollándose dentro de un marco de total comercialización, alimentándose de la copia de obras comerciales que eran éxitos de taquilla europeos. Los empresarios promovían este tipo de obras, que contaban con los decorados resueltos, los papeles de los personajes aprendidos, y los repertorios y elencos conocidos de actrices, cantantes y bailarines, además estas obras que eran del conocimiento previo de los asistentes, les garantizaba el éxito inmediato, “lo malo por conocido que lo bueno por conocer.”⁸

El teatro en ese ámbito constituía un lugar de esparcimiento y de divertimento social, las últimas novedades y las noticias de moda corrían rápidamente en los pasillos y los palcos de los teatros, el desorden, los gritos y los cuchicheos era lo usual en los espectáculos capitalinos de esos días. No había una cultura teatral como actualmente se entiende en la que el público guarda silencio al comenzar la función; ir al teatro implicaba todo un acontecimiento social, de ahí que las notas sobre el teatro en esos días, más que referirse al espectáculo en sí, se detienen en comentarios sobre las damas y los caballeros de sociedad. Las visitas de compañías extranjeras eran frecuentes, principalmente las de ópera, que desde los años finiseculares trabajaban dentro de la tradición y no absorbían ni les interesaba hacerlo, las grandes renovaciones que experimentaban los espíritus europeos selectos desde finales del siglo XIX; no se trataba de conjuntos de vanguardia pues el concepto que se tenía del quehacer teatral era el mismo que se había originado desde tiempo atrás en la corriente española, circunstancia que dio por resultado que los escenarios

⁶ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Escenología, 2000, p.137.

⁷ Antonio Magaña Esquivel, *El teatro de contrapunto*, México, F.C.E., 1970, pp.54-55.

⁸ Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en 1857 y sus antecedentes (1855 -1856)*, México, UNAM, 1956, p.45.

mexicanos fuesen un remedio en cuanto a repertorio y manera de actuación de los españoles y franceses pasados. México vivió así, un vasallaje colonialista floreciente, y a pesar de la independencia política la subordinación teatral a la madre patria continuó hasta muy entrado el siglo XX.⁹

1.2 Imagen del teatro revolucionario

Hacia finales de la primera década del siglo XX, se empezó a hacer evidente el descontento popular hacía el régimen de Porfirio Díaz que había hecho alianzas con distintos grupos de poder que lo apoyaban; que por supuesto eran favorecidos, mientras que los sectores más desprotegidos se veían cada vez más desvalidos. Muy pronto se empezaron a hacer evidentes las desigualdades sociales entre los muy ricos que eran muy pocos y los muy pobres que eran la mayoría. El país empezó a entrar en crisis, la cual se reflejó en la disminución de la actividad económica, el aumento del desempleo, la baja en los precios de los productos de exportación, la restricción de los ingresos del gobierno y de su gasto. Para enfrentar esta crisis se redujeron los gastos públicos, los salarios, se aumentaron y se crearon nuevos impuestos, se suspendió temporalmente el pago de los subsidios a los ferrocarriles y la deuda interna. El desencanto de los ideales de orden y progreso propuestos por el régimen de Díaz, se veía cada vez más desvanecido y en cambio se hacían palpables las injusticias sociales, la explotación laboral y las condiciones de miseria. Ante este panorama, empezaron a surgir propuestas ideológicas y políticas de cambio social y económico sobre las cuales debería levantarse la nueva sociedad bajo la formulación de un nuevo contrato social, que impactara en la educación y en los valores formativos de los mexicanos. Las gentes letradas, los intelectuales y artistas, comenzaron a tomar una postura combativa y se manifestaron en periódicos como *El hijo del Ahuizote*, *El Tiempo*, y *El Siglo XIX*; dando testimonio de la situación del pueblo y convirtiéndose en los voceros de su realidad. El 20 de noviembre de 1910, estalla el movimiento armado. En este espacio el teatro de élite se ve desfavorecido, pues las constantes disputas de poder y los frecuentes cambios de gobierno dejan a la escena en un estado de postración. Muchos teatros se ven obligados a cerrar sus puertas y otros presentan altibajos en la mayoría de sus temporadas, el teatro vive un periodo de inestabilidad y algunos empresarios optan por facilitar las

⁹ Margarita López Mendoza, *Primeros renovadores del teatro en México, 1928- 1941*. IMSS, México, 1985.

entradas con pagos a base de abonos; asimismo la visita de compañías extranjeras que tanto éxito habían tenido desde la segunda mitad del siglo XIX se ve reducida y los empresarios empiezan a perder adeptos.

Con la llegada de la Revolución se propicia un teatro popular caracterizado más por su espontaneidad e inmediatez, que por los elementos estilísticos de su estructura. Un teatro que en mucho responde a las necesidades sociales de ese momento, más benévolo y sin grandes pretensiones de lujo como era costumbre en los colosales teatros de la capital. Por este motivo empiezan a surgir por todos los barrios los teatros provisionales y las carpas con actores y cantantes de ínfima categoría, improvisados, que si bien no eran profesionales, sabían divertir al escandaloso público que pagaba una módica cantidad por tanda. El teatro se identificó entonces con la vida política del país en un género que por inercia se venía acomodando al modelo del sainete lírico o la zarzuela chica española: la revista, que alcanzó su prosperidad con obras como *El Tenorio maderista*, de Luis G. Andrade y Leandro Blanco; *El país de la metralla*, de José F. Elizondo, *La ciudad de los volcanes* y algunas más que recogían la actualidad de ese tiempo. El género chico¹⁰, el teatro de revista¹¹ o de variedades¹², pronto empezaron a tener mayor presencia, los cuales retomaron asuntos locales para ser llevados a escena. Con una intención y un lenguaje popular, estos géneros, caricaturizaron y satirizaron ciertas situaciones de la vida política del país poniendo en escena los tipos sociales¹³ como el borrachito, el peladito, la soldadera, el payo o la pistolera. También recogieron los temas populares para hacer escenas breves, sketches o cuadros de circunstancias a veces muy subidos de tono, con la incursión de hermosas mujeres que hacían ademanes sensuales y juegos de palabras del

¹⁰ El género chico mexicano inicialmente retoma el modelo español y posteriormente se nutre del acontecer político del país. Formó parte de los géneros mínimos de la revolución. En éste se refleja el cambio sociopolítico a partir de los temas y la satirización de personajes históricos y políticos. Antonio Magaña Esquivel, *El teatro de contrapunto*, México, F.C.E., 1970.

¹¹ Originalmente la revista significaba un espectáculo musical dialogado, cantado y bailado en el cual se pasaba revista o se enumeraban satíricamente acontecimientos de actualidad. Se caracterizaba por números cantables y bailables, por los sketches, canciones, bailes, como las variedades, y se incorporaban también otro tipo de atracciones. La revista habría de adquirir su carácter específicamente mexicano y de gozar de su época más brillante en las carpas y teatro de variedades hacia la segunda década del siglo XX. Maya Ramos Smith *Teatro Musical y Danza*, México, Escenología, 1995.

¹² Francia cultivó principalmente el llamado teatro de variedades, genero en donde se alternaban fastuosos bailables de mujeres semidesnudas con canciones y cuadros cómicos donde abundaban modismos de barrio y juegos de palabras. Maya Ramos Smith, *op.cit.*

¹³ La revista mexicana tuvo su máximo esplendor en el tipo del payo que creó Leopoldo Beristáin; luego había de evolucionar hacia la figura del ranchero, otros fueron la borrachita que creó Lupe Rivas Cacho, y mucho más tarde Mario Moreno Cantinflas en el pícaro de barrio.

gusto del público. Las obras de tono político más frívolas, en donde el tema atacaba directamente a líderes de obreros o bien apuntaban a la Revolución como una mera demanda de justicia social, como expresión de ideales o como preparación para la lucha, fueron objeto de censuras e incluso de encarcelamiento.¹⁴

La compleja fuerza popular de México estaba encontrando así las máscaras que la representarían en la escena, no sólo mediante estos intérpretes, sino en las formas folclóricas, danza, canto y vestuario, en las que lo plástico y lo lírico buscaban cubrir por primera vez las medidas teatrales.¹⁵ Ese tipo de teatro representaba ya un modo de ser del mexicano y aparece como una manifestación de las expresiones sociales y culturales, con la cual el pueblo se sentía aludido y vislumbraba su momento de afirmación.¹⁶ En este ambiente de corridos y frivolidades, transcurre la vida teatral del México revolucionario, los géneros de carácter popular empiezan a cobrar gran fuerza y poco a poco empiezan también a emanciparse del dominio español.

1.3 La ornamentación de la escena

A principios del siglo XX, en lo que respecta a los aspectos visuales, la escena mexicana era como en la mayoría de los países de América Latina, la tradicional traída de Europa por las compañías italianas y españolas. Todavía gran parte de los decorados hacían referencia a un academicismo tardío en donde lo usual eran los decorados realizados a base de telones. Las decoraciones tanto de óperas, como comedias, dramas u otros géneros se elaboraban de acuerdo a la tradición que establecía ciertas tipologías para su presentación.¹⁷

¹⁴ Hay diversos ejemplos sobre estas censuras: en 1909, se presenta la obra *México Nuevo* de Fernández Benedicto y Carlos M Ortega, en el Teatro Manuel Briseño, con connotaciones políticas, situación que llevo a los autores a ser encarcelados; en 1910 en el Teatro Principal presentó una sátira titulada *El Pájaro Azul* de José Ignacio González y Julio B. Uranga; en donde se hablaba mal del gobierno de Díaz. Otros autores y obras importantes de este periodo son: *El Tenorio maderista* de Luis G. Andrade y Leandro Blanco (1908), *El país de la metralla* de José F. Elizondo y Rafael Gascón (1908), *El país de los cartones* (1907), de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, entre otras; obras que tratan temas sobre la lucha armada y el futuro histórico del país.

¹⁵ Antonio Magaña Esquivel, *op.cit*; p.139.

¹⁶ Armando de María y Campos, *El teatro de Género chico en la revolución mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

¹⁷ Entre los decoradores que tuvieron mayor importancia a mediados del siglo XIX, destaca el trabajo de Manuel Serrano quien participó en varias realizaciones para el Teatro Nacional tanto para las óperas italianas, francesas como para obras nacionales. También trabajó para el Teatro Principal en 1868.

La función de los decorados era principalmente la de ilustrar, la de lograr crear telones de forma bella con cierto realismo, en teoría, situar el espacio de la acción de la obra, un interior o un exterior, los motivos de jardines, paisajes, plazas, bosques, palacios o marinas eran recurrentes en la escena y no se reparaba en que éstos fueran ilusorios o exagerados ya que el decorado era un ornamento más; además de embellecer la escena, también era utilizado para aforar el teatro permitiendo el cambio de vestuario de los actores para que no fueran vistos por la audiencia y para ocultar algunos dispositivos escénicos como trampas y tramoyas, igualmente servía como elemento divisorio del espacio entre el escenario y la zona de butacas.

Inicialmente los telones se pintaban en grandes formatos de tela, recurriendo a los recursos propuestos en el renacimiento por la escena italiana en relación con la perspectiva ilusionista, pero a partir de la segunda década del siglo XX y por razones de economía se empiezan a elaborar en papel. Generalmente se producían en los talleres de los teatros por pintores o decoradores especializados.¹⁸ La tarea de los decoradores se resumía en poner cosas en el escenario para que este no estuviera vacío: ambientar con sillas, con piedras, con lo que fuera. Era un reproductor de ciertos moldes de paisajes en donde no participaba ni su iniciativa ni creatividad, se limitaba a reproducir lo establecido y acordado con el productor.¹⁹ De ahí que fuera fundamental la preparación en el área de la pintura para poder elaborar adecuadamente los decorados y telones requeridos por la obra. Los decoradores de entonces estaban encargados de vestir la escena y eran juzgados más por el número de telones que por la calidad artística de éstos.²⁰ Los costos de la planeación y decorados estaban a cargo de los empresarios teatrales, quienes disponían de los medios necesarios

¹⁸ Mientras que en Europa ya se contaba con una tradición y con escuelas de escenógrafos anteriores a 1661, en México no se tiene noticia de la formación académica de escenógrafos hasta el 15 de abril de 1917, cuando en el Informe sobre la Instrucción Pública y Bellas Artes, leído en la Cámara de Diputados se menciona que en esta escuela ha sido creada la clase de escenografía. Formalmente se institucionaliza la carrera de escenografía en 1947 con la apertura de la escuela de Arte Teatral del INBA, primera en México y en Latinoamérica.

¹⁹ Inicialmente la formación de los decoradores o pintores de escena se hacía en los talleres de los maestros más especializados, en donde recibían instrucciones prácticas sobre la realización de algún telón. El maestro responsable era el encargado de coordinar el trabajo y se relacionaba con los técnicos del teatro, el maquinista, los carpinteros, los tramoyistas, según fuera el caso.

²⁰ En México a los primeros creadores de la escena que datan del siglo XIX, se les conoce como decoradores, teloneros y pintores escénicos. Inicialmente son artesanos que se forman en los talleres de algún maestro que les enseña alguna destreza. En México se creó una tradición de familias dedicadas a la decoración teatral, de ahí que hasta la primera mitad del siglo XX prevalecen verdaderas dinastías de teloneros y decoradores como la familia de los Burgos, los Magín o los Galván. Giovanna Recchia, *Escenografía mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, Disket. p.5.

para su realización y contrataban al personal adecuado para la misma. Estos solventaban los gastos de la producción y elegían el estilo del decorado que podía ser muy lujoso o muy sencillo. Usualmente los empresarios pensaban en economizar, sobre todo en espectáculos que implicaban un gran capital como la ópera, evento que demandaba elencos numerosos, decoraciones variadas, maquinistas, orquesta en vivo y otras exigencias. De esta manera, tanto las decoraciones como los trajes eran reutilizados para otras temporadas, sin tomar en cuenta que éstas no tuvieran relación con los asuntos propuestos en los dramas, ni con la época. Lo mismo servían para una tragedia que para una comedia, sin importar que estuvieran viejas o fueran de “mal gusto”. Aunado a esto se agregaba el desconcierto en el manejo de la escena, la mala iluminación que las más de las veces impedían distinguir a los actores y las interpretaciones fallidas o mal ejecutadas, que por supuesto destruían el efecto teatral.²¹

Por otro lado, muchos de los teatros capitalinos estaban en mal estado y ofrecían condiciones desfavorables para la presentación de las obras, los actores frecuentemente olvidaban sus parlamentos y se distraían con facilidad, lo que sugería la presencia del apuntador para poder sostener la obra. Así, muy pronto las representaciones se volvieron estereotipadas, llenas de clichés y de ademanes exagerados que resultaban falsos e irreales. Para colmo el público hablaba alto, molestando a los que querían tener un rato de desahogo y de distracción. Tal fue el caso de las presentaciones de la temporada de ópera del año de 1917 en el Teatro Arbeu: *Othelo*, *la Bohemia*, *Aída*, *Madame Butterfly*, *Payasos*, *Carmen*, *Tosca*, *Trovador*, *Rigoletto* y *La Traviata*, para las que se trajeron intérpretes extranjeros y de las que se comenta:

Esta temporada de ópera presentada en el Teatro Arbeu fue lo peor que se ha visto en los teatros. Las decoraciones, los trajes y la mise en scene, estuvieron a la altura en que se encontraban en el teatro Hidalgo en los buenos tiempos de Montoya. Se sacó a relucir el grasoso y raído vestuario de Tapia, y de alguna infecta covacha del teatro fueron con anticipación extraídos un vetusto sofá, dos sillones rojos y hasta media docena de sillas tapizadas de cretona a rayas color de rosa que seguramente desdeñaría el más infeliz de los empleados cesantes. El señor director de escena confundía lamentablemente las épocas. Tomaba por labriegos medievales a los napolitanos que bailaban la Tarantela, y para él lo mismo eran los españoles, italianos y franceses que todos los tiempos habidos y por haber. ¡Nunca se vieron mayor descuido escénico, más dolorosa pobreza, miseria plástica más honda!...

²¹ Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, México, SEP/Setentas, pp.10-12.

²² RUDEL, “Temporada de ópera”, en *El Universal Ilustrado*, Num.31, Año 1, diciembre de 1917.

Esta situación se convirtió en un problema que enfrentó la escena mexicana, y terminó en presentaciones fallidas, desarticuladas, monótonas y aburridas que carecían de relación con el discurso planteado y por ende con los elementos teatrales involucrados. En este sentido, la función del decorado no tenía un valor expresivo dentro de la representación.

1.3 Rompiendo paradigmas

El formato de las decoraciones del siglo XIX que promovía el uso de telones se continuó hasta la segunda década del siglo XX. Sin embargo, también se desarrollaron otras expresiones que trataron de alejarse de los paradigmas tradicionales y del academicismo español prevaleciente. En el caso del teatro europeo desde finales del siglo XIX se perfilan nuevas propuestas de representación. Con el advenimiento de la corriente realista y posteriormente la naturalista, se empezaron a observar los primeros cambios en los aspectos visuales de la escena. El telón, la tramoya y otros elementos ornamentales son sustituidos por objetos reales que se adecuan a las propuestas de estas tendencias. En 1887 el director de teatro francés André Antoine funda con Emile Zola el *Théâtre Libre* en París. Un teatro acondicionado en una pequeña sala con algunas butacas, cuyo modelo se difunde rápidamente por toda Europa y asume la forma de los teatros de cámara, alejado de las grandes salas tradicionales, su objetivo central es el de reformar los viejos sistemas de escenificación; para esto, presenta en principio piezas cortas en un solo acto conocidos como *quarts d'heure*, con temas sensacionalistas, sin intermedios, semejantes a la estructura de un monólogo, con el fin de capturar la atención del público y conseguir un efecto más real. A partir de indicaciones sumamente específicas y detalladas sobre las acciones de los personajes, los movimientos de los actores y anotaciones sobre la escenografía, pretende transformar la percepción del público en la escena. Sugiere un escenario con una disposición que permite al actor interpretar sus papeles de frente al espectador en un espacio acorde con las exigencias de la obra:

Deseo que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se representen en el lugar exigido por la acción. Nada pues de revoluciones, sino simplemente ligeros cambios, ya que convertir el escenario en una habitación a la que se le ha quitado la cuarta pared y en la que algunos muebles están de espaldas al público, parece por el momento demasiado molesto... Si lográsemos tener un escenario pequeño y un salón pequeño, quizás entonces surgiese un nuevo arte dramático y el teatro volvería a ser un establecimiento de diversión y esparcimiento de las personas cultivadas.²³

²³ August Strindberg, *Teatro escogido*, Barcelona, Alianza, 1982, p.99.

En este ámbito, la escenografía debe de ser una reproducción meticulosa de la realidad., que refiere el lugar de la acción con la mayor verosimilitud posible:

Todo debe de ser real en el escenario; verdad de las paredes, las puertas y las ventanas, verdadera la tienda, verdadera la farmacia, verdadero el comedor, con sopa de verdad que humea y difunde en el teatro su olor...Los actores hablan como en la vida diaria; sacrifican gustosos la estética tradicional al acento y al ademán incorrecto pero vivo, si es necesario se tapan la cara, o se interrumpen, o hablan todos juntos.²⁴

Entre otras cosas, Antoine propone reducir el espacio en una pequeña sala en donde la audiencia sea testigo del drama, como si observara por el ojo de una cerradura gigantesca. En cuanto a los elementos técnicos como la iluminación, conviene la supresión de las candilejas, por engrosar y falsificar el rostro y la expresión del actor:

En un drama psicológico moderno en el que las más sutiles reacciones del alma deben de reflejarse en el rostro y no manifestarse con gestos grandielocuentes y grandes alborotos, valdría la pena experimentar con una luz potente a ambos lados de un escenario pequeño y con actores sin maquillaje, o al menos, con el mínimo posible.²⁵

Con Antoine, inician las primeras prácticas de teatros experimentales, que pronto se difundirán por toda Europa. En México representan esta vertiente los dramaturgos Federico Gamboa y Marcelino Dávalos. Sus obras se traducen en descripciones meticulosas del medio social en el que se mueven sus personajes y una inclinación al análisis psicológico. Obras como *Santa* o *la Venganza de la Gleba* (1905) de Federico Gamboa, son ejemplos de esta tendencia. Sin embargo en la escena capitalina este tipo de propuestas no fueron muy bien aceptadas y frecuentemente recibieron muchas críticas. En 1894 el empresario del Teatro Principal de apellido Alba pide a este autor que escriba un drama con estas características, Federico Gamboa escribe *La última Campaña*, sobre la cual se comenta:

La noche del estreno no es un telón el que se levanta, es una pared que desaparece. Este tipo de obras son irritantes para los románticos, para los retóricos ya que no se deja como prueba de buena memoria la idea sujeta a los preceptos y pautas de Campillo, de Revilla, sino al contrario ésta es esclavizada a los instintos de la carne, oliendo a humanidad... El arte no se ha sujetado nunca a las leyes que han querido imponerle; el preceptismo es una pauta de la que solo hacen uso los que carecen de fuerza para crear obra propia genial y espontánea.²⁶

²⁴ Silvio D'Amico, *Historia del teatro Universal*, Buenos Aires, Losada, 1956, Vol.III. p.362.

²⁵ August Strindberg, *Teatro escogido*, Barcelona, Alianza, 1982, p.99.

²⁶ Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, México, SEP/Setentas, 1972, No.61., pp. 129-130.

Otro intento del teatro mexicano de desprenderse de los paradigmas tradicionales y buscar propuestas más audaces, fue la presencia de *las comedias de magia o de gran aparato* que originalmente tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX y culminaron en la primera década del XX. Inicialmente, como su nombre lo indica, pretendían mostrar a la audiencia una gran cantidad de efectos especiales a partir del uso de máquinas, telones y otros dispositivos escénicos de relativa complejidad; a fin de crear un efecto asombroso. Este tipo de representaciones requería de diversos elementos técnicos y decorados versátiles para poder situar los distintos espacios.

En 1880 se presenta en el Teatro Arbeu la magnífica y aplaudida comedia de magia titulada *La hija del mar*, con decoraciones realizadas y reformadas por el decorador mexicano don Manuel Álvarez Tostado; en el Teatro Principal se estrena una nueva zarzuela de gran aparato, *Los sobrinos del capitán Grant*, inspirada en una novela de Julio Verne. El pintor escenógrafo a cargo es Herrera quien se luce con sus decorados, sobre todo en el del fondo del mar, que a diario despierta entusiastas ovaciones, al ver las plantas marinas moverse dentro de enormes recipientes cristalinos llenos de agua e iluminados de un modo espectacular gracias a los focos del foro:

Estreno de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant* basado en las novelas de Julio Verne, la cual recibió críticas severas en su argumento escrito por Ramos Carrión. Lo que sí es digno de admirar es el lujo y el aparato con que la empresa del Nacional la ha presentado. Las decoraciones a cargo del pintor escenógrafo Herrera que se han estrenado son las siguientes: una casa de vecindad, el vapor de Escocia, una plaza en Chile, un desfiladero al pie de los Andes, las llanuras Argentinas, exterior de un fuerte militar, el país inundado, exterior de un molino en Australia, las algas marinas, las arenas y los arrecifes, el fondo del mar, la erupción de un volcán, gran templo maorí, entre otras. La primera decoración, que es la casa de vecindad, queda convertida en un buque perfecto con sus escaleras y sus mástiles donde, balanceándose, cantan los marineros un bonito coro mientras allá a lo lejos se ve pasar otro vapor surcando tranquilamente las aguas del océano. Esa transformación está muy bien ejecutada; pero lo más notable es la superficie y el fondo del mar pintado por Herrera. Es sin duda alguna la mejor decoración, la más artística que hemos visto en nuestra escena. Primero se ve la superficie y luego, poco a poco, se va viendo el fondo del mar, con todo ese mundo de moluscos que puebla el fondo del océano. La decoración es bellísima, se ve moverse lentamente el agua y a través de un diáfano cristal se agita una medusa, un argonauta, una concha, una esponja que figura un arrecife. Entre los árboles de coral tiene lugar una lucha fantástica entre tres buzos que con sus escafandras se disputan a hachazos un tesoro. Un enorme pulpo afianza a uno de los buzos con sus tentáculos mientras los otros le acometen olvidando el tesoro. Hermosa es la decoración, con justicia el público la aplaude.²⁷

²⁷ Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México durante el Porfiriato, Tomo I (1880-1887)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956, p.147.

Las comedias de magia o de gran aparato, sin duda fueron espectáculos de gran riqueza visual, presentaron un ancho campo a la fantasía de los pintores escenógrafos quienes tuvieron la posibilidad de realizar numerosas decoraciones apoyadas por el gran aparato escénico que éstas demandaban. Sin embargo estas piezas fueron muy criticadas porque se consideraba que no tenían ningún merito literario sino que estaban destinadas a hacer lucir a los decoradores, maquinistas y bailarines. Este tipo de obras al requerir diversos elementos técnicos y dispositivos puso a prueba un tipo de teatro más complejo que buscó también la congruencia de los aspectos visuales con el discurso propuesto. Después de su enorme auge estos espectáculos, pasaron a constituir definitivamente una especie de teatro infantil, aptos sólo para niños y niñas y para un público popular ingenuo.²⁸

Otro ejemplo muy sonado fue la presentación de la revista musical titulada *La República Lírica*, original de Carlos M. Ortega y Tirso Saénz. Realizada en 1909, en la que se alude a la ingeniosa decoración. Los personajes ya no son humanos sino que representan instrumentos musicales de la tradición mexicana; este aspecto es muy importante pues en años posteriores se recupera lo nacional como parte del discurso identitario del país.

El cuadro segundo representaba el interior del Repertorio musical. De los muros y del techo pendían toda clase de instrumentos musicales. Otros estaban colocados sobre mesas y vitrinas. En primer término, a la derecha, un trasto figuraba un órgano pequeño que servía de mesa practicable. Al son de una marcha militar aparecían tiples y actores representando los siguientes instrumentos: arpa (un encapuchado); chirimía (una costeña); teponaxtle (Un costeño) (...) todos traían letreros indicando lo que representaban...En el cuadro tercero vuelven a aparecer los instrumentos musicales y le sirve de fondo una decoración cuyos árboles, pastos, etc; todos pintados, simulaban instrumentos o utensilios de música. Los postes eran brazos de guitarra, los aisladores, clavijas, las líneas telefónicas, pentagramas con sus respectivas notas. Los árboles instrumento de viento invertido. De cuyas bocinas brotaban chorros de notas. Los tranvías simulaban acordeones. De acera a acera colgaban grandes cartelones con caricaturas de los candidatos, generales Obregón y González y el civilista Don Carlos B. Zetina ²⁹

En algunas obras de autores nacionales, empezó a utilizarse la iluminación como un elemento escénico importante, con connotaciones expresivas y simbólicas, tal fue el caso de *Su Majestad el Hambre* de José María Romo estrenada en el Teatro María Guerrero, en 1915, en esta obra se puede observar ya una preocupación social alejada de las temáticas frívolas:

²⁸ Maya Ramos Smith, *op.cit*; p.346.

²⁹ *Ibid*, p.220.

En el cuadro segundo, el autor llevó al público al Reino del hambre. Decoración a todo foro. Es una especie de gruta oscura iluminada con velas de sebo puestas en botellas. A la izquierda, agujeros con estas inscripciones: “Víctimas en observación”; “Viva la carestía”, “Viva la necesidad”. Para el cuadro final de esta revista comenta el autor: Decoración fantástica con profusión de luces, a todo foro. En una escalinata, en el fondo, la Paz tiene un pie sobre el cuello de Su Majestad el Hambre.³⁰

Aunque en la escena mexicana inicialmente no hubo un cambio tan radical como sucedió en Europa, cada vez aumentó el interés por presentar eventos distintos. La visita de la bailarina norteamericana Loie Fuller a la capital mexicana, en 1897, causó gran expectación, pues en sus presentaciones utilizó a la iluminación como un recurso simbólico y expresivo. Se interesó por iluminar de manera distinta el cuerpo humano a partir de la combinación de luz y oscuridad con el objeto de crear una atmósfera, buscó ya no la mera ilustración de la música con los movimientos del cuerpo sino una profesional y especializada recreación de las formas físicas en el espacio, una especie de innovación de figuras y abstracciones que no narran o describen una anécdota, quería que sus bailes atrajeran visualmente a los ojos y crearan imágenes, ya fueran dinámicas o de tipo escultórico.³¹ En 1902, se presentaron comedias francesas y españolas que convivieron en su representación con distintas vistas cinematográficas. En ese mismo año, en el teatro Renacimiento, debutó una compañía norteamericana con varias comedias musicales como *The dancing girl* y *El prisionero de Zenda*, antecedente de las propuestas del Music Hall que tanto éxito tendrían en Norteamérica. Además en este año vinieron compañías de ballet italianas y cubanas.³²

Si bien es cierto que estas propuestas fueron esporádicas y sin una continuidad permanente, el teatro mexicano se vio enriquecido, ya que éstas constituyeron un antecedente importante en el desarrollo de los aspectos visuales de la escena posterior. Los decoradores que ya apuntaban a convertirse en escenógrafos, se interesaron por darle al espectáculo más movilidad y centraron su atención en los mecanismos de tramoya e iluminación.

³⁰ Armando de María y Campos; *op.cit*; p. 170.

³¹ Dallal, Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, México, Cultura Contemporánea de México, 1994, p.34.

³² En este periodo en la escena mexicana destaca el trabajo de las actrices Esperanza Iris, María Guerrero y María Conesa. Luis Reyes de la Maza, *El Teatro en México durante el Porfiriismo, Tomo III (1900-1910)*, México, UNAM, 1968, p.47.

Capítulo 2

La renovación de la escena nacional, el punto de quiebre (1915-1924)

2.1. En busca de una definición nacional.

Los años posteriores al término de la revolución son años en los que el país vive un proceso de definición y de búsqueda, que es perceptible en las diversas expresiones de la creatividad artística: la pintura, la literatura, el teatro, la música, la danza, el cine, la arquitectura. Este momento es de trascendencia histórica ya que empezó a generar una actitud de rescate y de reafirmación nacional.

Para 1920, México era un auténtico modelo para armar, del que no se sabía con claridad si el rompecabezas estaba completo y si las piezas encajarían satisfactoriamente. México estaba en estado de devastación cultural, económica y social, pero dentro de ese caos, de ese *maremagnum*, habían ocurrido hechos que sentarían las bases de un futuro país que intentaría a su manera, es decir “a la mexicana”, plantarse en la vanguardia social y cultural de la convulsionada primera mitad del siglo XX.¹

En este marco, se empiezan a institucionalizar los procesos culturales y se estructuran nuevas ideologías en torno a un modelo de modernidad, se pretenden crear instituciones públicas que le den sentido a los principios y causas revolucionarias para dar tránsito a un México moderno. Se reflexiona en torno a la función del arte y se ponen de manifiesto dos vertientes para integrar un nuevo discurso de lo mexicano: el cosmopolitismo y la exaltación de lo popular. La tendencia cosmopolita postulaba la superación nacional del ser integral a través de la emulación de modelos paradigmáticos internacionales, mientras que la exaltación de lo popular buscaba en los patrones culturales de las masas populares, la configuración de un programa de desarrollo.² La primera vertiente, le daba a los artistas la posibilidad de vincularse con la vanguardia europea y garantizaba al Estado la proyección de una imagen de progreso y modernidad en el extranjero, la tendencia nacionalista en cambio obedecía al anhelo de buscar en lo propio las raíces de la expresión artística, en el rescate de elementos autóctonos, populares, hispano-indios, coloniales, que para el régimen de poder, significaba una manera de darle al país una presencia distintiva en lo cultural, que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo. En este sentido, los proyectos culturales respondieron a múltiples realidades que había dejado fragmentadas la revolución y la dicotomía que se sucedió entre el ser moderno y ser nacional es la que

¹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op.cit*, México, Universidad Metropolitana, 2005, p.19.

² Judith Alanis, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM, Difusión Cultural, 1985.p.13

promovería la consolidación del arte mexicano.³ El arte se revistió de un carácter que nunca antes había tenido en la historia mexicana, se convirtió en un medio de propaganda y, por tanto, en instrumento para justificar la presencia de un gobierno “emanado de la Revolución”; se reveló como una de las herramientas que permitiría la “redención” del pueblo mexicano y su futura integración como nación, pero sobre todo, el arte adquirió un sentido práctico que hizo de los artistas miembros útiles de la sociedad.⁴ En este panorama, el teatro se convirtió en uno de los medios ideales, tanto en su fondo como en su forma, para la difusión de toda la gama de materiales simbólicos que buscaron reafirmar mitos y creencias identitarias en la sociedad posrevolucionaria. Debido a su cercanía con el pueblo, el teatro resultó de gran utilidad para la compleja red de intereses, no solo políticos y económicos sino académicos, creativos y artísticos, que cuestionaron la existencia de una unidad nacional sólida y que reconocieron la necesidad de introducir en la vida común de los habitantes del país la reflexión y recreación de aquellos elementos que se consideraron apropiados para representar “lo mexicano” en la etapa posrevolucionaria. Durante los festejos del Centenario de la consumación de la Independencia en septiembre de 1921, con la colaboración de muchos artistas e instructores de la Secretaría de Educación Pública, que participaron en la organización y los contenidos de dichas fiestas, el teatro se abocó a la concreción de temas nacionalistas y empezó a emanciparse de los temas frecuentes del teatro español, según lo refiere Gerardo Murillo, quien debido a su cercanía con el ingeniero Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores durante 1921, había sido comisionado para preparar el catálogo de la exposición de arte popular montada por el gobierno de Obregón durante los festejos del Centenario, resumía esta situación, en el capítulo dedicado al arte teatral popular:

Desde hace 10 años el Teatro mexicano empezó a emanciparse del Teatro español, inspirándose directamente para su renovación en las costumbres y en el lenguaje populares...Las tandas de todos los teatros de la República eran un simple reflejo de los escenarios de Madrid y el público mexicano había tenido que tragarse las majaderías de los musiqueros y los libretistas españoles.⁵

³ Fausto Ramírez Rojas, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en IX Coloquio de Historia del Arte: *El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. p.15

⁴ Velazquez Torres, Mireida, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Best Maugard (1910-1923)*, (Tesis), México, FFL, UNAM, 2002, p.19.

⁵ Gerardo Murillo, *Las Artes Populares en México*, México, INI, 1980, p 293.

Esta situación que caracterizó a la sociedad posrevolucionaria tuvo las más variadas expresiones en los tablados y graderíos teatrales⁶, donde se experimentaron cotidianamente efímeras interpretaciones que de alguna forma presentaron temáticas nacionalistas.⁷

En estos festejos lo popular se convirtió en el motivo principal de la celebración a través de importantes eventos, como la exposición Nacional de Arte Popular y la llamada *Noche Mexicana* organizada por Best Maugard⁸ en el Bosque de Chapultepec, en la cual sintetizó muy bien la presencia de elementos mexicanos. Los espacios del bosque se llenaron de minúsculos escenarios decorados según los cánones del arte popular mexicano, en donde se bailaron danzas regionales. Se presentaron fuegos artificiales, y dos cuadros bailables compuestos por tehuanas, charros y chinas poblanas.⁹ Este evento fue considerado una glorificación del arte nacional mexicano, ya que se identificó como un “resumen de toda suerte de manifestaciones artísticas populares”, en el que el pueblo mexicano se miraría así mismo, como un espejo.¹⁰ Se retomaban algunas ideas que Best Maugard había utilizado anteriormente en el Ballet Mexicano y en las fiestas que organizó durante su estancia en Estados Unidos, se trataba de una conjunción de bailes y escenas que pretendían evocar en el espectador las diferentes regiones del país, pobladas de tehuanas, chinas y yucatecas. La visión de Best Maugard, acorde con la corriente nacionalista que se difundía en el país, fue considerada como “el inicio de una nueva etapa en las manifestaciones artísticas mexicanas”. Para esta *Noche Mexicana* Best Maugard proyectó su visión acerca del nuevo arte mexicano, mezclando los elementos de la imaginería popular a través de una mirada que los estilizaba y “embellecía” para poder vincularlos a las expresiones del arte culto y al gusto de la sociedad mexicana. Poco tiempo después la *Noche Mexicana* se presentó en el

⁶ Lupe Rivas, actriz mexicana, representó el folklor urbano, sus personajes se inspiraron en los tipos del bajo mundo del barrio de Tepito de aquella época. En sus presentaciones logró plasmar una expresión íntegra del alma popular mexicana.

⁷ Gandhi Baca Barajas, *El Teatro de revista y la exaltación de la identidad mexicana durante 1921*, México, UNAM, 2008, p.1.

⁸ En 1919, Best Maugard colaboró con la bailarina rusa Anna Pavlova, quien se presentó en el Teatro Arbeu y en el Principal, con el montaje de un ballet inspirado plenamente en elementos mexicanos, *La fantasía de lo mexicano* obra que Pavlova ofreció a México, la cual tenía como tema central el jarabe tapatío, con evocaciones históricas, los diseños de vestuario y escenografía estuvieron a cargo de Best Maugard quien incluyó aspectos atractivos de las danzas vernáculas y populares.

⁹ Pérez Montfort Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, México, CIDHEM, CIESAS, 2000, p.55

¹⁰ Dallal Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p.62.

Teatro Arbeu.¹¹ Así, este evento constituyó una reunión característica de aquellos elementos tan diversos que conformaban el tema de lo mexicano, Best Maugard entendió bien que el origen del nacionalismo estaba precisamente en la posibilidad de que el arte mexicano pudiera expresar su personalidad por medio de un lenguaje universal, asimilando, cuestionando y adaptando algunas influencias del exterior.¹²

Estos festejos se convirtieron en una oportunidad histórica ideal para que los mexicanos ahondaran en su conciencia nacional y se ocuparan por proponer y discutir aquellos elementos que ayudaran a fortalecer una identidad común y rescatar sus raíces.¹³ Representaron la primera oportunidad para mostrar, tanto al interior como al exterior, la posición política, social y cultural asumida por el Estado.

De esta manera México se hallaba en busca de construir su identidad, y se abocaba al rescate de aquellos elementos que habían de constituirla: una tradición indígena ancestral, una cultura colorida, una riqueza popular y folclórica, que irían conformando el tema de lo mexicano, esto, es, el contenido social, político, histórico, que habría de llenar la expectativa de un arte nuevo, la necesidad de un arte nacional. Paralela a esta necesidad estaba la exigencia de reconocimiento por parte del mundo externo, y por ello también la búsqueda de una calidad artística apreciable.

2.2 Modernidad y vanguardia en el México de los años veinte

En México, la vanguardia artística¹⁴ que se produjo hacia los años veinte, que veía el mundo con ojos nuevos, debía de estar profundamente marcada no tanto por los acontecimientos histórico-sociales europeos, sino por las propias circunstancias del país, el cual se encontraba sumido en una desgastante guerra de facciones, en la que los grandes

¹¹ Velazquez Torres, Mireida, *op.cit.*; p.21

¹² *Ibid*, p. 37

¹³ A lo largo del año de 1921, se organizaron concursos de pintura de paisaje sobre “volcanes mexicanos”, de composición musical sobre la “canción mexicana” y de belleza femenina en donde los únicos requisitos eran ser del tipo de india mexicana de clase humilde y soltera, entre otros, se preocuparon por hallar las imágenes más representativas de lo que se consideraba la autenticidad mexicana.

¹⁴ El término “vanguardia” en el arte del siglo XX ha tenido múltiples interpretaciones, que van desde las propuestas futuristas de Marinetti, pasando por todos los demás “ismos”, hasta las ideas de “arte revolucionario” y “realismo socialista” que promovieron, respectivamente, Lenin y Stalin en la Unión Soviética. El término vanguardia está estrechamente ligado a la ruptura y a la idea de modernidad así como a las formas que adquiere el arte en las primeras décadas del siglo XX. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1992.

caudillos revolucionarios -Villa, Carranza, Obregón, Zapata.- estaban sumergidos en la lucha por la imposición de un modelo particular de nación. En esta etapa, se buscaba reafirmar la identidad nacional en un proyecto que integrará tanto las raíces culturales como la modernidad.¹⁵ Así, la vanguardia artística mexicana asumió características particulares definidas por esta situación; adoptó al nacionalismo como eje central de su existencia, tanto en contra como a favor de éste, y siempre emparentándose con el espíritu de las vanguardias europeas y soviéticas de construir un mundo nuevo, por tanto, la vanguardia mexicana no tuvo el mismo sentido que el de las metrópolis europeas en donde la vanguardia artística se acrisoló bajo el principio de derrumbarlo todo para construirlo todo, de rebelarse contra la historia y negar las raíces para convulsionarlo todo, de un pasado que se consideraba decadente, agotado. En México el grito de construir un mundo nuevo se orientó hacia el terreno identitario, crear un mundo nuevo a partir de la búsqueda de raíces y de un sustento racial-cultural, de un país en reconstrucción y reordenamiento social.¹⁶

2.3 Del telón a la escenografía

Mucho tiempo se creyó que el decorado debía de materializar las indicaciones espaciales del texto que el autor había concebido al escribir su obra, no obstante los eventos que se suceden desde finales del siglo XIX dan pie al inicio de la reforma teatral. Es entonces cuando se puede decir que la escenografía supera la noción de ornamento, de envoltura y de simple decorado y pasa a ser un elemento expresivo con un sentido funcional, ya no es una mera ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino un dispositivo propicio para iluminar, para figurar una situación de enunciación y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre espacio, texto y espectador.¹⁷

En Europa, a diferencia de México, los inicios del siglo XX representaron momentos de cambios que impactaron directamente en todos los ámbitos. Se propició un cuestionamiento más drástico en lo social, en lo económico, en lo político y en lo cultural. Esta ruptura fue el resultado de una serie de razones históricas e ideológicas sucitadas a lo largo del siglo XIX. El mundo, tecnologizado, también, implicó un cambio en la forma, en las técnicas y

¹⁵ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op.cit*; p.21

¹⁶ *Ibíd*; p.25.

¹⁷ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, pp. 173-174.

materiales artísticos, el concepto de belleza se transformo y aparecieron categorías nuevas: velocidad, máquina, metrópoli, industria, etc. En este contexto el arte adquirió connotaciones de modernidad y superó los modelos estéticos que habían prevalecido anteriormente. El teatro, de la misma manera, se alejó de los paradigmas tradicionales y puso en práctica propuestas audaces y atrevidas. Ya desde finales del siglo XIX se empezaron a observar los primeros cismas con la escena tradicional realista, principalmente en Italia, Rusia, y en Francia. Los principios estéticos y filosóficos que anteriormente habían prevalecido, como la escuela positivista y el arte académico, fueron objeto de cuestionamientos, ya que resultaban contradictorios y obsoletos respecto a la realidad que se vivía entonces. Los artistas buscaban ejercer su individualidad por encima de la comprensión racional del mundo objetivo que les resultaba ajeno, así, empezaron a experimentar y a buscar soluciones más allegadas a su entorno.

Esta situación marco la pauta para la concreción y desarrollo de ideas y teorías teatrales que se venían gestando anteriormente, desde finales del siglo XIX se empezaron a formular las grandes reformas de lo que sería el teatro contemporáneo; En 1890 Paul Fort dirige el *Théâtre d'Art* en el cual intenta plasmar conceptos simbolistas a través del uso de luces sugerentes que llevaran al espectador a la evocación de imágenes; en 1893 Lugné Poe presenta su *Théâtre de L'Oeuvre* en el cual concibe a la escena como un elemento poético; pretende que la pintura sobre la escena secunde a la palabra como la música lo hace en la poesía lírica y recurre a la combinación de fondos coloreados y telas transparentes para lograr que el espacio se transforme en un elemento poético.

En cuanto a las teorías sobre la interpretación y movimiento actoral, se empezaron a estructurar discursos con otras temáticas, basados en las propuestas sobre la nueva estética de la figura humana de la cual se hizo una revalorización, participó en esta experiencia el bailarín ruso Vaslav Nijinsky el cual presentó en sus coreografías movimientos desafiantes y llenos de erotismo en los cuales descomponía la figura humana. Se retomó el trabajo de Charles Chaplin respecto a la interpretación de movimientos corporales con características geométricas, que serían puestos en práctica por los ballets mecánicos de los futuristas, los espectáculos constructivistas y el teatro de la Bauhaus, los cuales buscaron nuevas posibilidades de representación del cuerpo humano mostrando la naturaleza antropomorfa y abstracta, que dejaban fuera los movimientos tradicionales e individuales. Los directores

teatrales realizaron investigaciones en sus laboratorios sobre los movimientos y motivaciones del actor. El director ruso Vsevolod Meyerhold, se opuso al naturalismo y a la frontalidad de la representación de la escena, basó sus propuestas en sus principios sobre la interpretación biomecánica del actor, el cual fungía como elemento productivo dentro de la representación, partiendo de que el escenario debería de ser el área fundamental de la acción. (Ver imágenes 1y 2)

Con el estallido de la Revolución rusa en 1917, el teatro se transformó radicalmente, dejó de ser concebido ya como una mercancía y un entretenimiento, en cambio pasó a formar parte de un discurso social importante, se originó un teatro con grandes perspectivas que pretendía tener acceso a las masas y además influyó directamente en el teatro europeo.¹⁸ Se observaron distintos planteamientos sobre la dirección y técnica teatral, que influyeron en la problemática del espacio. Numerosos teóricos y prácticos del teatro se ocuparon del espacio escénico, de la identidad sala-escena y de la relación espectador-espectáculo. En Alemania, Max Reinhardt se orientó a hacer un teatro de masas, buscó que la relación entre la acción escénica y los espectadores fuera lo más cercana posible; en Rusia. Annenkov, desarrolló esta misma idea oponiéndose a los esquemas tradicionales del teatro burgués.¹⁹ En Francia, Jacques Copeau buscó acercar al público a la escena, modificó el proscenio del teatro Vieux Colombier e intentó dar vida a los elementos inanimados a partir del uso de la luz para crear una atmósfera, Erwin Piscator intentó dar una nueva dimensión al teatro político a partir del uso de nuevos materiales y dispositivos escénicos como la proyección de documentales que incluyó en sus espectáculos. Vagtangov desaparece los decorados falsos, los telones de fondo y se opone a la continuación de escenarios que reproducen los moldes del siglo XVII y XVIII; Alexander Tairov parte de una construcción en distintos niveles en el escenario a fin de que el actor pueda involucrarse con este espacio.

La mayoría de estas ideas coincidieron en dejar atrás las convenciones y posturas tradicionales para enfocarse en la experimentación y aplicación de nuevos conceptos en la actividad escénica que le otorgaron nuevos valores al espacio. El teatro ya no busca la ilusión de lo natural, ni la reproducción de lo cotidiano, sino que adquiere unas

¹⁸ Juan, Hormigón *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, ediciones Alberto Corazón, 1970, p.39.

¹⁹ Estos esquemas del teatro burgués que se habían estado perpetuando hacían referencia a la división de zonas espectáculo-espectador según la escuela italiana del Renacimiento, representación de frente de los actores, actuación grandilocuente y falsa y decorados ilustrativos para ambientar la escena.

proporciones más amplias, alejadas de melodramas románticos, sainetes costumbristas y dramas burgueses.²⁰ En un lapso temporal muy breve se dieron una gama de tendencias plásticas que favorecieron la transformación de la escena teatral europea. Para casi todas las vanguardias existió un equivalente en la plástica teatral: se dio una escenografía futurista, cubista, expresionista, surrealista, constructivista que influyó profundamente en el desarrollo de los aspectos visuales del teatro posterior.

La Reforma Pictórica

Con la presencia de los ballets rusos de Sergei Diaguilev en París (1909), se inicia la reforma pictórica. La concepción del telón como fondo decorativo e ilustrativo desaparece y en su lugar surgen propuestas que se integran al discurso teatral, se corresponden con la composición visual del resto del espectáculo: actores, vestuario, coreografía, música, etc. Los espectáculos de estos ballets, son pensados ya como grandes cuadros en movimiento donde los bailarines se asemejan a manchas de color que completan la percepción del cuadro. La imagen escénica es concebida como una serie de relaciones dinámicas entre los diferentes elementos que componen el espectáculo. Esta idea le proporciona a la escena una calidad expresiva y poética que anteriormente no tenía.²¹ En las presentaciones de los ballets rusos: *Shérezade* 1910²², *Petroushka* 1912, *El pájaro de fuego* 1914; se recurrió al uso de ambientaciones exóticas, se incorporaron elementos de la tradición rusa resueltos en composiciones policromas pintadas en los distintos telones que se presentaron. Estas obras causaron gran conmoción en la audiencia: la música estrambótica de Stravinsky, los vestuarios inusuales de Leon Bask, las coreografías eróticas de Nijinsky, las propuestas de elementos estilizados y exóticos en los decorados de Natalia Goncharova y Mijail Larionov.²³ (Ver imagen 3)

²⁰ Juan, Hormigón *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, ediciones Alberto Corazón, 1970, p.45.

²¹ Giovanna Recchia, *op.cit.*, p.57

²² *Sherézade*, fue considerada como el antecedente de la culminación del estilo decorativo que había inspirado a los diseños del renacimiento, barroco, romanticismo e incluso del teatro naturalista.

²³ En 1917, Picasso colaboró con Sergei Diaguilev en el diseño de escenas y vestuarios para la obra *Parade*, en esta experiencia, el pintor puso en práctica algunas de sus ideas que había desarrollado en sus propuestas cubistas, así, para la elaboración de los vestuarios de los personajes incorporó elementos de collage e industriales, con el propósito de quebrantar la lógica natural del espacio, de los personajes y de los objetos. Estas experiencias pronto serían asimiladas por los ballets mecánicos de Fernand Léger en 1924 en Suecia, quién además se interesó por incluir elementos de carácter geométrico en la escena.

La Reforma Plástica

En cuanto a la reforma plástica, se puede considerar al inglés Gordon Craig y el suizo Adolphe Appia como los precursores; en 1895 sostienen algunas teorías sobre el decorado y espacio teatral. Ambos concuerdan en la reformulación del espacio a partir de la construcción arquitectónica y tridimensional de los elementos que constituyen la escena. Proponen una nueva valoración del decorado como elemento y del espacio escénico como lugar en el que la acción teatral se desarrolla. Convienen en que el actor esté en relación con los elementos constructivos de la escena, con la temporalidad de la obra y que la interacción del público con el espectáculo sea más cercana, a fin de hacer un espectador activo. Se opusieron a la representación tradicional de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el renacimiento, por ser inanimadas y carecer de contenido expresivo, en cambio se interesaron por crear un espacio viviente y cinético a partir del uso de elementos sólidos y practicables, a los que la luz concedía un valor decisivo. La luz como elemento expresivo era un creador de ambientes, un evocador de alguna idea o un símbolo. En este sentido, el escenario se convierte en un espacio activo y tridimensional, apoyado por elementos con volúmenes geométricos y la iluminación es un dispositivo que ambienta y estimula la imaginación del espectador.

La escena pintada ilusionista, tiene la intención de imitar la realidad sin embargo no puede plasmar sobre el escenario la expresión de la obra, en tanto que el espacio escénico debería de ser en cambio una realidad un lugar de expresión. El escenario por tanto no es una pintura pero si representa un espacio tridimensional con diferentes planos y volúmenes, en los cuales se presta un aire de solemnidad y sobriedad. El movimiento del actor crea el espacio escénico, que tiene entonces que ser material y practicable y no solamente el indicado por la ficción de la pintura. La escenografía por tanto no es un cuadro en el sentido habitual de la palabra sino un campo de acción del personaje, el espacio escénico es movimiento dramático no ilustración del drama. Así, la escena no es descriptiva sino sugestiva y sintética.²⁴

A partir de sus teorías, se visualizó al teatro como un sistema de relaciones entre los distintos componentes del espectáculo. El cambio respecto a los modos de representación, expresión y comprensión del espacio se hizo palpable. La escena se volvió un lugar de movimiento, de experimentación y de expresión de nuevos lenguajes. (Ver imágenes 4 y 5) Estos aspectos fueron particularmente ciertos en el caso del teatro futurista, el cual compartió la idea de liberar al teatro de su estatismo y ejemplificar la fuerza del nuevo mundo. En el

²⁴ E.Gordon Craig, *El arte del teatro*, Textos de humanidades, Colección Escenología, México, 1987, p.8.

manifiesto sobre el teatro de variedades, los futuristas promovieron la idea de un evento total, dinámico, de carácter lúdico y provocador, en el que participaran juglares, bailarines, gimnastas, acróbatas, a fin de lograr la sorpresa, el asombro y el dinamismo en el espectáculo.²⁵ Se proponían un teatro improvisado alejado de cualquier intento de realismo o narración. En su teatro sintético, plantearon condensar los distintos elementos que expresaban la vida moderna y utilizar al teatro como un instrumento estratégico para mostrar las acciones que ocurrían a una velocidad vertiginosa. Para este espectáculo, recurrieron a tramas muy breves de no más de diez minutos, en donde se ocultaba la presencia humana. La idea fundamental era la de lograr un teatro nuevo con el mínimo de elementos, a fuerza de la brevedad, de la desnudez de la escena, de sintetizar algunos gestos, situaciones, ideas, hechos y símbolos. De esta manera buscaron lo inmediato, lo espontáneo, lo simultáneo con el fin de llevar la escena a nuevos campos artísticos.²⁶ Se valieron del uso de escenarios asimétricos y abstractos con formas excéntricas e iluminaciones variadas, con distintas combinaciones de ritmos, sonidos y acompañamientos musicales disonantes, para envolver al espectador en una experiencia estética y provocativa. Entre los artistas plásticos que se sumaron a este movimiento destacó la participación de Giacomo Balla, Fortunato Depero y Enrico Prampolini²⁷ quienes inspirados en su obra plástica, llevaron sus propuestas al espacio teatral. Sobre estas innovaciones Enrico Prampolini aseveraba:

El carácter absolutamente nuevo que asumirá la escena con mi innovación, esta dado por la supresión de la escena pintada. El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.²⁸

Más tarde, los futuristas recurrieron al uso de los ballets mecánicos, como respuesta a la industrialización y al predominio de la máquina. En 1917, Fortunato Depero participó con Diaguilev en el diseño de la escena y del vestuario del ballet de Stravinsky *The Nightingales`song*, para el cual creó más de 35 vestuarios plásticos con características movibles, así mismo creó un jardín lleno de formas imaginarias compuestas con distintos

²⁵ Tallarico, Luigi, *I manifesti del pensiero-azione*, Milano, Controidea Edizioni, 1990, p.81.

²⁶ *Ibid*, p.114-115.

²⁷ En 1915 Depero y Balla publicaron el manifiesto titulado *La reconstrucción futurista del Universo* en orden de lanzarse a la complejidad cinética de los sonidos plásticos como una nueva forma de expresión del arte futurista.

²⁸ Juan, Hormigón *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, ediciones Alberto Corazón, 1970. p.125

materiales: fragmentos de metal, piezas de espejo, madera, entre otros. Para la representación de la flora tropical, incorporó elementos mecánicos a fin de crear un móvil colgante compuesto con varias figuras geométricas. El papel de los bailarines estaba limitado a movimientos mecánicos controlados y presentados de manera abstracta que cambiaban según las variantes de luz y sonido. (Ver imágenes 6 y 7).

En México el surgimiento de los estridentistas en 1921, se vincula directamente con el futurismo de Marinetti. Manuel Maples Arce, siente que debe de hacerse una renovación literaria y ahondar en las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo. Le preocupa la significación de la vida moderna, el cosmopolitismo en la vida urbana, la belleza de las máquinas, la función espiritual del arte, entre otras cosas.²⁹ En 1921 empieza a surgir en México un género de teatro llamado sintético que si bien no se alcanza a definir en su totalidad uno de sus objetivos es el de conjuntar diversas expresiones artísticas en cuadros breves, probablemente este género tiene que ver con las propuestas del teatro sintético y el teatro de variedades; en 1924 con la aparición del Teatro Mexicano del Murciélago bajo la dirección de Luis Quintanilla, poeta que participó en el movimiento estridentista, algunas de las ideas del teatro futurista son puestas en práctica y de las cuales se tratará en el capítulo siguiente.

Dentro de esta renovación escénica es importante mencionar, la presencia de los constructivistas rusos ya que tendrán también una influencia permanente en las expresiones plásticas de los artistas mexicanos. La escena rusa, respondió a la transformación política y social del país, consecuencia de la revolución de 1917. Se dio una ruptura con el uso tradicional de la palabra, de la forma, del color y de la armonía. El teatro fungió como un campo de experimentación de ideas que permitieron a los artistas poner en práctica búsquedas atrevidas y expresar abiertamente su crítica social. Los constructivistas rusos, se interesaron por desarrollar una escena cinética elaborada a partir de elementos geométricos.³⁰

A fin de resaltar las consecuencias de una sociedad industrializada y las repercusiones de la máquina, introdujeron recursos tecnologizados que incorporaron a sus presentaciones. En sus

²⁹ Schneider, Luis Mario, *El estridentismo una literatura de la estrategia*, México, Bellas Artes, 1970, p.58.

³⁰ En esta etapa la geometría se asoció con la máquina, con la producción en serie y la repetición. La geometría también estuvo asociada con el afán de un orden en la construcción de un nuevo mundo, más perfecto, donde la máquina ayudará a la salvación de la humanidad y no a su aniquilamiento.

escenarios utilizaron estructuras compuestas de andamios, soportes, escaleras, resbaladillas, torres, plataformas, practicables, artificios móviles con planos multifuncionales y diferentes volúmenes que hicieron más complicada la arquitectura de los escenarios. La prerrogativa del constructivismo fue el funcionalismo, la simplicidad en la forma y la máxima eficiencia, así, estos espacios intentaron sugerir por medio de las cualidades formales (abstracto-geométricas) la tensión social de la idea tecnológica. En este contexto, la figura humana se presentó en un sentido mecánico y deshumanizado, logrando un quebrantamiento con la lógica natural en su relación con el espacio y los objetos.³¹ En 1922 Meyerhold y Popova participaron en el montaje de *The Magnanimous Cuckold* donde pusieron en práctica estas innovaciones e introdujeron además números de circo, que recuerdan las propuestas del teatro de variedades del futurismo. (Ver imágenes 8 y 9)

En 1923 los trabajos realizados por el teatro de la Bauhaus³² bajo la dirección de Oskar Schlemmer proponen la integración de las artes de manera sintetizada en la representación. Sus propuestas resultaron también en escenarios mecánicos en donde la geometría era el elemento central a seguir. En sus escenarios además, se preocupó por investigar los elementos fundamentales del teatro: el espacio, la forma, el color, el movimiento, el tono y la luz, asimismo experimentó con grandes innovaciones en el campo de la óptica, la mecánica y la acústica. En su *Ballet Triádico* (1926), desarrolló una serie de danzas que combinó con pantomimas y música, los bailarines estaban vestidos como figurines y representaban cierto prototipo de un determinado comportamiento de manera mecánica en oposición a los elementos teatrales formales. (Ver Imagen 10)

Estos movimientos, sistematizaron nuevos conceptos del teatro, los artistas contribuyeron a la modernización de la estética del espectáculo, se plantearon posibilidades nuevas del arte del teatro: desaparición del marco de la escena, fin de la caja de ilusiones en que se había convertido el escenario, abolición de los espacios límites para actores y público, rechazo de la escenografía pictórica y adopción del procedimiento arquitectónico. Todos tienden a la

³¹ Díaz de Rábago, Belem (compiladora) *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p.219.

³² En 1919 se fundó la Bauhaus en Weimar, por Walter Gropius, bajo la dirección del célebre arquitecto Mies Van der Rohe, en 1933 esta escuela fue clausurada por el gobierno nazi. Participaron en esta experiencia artistas de la talla de Itten, Kandinsky, Klee, Feininger, Moholí-Nagy y una vanguardia de arquitectos y artesanos que constituyeron el cuadro de profesores de una élite de discípulos de gran talento.

radical transformación del espacio escénico en que debe realizarse el juego del actor, a una nueva comunicación e influencia del actor con el público y a una activa y comprometedora renovación escenográfica que acabe con el decorado pintado decimonónico. A partir de estas propuestas se establecieron las bases de las tendencias de este siglo en materia de organización del espacio teatral. En ese sentido el teatro persiguió objetivos muy claros que implicaron otras valencias opuestas a las convenciones y modelos tradicionales. Desde este momento el espectáculo se volvió un elemento de discusión, desde la relación teatro-sociedad hasta la organización del espacio escénico, el papel que debía de desarrollar la escenografía y la relación espectáculo auditorio.³³

2.4 El rumbo de la escena nacional

La relación de la escena mexicana con los elementos renovadores de la escena vanguardista europea es tardía. La escena mexicana responde a las circunstancias histórico-sociales en las que está inmersa y sigue su propio proceso de renovación. De esta manera sería aventurado hablar de una renovación en México con los mismos resultados del teatro europeo. En la primera década del siglo XX, mientras que en Europa todos los conceptos establecidos de la actividad teatral eran objeto de crítica y replanteamiento, en México hasta la segunda década del siglo, se continuaba representando obras con moldes españoles y con decorados que eran utilizados indistintamente; prevalecían también los espectáculos populares como el género chico, los teatros de variedades y las carpas. La idea de renovación escénica que con tanta rapidez se difunde en Europa, apenas alcanza cierta difusión en la capital. Los movimientos artísticos del país empiezan a dar algunas muestras de renovación en los terrenos de la plástica, la literatura, la música y el teatro, sin embargo estos cambios no parecen ser tomados en cuenta, porque no todos están marcados necesariamente por la ruptura o con el signo de rebeldía y de afiliación a las vanguardias europeas.³⁴ (Ver Imágenes 11, 12 y 13)

Los intelectuales y artistas que viajaron al extranjero se enfrentaron con un panorama cultural que en ese momento de la historia era uno de los más contradictorios, de ahí que alrededor de la segunda década del siglo, coinciden en la historia del teatro, los más

³³ Giovanna Recchia, *op cit*; p. 56

³⁴ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op.cit*, p.20.

opuestos acontecimientos y circunstancias que en un mismo periodo viven los representantes de las más variadas posturas.

En las revistas y periódicos como *El Universal Ilustrado* y *El Excelsior*, se publican eventualmente artículos que refieren las innovaciones en la escena europea. Estas ideas se discuten y debaten en el medio intelectual y artístico y son de gran importancia para la concepción de un teatro original; éstas constituyen testimonios invaluable para la comprensión del proceso teatral mexicano. (Ver imagen 14)

En 1920 aparece un comentario en el *Universal Ilustrado* en torno al montaje de la obra *Salomé* con diseños de Alexandra Exter, en donde se resalta la manera cubista en la que la artista resolvió el espacio y el vestuario de la obra. (Ver imágenes 15 y 16)

Representación en donde se han puesto en práctica las teorías de una nueva forma de arte teatral, rompiendo con las tradiciones y la rutina que habían prevalecido en el Teatro de Arte de Rusia. Es una representación de gran riqueza plástica. Esta representación fue en parte el resultado de Alexandra Exter, quien en unión con Tairov, diseñó los escenarios y los trajes. Se acerca esta representación a la escultura cubista, por medio de contrastes señalados y efectos de iluminación. La actuación se resolvió por medio de poses y movimientos estrictamente cubistas, a través de movimientos sinuosos, que duraban un segundo y se abandonaban en seguida y mediante otros movimientos plásticos. El cubismo en este nuevo aspecto o aplicación al teatro, no se presta para todas las obras.³⁵

Otras notas enfatizan en las reformas plásticas del espacio, en la inclusión de elementos estilizados y en el tratamiento de la iluminación como elemento expresivo en los decorados:

(...) Copeau simplifica la “mise en scène” y renueva el arte del decorado escenográfico. Hace ya mucho tiempo, los espíritus libres que frecuentaban los tabladillos, habiéndose dado cuenta de los inconvenientes esenciales que ofrecía para la impresión estética de una obra; la “realidad” minuciosa de los decorados, que hasta la fecha, en un noventa y nueve por ciento de los escenarios del mundo, siguen los preceptos de la doctrina que preconiza el empleo del “decorado verídico” para que el espectador se sienta en el ambiente de la pieza representada. El público y los críticos aplauden y aplaudirán por mucho tiempo los esfuerzos que hacen los directores escénicos por imitar la realidad, aunque ya muchos de ellos empiecen a confesar que el exceso de realismo impide la ilusión y desvía el mérito disminuyendo el valor de la parte escrita...³⁶

Otras noticias tratan sobre la estilización, a la que se refieren como una nueva tendencia teatral, sobre todo practicada en las comedias musicales y que será retomada por el Teatro del Murciélago, manifiestan:

³⁵ Oliverio M Saylez, “Una representación cubista de Salomé” en *El Universal Ilustrado*, Año III, No.154, 15 abril de 1920. p.24.

³⁶ Alejandro Sax, “Nuestras crónicas. Exclusivas de París”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.213, 2 de junio de 1920. pp.20-21

...En los teatros del género de comedia musical se ha venido una tendencia de innovar el decorado para la representación teatral. Ya no se acude como antaño a las decoraciones de papel, pintadas casi siempre arbitrariamente, para presentar un salón señorial o la terraza de un Monte Carlo...Ahora se acude a hacer más fantásticos los escenarios. Estos estilizadores de la escena saben combinar los colores con la luz. Elemento indispensable en la escena. A veces habrá de necesitarse un telón de fondo formado de terciopelos pesados brillantes, un telón tenue de gasa, para diseminar las figuras y causar la impresión de una visión semejante a un sueño pasajero. Estos telones ayudan a resaltar las figuras de los actores. Independientemente de las estilizaciones de los ballets rusos que carecen de la palabra y del canto. Las sensaciones que se experimentan en este nuevo estilo teatral dan margen a suponer que la estilización de la comedia musical puede en una época invadir las representaciones del drama o la opereta y la ópera. En este género lo que más se critica es la falta de naturalidad puesto que todo es convencional al representar el patio de un castillo. Este teatro a través de las gasas puede mostrar todo lo que es representativo y hacerlo de manera fantástica. Se pueden simular los alrededores de un castillo, causando la sensación de realidad. Este teatro juega con la luz y se aleja de los telones convencionales que representan algún espacio. Las decoraciones consisten en sencillas cortinas de terciopelo oscuro, colocado en el proscenio, en donde se proyectan distintas luces. Se espera que en México se use esta técnica para crear un nuevo ambiente, más moderno.³⁷

También se observa la presencia permanente de los grupos de vanguardia como los dadaístas y futuristas que en México se asimilaron con el movimiento estridentista. A la par de estas notas aparecen otras que se refieren exclusivamente al acontecer de la escena nacional, que refieren las “novedades” capitalinas; haciendo referencia a las producciones y repertorios más concurridos.

Los precursores de la renovación teatral mexicana

En cuanto a los decoradores que aparecen frecuentemente anunciados en los programas teatrales, desataca el trabajo de Fernando y Salvador Tarazona, considerados como los grandes precursores que inician la renovación teatral de la escena mexicana. Son los primeros personajes a los que se les reconoce en México la autoría de su creación, bajo el nombre de “decoradores”, “teloneros” o “pintores escénicos”. Los hermanos Tarazona de origen catalán, desempeñaron su trabajo entre los años 1911 y 1937, sobre los escenarios más importantes de la época como: el Teatro Principal, El Teatro Virginia Fábregas, el Teatro Esperanza Iris y el Teatro Ideal.³⁸ Posteriormente y de manera esporádica empiezan a aparecer, en los periódicos capitalinos, críticas y comentarios acerca de las realizaciones de

³⁷ Bermúdez, Rafael, “La estilización en la comedia musical”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.176, 16 de septiembre de 1920.

³⁸ A mediados del siglo XIX, se tiene noticia de la llegada de los primeros pintores escenógrafos a la capital formados en Europa, tal es el caso de Pedro Gualdi que viene a México en 1841 y que colabora en varias producciones para las temporadas de ópera en el Teatro Nacional; otro caso interesante es la presencia del pintor francés Riviére hacia 1850, que trabaja como decorador para el Teatro de Santa Ana. Desafortunadamente, aunque la actividad del escenógrafo sea tan antigua como el teatro mismo, en México a diferencia de otros países sólo podemos hablar de ella, en las postrimerías del siglo XIX y principios de éste.

la familia Burgos, de Magín Banda y de Galván, los nombres de Burgos y de Galván identifican verdaderas dinastías de escenógrafos que trabajaron sobre los escenarios de la ciudad de México por casi todo el siglo, aunque sus datos biográficos y su historia se hayan perdido en el olvido.³⁹

Los hermanos Tarazona se interesaron por los procedimientos de la escuela de Nueva York, lugar que había recibido la influencia de notables escenógrafos como: Baskst, Polonsky y Martinelli. Trataron de alejarse de la vieja escuela española y hacer propuestas más modernas en los diseños de sus telones utilizando colores vivos que causaron verdadera expectación; por mucho tiempo tuvieron la última palabra en la escena nacional, sus decoraciones aseguraban el aplauso del público, aunque a veces resultaban desconcertantes: (Ver imágenes 17 y 18)

En el teatro Principal se inauguró una semana de espectáculos raros, anunciando “Las locuras de Tarazona” (Según la lengua de Moliere) o “Los caprichos de Tarazona” (Según la lengua de Mr. Fall). Los artistas hermanos Tarazona se han asociado con el maestro Bilbao y con el escritor González Pastor para presentar dichas locuras, esperamos que no les resulten muy lamentables sus caprichos o sus locuras a los hermanos.⁴⁰

Otro pintor escenógrafo importante fue Roberto Galván quien estuvo a favor de las innovaciones modernas practicadas en Europa; participó en diversas producciones del Teatro Fábregas, el Teatro Lírico y el Teatro María Guerrero. En su trayectoria que data desde 1912, destacaron realizaciones del género de revista que trató de reivindicar a fin de hacer de éste un digno competidor en el extranjero. En 1912 participó en la revista *México Espíritu* en el Teatro María Guerrero, realizó las decoraciones de complejidad relativa, pues la obra exigía evocaciones ultraterrestres, de espíritus macabros, terremotos, incendios, voladuras y exhibición de personajes cómico-líricos, que requerían del uso de diversos mecanismos teatrales como trampas y tramoyas. Para esta revista Galván pintó ocho decoraciones para los cuadros que se titularon: *El Centro Espiritu*, *La Cámara de Diputados crece*, *El Incendio del Palacio de Hierro*, *La Destrucción de la Catedral*, *En el Manicomio* y *El Hundimiento del Teatro Nacional*. En 1920 realizó otras propuestas para la revista *El jardín de Obregón* en el Teatro Lírico, una de las decoraciones de esta obra representaba el calendario azteca y otra una vista del puente de Nueva York. En 1921

³⁹ Giovanna Recchia, *Escenografía mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, Disket. p.4.

⁴⁰ JUBILO, “La semana de teatro, Caprichos que pueden resultar caros”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.213 ,2 de Junio de 1921, p.17

participó en la revista *El Colmo de la revista* de Carlos Ortega y Pablo Prida, en la que se aseguraba: era la producción nacional mejor llevada a escena, pues los actos estaban bien vestidos, llenos de visualidad y magnificencia y los telones realizados se encontraban en perfecta armonía.⁴¹ (Ver imagen 19)

Tanto los hermanos Tarazona como Galván, tuvieron inquietudes renovadoras y pretendieron dar otras resoluciones visuales a la escena, expresaron su desacuerdo con el teatro trivial y con las empresas que se aferraban en perpetuar los modelos antiguos y comerciales de decorados ilusorios y ornamentales. Sin embargo y pese a sus anhelos de innovación, tuvieron que ajustarse a las demandas de las empresas en las que trabajaron que no estaban interesados en poner en práctica las nuevas reformas teatrales y que seguían perpetuando un teatro tradicional. Bien lo dice Galván en una entrevista realizada por un crítico de *El Universal Ilustrado* en 1921: “Hay que vivir, y para vivir... hay que comer...¿no es cierto?”.⁴²

En el Teatro Colón, se estrenó *La canción de la Victoria* con la compañía Conesa. Los decorados fueron de Tarazona y de Galván, destaca el lujo de estos decorados. Sin embargo Tarazona tiene mucho trabajo en sus talleres y trabajó de prisa en este proyecto, pues la semana pasada pintó *Ben Hur* en el Teatro Iris y *El colmillo de Budha* en el Teatro Fábregas, además de realizar otras obras particulares. Galván en cambio realizó la mejor decoración que se le ha visto, la de *El Palacio de la paz*. Celebramos que nuestros escenógrafos vayan rompiendo los viejos moldes y utilicen estos prodigiosos ventanales transparentes y modernistas que tanto visten al teatro moderno.⁴³

Ahora bien, con la participación de los pintores en el teatro la escena se ve enriquecida. Se dio un intercambio de ideas que propició una diversidad de manifestaciones artísticas que nunca antes se habían dado. Su intervención en la escena, será el punto clave para la transformación y desarrollo de un teatro más vivo. Sin la participación de éstos, el teatro mexicano no habría llegado a tener el nivel de propuesta artística al que llegaron grupos como: el Teatro Folklórico Mexicano, el Teatro Mexicano del Murciélago, el Teatro de Ulises, los Escolares del Teatro, el Teatro de la Universidad, el Teatro Orientación, entre otros. Entre los pintores escenógrafos que se sumaron a este esfuerzo destacó el trabajo de: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos González, Manuel Rodríguez Lozano, Julio

⁴¹ Anónimo, “El Colmo de la Revista”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No. 196, 3 de febrero de 1924, 1921, p.29

⁴² RUFO, “Cuestiones de teatro, Nuestros escenógrafos”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.205, 7 de abril de 1921. p.55

⁴³ Guz-Aguila, “Notas teatrales”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.166, 1 de julio de 1920, p.16

Castellanos, Agustín Lazo, Adolfo Best Maugard, German Cueto, Antonio Ruiz, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo y Gabriel Fernández Ledesma entre otros. Este último propone la creación de un teatro que se afirme en los valores colectivos y las tradiciones populares como medios de identificación nacional, postuló la participación del artista plástico para renovar el concepto de espacio escénico y la utilización de formas derivadas del entorno y las artes populares mexicanas. Se interesó por aplicar los postulados de Appia, Craig y Meyerhold que ligado a los constructivistas rusos planteó una nueva estética teatral totalizadora en la integración de la mecánica escénica y la interpretación viva del actor.

...naturalismo, constructivismo, teatro de la supermarioneta, teatro de la vivencia y biomecánica, en virtud de un tránsito plástico, recuperan la carpa, el circo, los juegos infantiles, las pastorelas, la música de organillos, las cajas de Olinalá, la arquitectura y pintura de las pulquerías y las estructuras fabriles, en un todo nuevo y simbólico organizado en la síntesis de una estética que se propone encarnar la vida en un sentido histórico.⁴⁴

⁴⁴ Judith Alanis, *op.cit*, pp.56-57.

Capítulo 3

En busca de una representación distinta: El Teatro Mexicano del Murciélago

3.1 Experiencias grupales

Los grupos teatrales mexicanos que se formaron una vez finalizado el movimiento revolucionario, se enfrentaron a un panorama complejo y cambiante, por un lado estaban las inquietudes de conformar un teatro con la recuperación de lo nacional y por el otro con la inclusión de elementos de la vanguardia artística europea, sin embargo esta disyuntiva no tuvo opción definitiva sino que ambas tendencias convivieron en el mismo espacio. Así se conformaron distintos grupos con ideas diversas respecto al que hacer teatral en la escena mexicana alejados de una producción dominante y comercial. Entre estos grupos destacó la participación del Teatro Regional Yucateco (1919), el Teatro Folklórico Regional o Teatro Sintético Mexicano (1921), el Teatro Mexicano del Murciélago (1924), el grupo de los Siete Autores Dramáticos o los Pirandellos (1925), la Comedia Mexicana (1929) y el Teatro de Ahora (1932)¹. Estos grupos además de dar a conocer obras de autores nacionales, trataron de recuperar los aspectos del folclor y de la vida cotidiana indígena, ya fuese a través de cantos y danzas folclóricas o de festejos populares. Sus obras retomaron temas que hacían alusión a asuntos locales, del mito, de la fábula y de la leyenda. En los aspectos visuales destacaron el colorido popular, tanto en los vestuarios como en los decorados, resultando así, una gama de esquemas vivos y coloridos. Grupos como el Teatro de Ulises (1928), el Teatro del Periquillo (1929), Escolares del Teatro (1931), el Teatro Orientación (1932), Trabajadores del Teatro (1935), se abocaron a la traducción de obras y autores del teatro contemporáneo extranjero y aplicaron algunas de las aportaciones teóricas más inmediatas de la vanguardia artística europea a sus presentaciones. Ambas tendencias tanto folcloristas como universalistas, facilitaron la formulación de nuevas lecturas y aplicaciones tanto teóricas como prácticas a la escena mexicana, plantearon una reordenación de los paradigmas estéticos teatrales en relación con la búsqueda identitaria del México posrevolucionario, a fin de darle un sentido a su expresión. Estos grupos se

¹ El primer reconocimiento oficial a la labor de los escenógrafos se debe a la iniciativa de los integrantes del Teatro de Ahora, quienes en 1932, entre sus actividades a favor de una renovación de la escena mexicana, organizaron la primera exposición de dibujos carteles y bocetos escenográficos en la Galería Excelsior, se presentaron entre otras, obras de Ramón Alva de la Canal, de David Alfaro Siqueiros, de Julio Castellanos, de Carlos González, de Bustillo Oro y de Fernando Leal. ¹ Giovanna Recchia, *Escenografía mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, Disket. p.5.

insertaron en las polémicas surgidas en las otras artes, es decir, en las tendencias hegemónicas en la creación artística posrevolucionaria: el indigenismo, el colonialismo y el universalismo, se abocaron a la función que debía de tener el arte y su papel en el proceso de consolidación del proyecto de cultura nacional.²

3.2 El Teatro Mexicano del Murciélago

Durante los años veinte y treinta, se encuentran dispersas, varias experiencias de teatro regional o teatro folclórico con distintas denominaciones, que pretenden revitalizar las expresiones y formas artísticas populares-indígenas y campesinas. Como antecedente del Teatro Mexicano del Murciélago, está el Teatro Folklórico Mexicano o Sintético (1921) que estuvo patrocinado por el Estado, bajo la dirección de Rafael M. Saavedra que contó con la colaboración del pintor escenógrafo Carlos González quien después participaría en el Teatro del Murciélago. Estos artistas, se propusieron recuperar la estética popular a partir de la inclusión de temas mexicanos y asuntos costumbristas, impulsados en parte por los proyectos culturales vasconcelistas y las ideas de Gamio. Carlos González, junto con Rafael Saavedra y Francisco Domínguez recorrió distintas partes de la República, para recopilar las tradiciones, las costumbres, la indumentaria, las danzas autóctonas, los diseños de artesanía y otras manifestaciones de la cultura indígena mexicana, de las cuales se desprenderían gran parte de sus diseños escenográficos y vestuario posteriores, refiriendo un interés particular por las expresiones de Michoacán. Para el teatro Folklórico estos artistas, iniciaron una serie de representaciones en un teatro al aire libre en San Juan Teotihuacan; en donde presentaron obras que después aparecerían en el repertorio del Teatro del Murciélago: *El cántaro roto*, *La Chinita* y *un Casorio*. En su última etapa este teatro fue acogido por la Secretaría de Educación Pública.

Ahora bien, el Teatro del Murciélago, retomó elementos de estas experiencias anteriores y compartió al mismo tiempo preocupaciones estéticas afines. A diferencia del teatro de Rafael M. Saavedra, el Teatro del Murciélago aspiró a tener mayor presencia en la escena nacional, pero de la misma manera le interesaba presentar la riqueza folclórica mexicana.

En 1924, se funda el Teatro Mexicano del Murciélago, según la moda impuesta por el Chauve-Souris o el Teatro Folklórico ruso de Nikita Balieff. Los organizadores fueron el

² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op.cit*, p.147.

escritor Luis Quintanilla³, uno de los poetas cercanos con el estridentismo, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez.

...Ahí están dos muchachos que conocen la máxima de que el arte esta en movimiento, como las células del cuerpo, dos exponentes valiosos: Carlos E González y Luis Quintanilla. El primero excelente colorista, enamorado de las cosas nuestras; el segundo poeta de vanguardia, autor teatral y espíritu sensitivo y afinado. Uno ha dibujado la colección de cartones más interesantes que he contemplado en cuestión teatral, y el otro ha dado sugerencias ha escrito cosas amables a rápidos bocetos frente a la vida corriente. Y así se ha formado el primer "Murciélago" nacional...⁴

La idea de este teatro, surgió a partir de una visita que realizó Luis Quintanilla a Nueva York en donde pudo observar el teatro sintético del "Chauve Souris" de Nikita Balieff, que exaltaba de manera estilizada los aspectos folclóricos de Rusia a través de abstracciones y de símbolos. Luis Quintanilla alimentó la idea de crear un espectáculo semejante en el que cualquier cosa podía ser puesta en escena, siempre que fuera exclusivamente nacional, folclórica y con cierto carácter de juguetería, de zumba o sátira.⁵

Un día en Nueva York, conocí el teatro ruso de "La Chauve Souris", y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como una obsesión. Hoy la colaboración del artista Carlos González, me permite realizar esta idea. En efecto uno de los elementos más importantes en este género de espectáculos es el desempeñado por el arte pictórico. Carlos González que ha pasado largo tiempo estudiando la indumentaria y las costumbres de nuestros más ignoradas tribus de indios, y que une al profundo conocimiento de la técnica de la pintura una comprensión inteligente de la escenografía moderna, me ha parecido reunir las condiciones necesarias para asegurar el éxito artístico de esta idea. Además, la complementaria y muy importante ayuda del sutil músico mexicano Francisco Domínguez ha venido a complementar los iniciales elementos de este novísimo espectáculo. El público juzgará así lo que pienso de mis colaboradores, tengo razón. Hemos titulado "Murciélago" a nuestro espectáculo porque murciélago es la traducción de "Chauve Souris", en relación que dicha palabra pueda tener con el espectáculo mismo, es cuestión que cada quien resolverá a su antojo. El teatro del Murciélago se llama así porque fue ese el nombre con que fue bautizado por Nikita Balieff, su genial fundador. Aprovecho esta oportunidad para afirmar que "El Murciélago" no es nombre de un drama o de una comedia, ni de una determinada pieza teatral, sino que tanto como las palabras "opera", "comedia" o "vaudevil", sólo indica un género especial y nuevo de arte teatral...⁶

³ Luis Quintanilla nace en París en 1900, llega a México en 1918 y renuncia a su nacionalidad francesa para hacerse mexicano. En 1921 ingresa al servicio diplomático, que ejerce hasta 1958, posteriormente participa como embajador de México en Guatemala.

⁴ El Caballero Puck., El "Chauve Souris Mexicano", en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, pp.33- 44.

⁵ En los años 1914-1917 estuvieron en boga en las provincias rusas "Las formas menores de teatro", llamadas con frecuencia "Teatro de miniaturas", En estos géneros, ganaron popularidad las agudezas y las payasadas, las canciones burlescas, las farsas, las obras en un acto y los números de baile, elementos que retomó Nikita Balieff para la conformación de sus espectáculos.

⁶ El Caballero Puck., El "Chauve Souris Mexicano", en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, pp.33- 44.

El nombre de este teatro hacía referencia a la traducción del Chauve Souris ruso, el cual indicaba un género especial y sintético en donde se empleaban todos los recursos de la estética: el canto, la música, la danza, la mímica y la pintura, a fin de lograr un espectáculo integral. Este género empezó a desarrollarse en México en la segunda década del siglo XX, sin embargo resultó un concepto vago que no se alcanzó a definir con claridad, para unos significaba un gran teatro guiñol, para otros el final de un acto que no llegaba a representarse nunca, o bien, un alarde de técnica reducida a la aglomeración de motivos teatrales en el corto espacio de cinco minutos; lo cierto es que el Teatro Mexicano del Murciélago se dedicó a traducir el espíritu y la técnica del “Chauve-Souris” y buscó por primera vez medir las posibilidades de estilización de los motivos, temas, melodías, bailables e indumentaria indígena en un espectáculo teatral.

Como refiere el propio Quintanilla, el Murciélago no era un teatro internacional como el teatro ruso, aunque se propuso ser sintético en su forma a partir de la recuperación de los elementos de la vida popular de México para crear lo que esperaban sería un nuevo género a la manera del Chauve-Souris ruso de Nikita Balieff, su objetivo no se limitaba a presentar algo bello, sino que perseguía un objetivo más elevado su propósito era el de presentar ante el público, especialmente el extranjero, en forma sintética y sugestiva, todos aquellos aspectos de nuestra vida nacional que sean característicos de nuestro color, de nuestra melodía, de nuestra poesía.⁷ Además pretendía hacer un teatro profesional, con un alto nivel técnico que expresara, con un máximo de profundidad, la manera de ser del mexicano. Luís Quintanilla⁸ que había participado en el movimiento estridentista y que también había estado muy relacionado con las vanguardias artísticas europeas, quería imprimir en el Murciélago parte de esta inquietud moderna e innovadora, para presentar un teatro con una respuesta original a las necesidades culturales de la época. Anteriormente en 1921, los estridentistas habían propuesto nuevas formas de renovación del arte, que sustituyeran a las viejas fórmulas que ya no acertaban a expresar las inquietudes del espíritu moderno, proclamaban una nueva visión de la relación del hombre con su entorno e incluso una nueva mentalidad del hombre moderno. Consideraban que el arte había llegado a un

⁷ Programa del “Murciélago Mexicano” por Luis Quintanilla, *La pajarita de papel*, Club de México, 1924.

⁸ Aunque Luís Quintanilla no formó parte del grupo estridentista verdaderamente activo, según lo afirma Luis Mario Shneider, elaboró varios poemas con una estética estridentista: *Avión* 1917, poemas, *Radio* en 1924 (*Poema en trece mensajes*).

punto de agotamiento, y al igual que el lenguaje y cualquier expresión creativa, se encontraba vacío. Por lo cual el arte debería de recuperar su función espiritual a partir de la emoción para la creación estética. Inspirados en los futuristas, se interesaron en el ritmo de la época moderna, en la velocidad, en el dinamismo, en el cosmopolitismo y en la vida urbana. Inicialmente utilizaron como medio de expresión la estrategia de la provocación, posteriormente buscaron afirmarse a una realidad más nacional, relacionando el arte nacional con la modernidad.⁹ En este sentido, el Teatro del Murciélago, resultó uno de los proyectos más experimentales de la escena nacional ya que fue presentado en una dicotomía de ser un espectáculo con elementos nacionales y con inquietudes de la vanguardia artística europea. (Ver imágenes 20 y 21)

En vano hemos procurado averiguar el por qué de ese nombre. No lo pueden decir ni los autores. Y en vano Quintanilla nos dirigió la palabra anoche...Eso si, nos dijo que cada inteligencia podrá entender el significado de ese nombre; que el teatro es multicolor y multiforme; pero sentimental y exquisito; que dentro de su brevedad desarrollará temas particularmente mexicanos, pero que él y sus compañeros han encontrado que más allá de la china poblana, el charro y el pelado, hay un México más interesante, un México desconocido y espléndido que es necesario mostrar aquí primero para irlo a pasear en triunfo ante los otros ojos atónitos. Y como ellos no tienen tiempo que perder, no se preocupan por dar explicaciones, sino por echar raíces, por despertar emociones...¹⁰

3.3 Elementos renovadores en el Teatro Mexicano del Murciélago

La participación del pintor escenógrafo Carlos Gonzáles en el teatro del Murciélago, fue una pieza clave en el desarrollo de los aspectos visuales del mismo, ya que introdujo tanto elementos folclóricos nacionales como elementos propios de la vanguardia europea, tal fue el caso del uso de la estilización en los vestuarios y en los decorados. En sus producciones posteriores al Teatro del Murciélago realizó cuestionamientos en torno al espacio, áreas de actuación, volúmenes y problemas técnicos del escenario. En 1925 realizó los decorados para el ballet Quetzalcoátl, presentado en el patio de la SEP.¹¹ En 1931 participó en el Teatro Orientación realizando escenografías para el montaje de las obras de Strindberg, en 1932 participó en el Teatro de Ahora, incorporó proyecciones cinematográficas en sus presentaciones a fin de lograr la movilidad en la escena, muy semejante a lo que hizo Eisenstein en Moscú. Concibió a la escenografía como arte y como técnica para crear un

⁹ Schneider Luis Mario, *El estridentismo una literatura de la estrategia*, México, Bellas Artes, 1970, p.58

¹⁰ Anónimo, "Fue un éxito clamoroso el estreno del Teatro Nacional del Murciélago", *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924, p.6.

¹¹ Dallal, Alberto, *op.cit*, p.62.

espacio real mediante elementos plásticos en tres dimensiones y para establecer al mismo tiempo la atmósfera social y psicológica impuesta por la obra dramática. Además de ser escenógrafo y pintor, incursionó en la dirección artística de cine, realizó libretos y guiones teatrales, participó activamente en casi todos los grupos y movimientos de renovación teatral.¹² Por otro lado, colaboró en el montaje de muchas coreografías para danza; participó en el diseño de decorados y vestuarios para *Tórtola Valencia*, *Salomé* (1918), *La Sandunga o la Tehuana* (1919), Norka Rouskaya, *Danzas aztecas y mayas* (1919), entre otras. En cine trabajó con la compañía Azteca Films como escenógrafo y con José Manuel Ramos dirigió y adaptó *Tepeyac* (1918). Además de su participación en el Teatro del Murciélago, realizó *Tlahuicole* (1925), con Rubén M. Campos. En 1929 dirigió el ensayo teatral del *Istmo de Tehuantepec*, *El Laborillo*; y en 1930 *Hamarándecuara*, ballet de costumbres tarascas. En la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes (1934) logró un gran éxito con su decorado para *la Verdad Sospechosa*. En 1934 se involucró con el teatro de muñecos, ejerciendo la jefatura de la sección de teatro del Departamento de Bellas Artes de la SEP.¹³ Se le considera también como el iniciador de la escenografía moderna en México, es el responsable en gran medida, de la transición del telón pintado a la escena plástica y tridimensional. A su lado y en su taller trabajaron los pintores escenógrafos Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos.¹⁴

En principio la experiencia del teatro del Murciélago, partió de un modelo multidisciplinario. Desde su inicio propuso la participación colectiva y la colaboración creativa entre los distintos participantes, sin protagonismos, ni subordinaciones mercantilistas. De la misma manera buscó una forma de representación sintética similar a la experiencia del teatro futurista sintético en cuanto a la integración de todas las artes en una representación común, a fin de lograr un equilibrio perfecto entre todos los componentes de la obra: la danza, la música, la plástica. Esta concepción de obra total, de vinculación de todos los elementos participantes en una relación armónica, transformó por completo la idea

¹² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op.cit*, pp.120-121

¹³ Tania Soler Barberán, *El Teatro mexicano del Murciélago: un espectáculo de vanguardia* (Tesis), México, FFL, UNAM, 1997. p.103.

¹⁴ Giovanna Recchia, *op.cit*; p.2.

del teatro y para la escena de entonces esta concepción significó una innovación muy importante.

El Murciélago tiene una característica absolutamente distinta y una originalidad realmente extraordinaria. Sus programas tienen una forma y un estilo bien determinados. “Son el resultado de una seria investigación, de una profunda cultura y de un arte delicado, todo ello reunido en una armonía perfecta”, ha escrito Nikita Balieff...Para este teatro empleamos casi todos los recursos de la estética: el canto, la música, la danza, la mímica y la pintura. Todos estos elementos emotivos armoniosamente ordenados, provocan en el auditorio, a medida que el espectáculo avanza, una exquisita emoción de arte que invade el corazón de los espectadores El Teatro Mexicano del Murciélago es una tienda de juguetes para el alma ¿Quién no ha comprado aún su juguete? ¹⁵

A la manera del teatro de variedades del futurismo, y con el objeto de lograr una escena dinámica, los integrantes del teatro recurrieron a la conjunción de varios elementos artísticos, a fin de alejar al teatro de su allegado estatismo y despertar en el público la sorpresa y la emoción. Retomaron aspectos del teatro de variedades y del teatro de revista mexicano, como la espontaneidad, la improvisación y el colorido, géneros que además se hicieron de carácter nacional durante el periodo revolucionario. Mediante procedimientos sencillos y originales, nada retóricos, introdujeron en sus espectáculos tanto motivos autóctonos y populares como expresiones más modernas, tal es el caso del cuadro que presentaron titulado *Camiones* en donde se hace alusión a los aspectos de la vida urbana. Así, representaron cuadros con situaciones locales en donde mezclaron la danza, la música y la actuación; estas breves escenificaciones implicaron una visión fugaz y un intento por sintetizar el México moderno de esos días. En los aspectos formales, recurrieron a la estilización de vestuarios y recursos plásticos para destacar el colorido del folclor mexicano. Además formularon un discurso para el pueblo, los campesinos y los obreros que expresaba las condiciones sociales de los mismos; en este aspecto, el teatro adquirió un sentido social.¹⁶ Las obras se presentaron en formatos pequeños, generalmente en un acto a partir de cuadros con diferentes motivos que relataban tanto asuntos locales de la vida mexicana y rural como pasajes de la vida contemporánea, algunos con pretensiones didácticas. El Teatro del Murciélago procuró además de recuperar lo folclórico mostrar una forma representacional moderna nada tradicionalista, a partir de la síntesis de elementos populares y urbanos.

¹⁵ El Caballero Puck., El “Chauve Souris Mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, pp.33-44.

¹⁶ Luis Mario Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, Difusión Cultural, UNAM, El Equilibrista, 1995.

Cualquier cosa puede ser puesta en escena. Tal fue y será siempre nuestra norma.

“El organdi dominguero de nuestras chicas, la perfecta cursilería de nuestras colonias, los camiones y los fifís son tan característicos de nuestra vida nacional como las costumbres más románticas de nuestros pueblos o el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas.”
“Además el teatro ya no puede ser algo serio. Ha llegado a ser el reflejo multicolor de nuestra vida compleja y agitada.” “Los espectadores se han vuelto niños, y los actores, juguetes.” “El teatro mexicano del murciélago es una tienda de juguetes para el alma”¹⁷

En cuanto a los aspectos visuales de este teatro, referentes a la escenografía, vestuario y utilería, es preciso mencionar que hay una influencia directa del método de dibujo de Best Maugard, pues éstos se valen de composiciones sencillas logradas a base de líneas rectas y geométricas que recuerdan los principios de este sistema y que aplicará Carlos González a sus diseños. Este método fue un manual de dibujo con fundamentos teóricos. Best Maugard, estudió y analizó tanto las artes populares como los diseños decorativos precolombinos; se basó en un vocabulario de motivos encontrado en cerámica precolombina y artesanía regional, a partir de esto, elaboró una teoría del arte mexicano en donde destacó siete elementos geométricos básicos para toda representación o figuración de la realidad, con base a estos siete elementos o líneas primarias se podía construir cualquier forma de la naturaleza. Estas líneas o "elementos" primarios tenían como parámetros la recta, pasaban por el círculo y concluían en la espiral. Había reglas básicas de aplicación de éstos, como evitar encimarlos o cruzarlos (excepto la recta). Buscaba con ello encontrar leyes universales. Maugard, influido por Manuel Gamio, también se había inspirado mediante el estudio de las culturas precolombinas. No obstante, el método Best se promovió bajo la custodia de José Vasconcelos. Es en este sentido que el método funda y coadyuva en las bases del nacionalismo plástico que más adelante cobraría auge. Sus teorías influyeron en artistas de varias generaciones que después adquirieron personalidades propias, como el mismo Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Frida Kahlo, Leopoldo Méndez, Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro, entre muchos otros.¹⁸ (Ver imágenes 22, 23 y 24)

¹⁷ Schneider, Luis Mario, *op.cit*; p.227.

¹⁸ Los antecedentes del método de dibujo de Best Mougard, datan desde 1918, pero desde 1921 comenzó a enseñarse en primarias y normales del país. Es publicado en forma de manual hasta 1923 por la SEP. En este año Best Mougard, formulo una serie de reglas sencillas para que los niños aprendieran a dibujar. De 1921 a 1924, Best Maugard fue secretario de Vasconcelos y escribió varios libros en que situaba a la educación de las artes en una base nacionalista. En 1924 el pintor Manuel Rodríguez Lozano modifica el método Best y en 1925 es suprimido definitivamente, pero sigue influyendo ocasionalmente en el diseño gráfico.

El Teatro del Murciélago, tuvo una existencia muy corta, dio una función en el Teatro Olimpia que se llevo a cabo el 17 de septiembre de 1924, con el apoyo del Ayuntamiento y de la Cámara Nacional de Comercio, y se presentó nuevamente en el Teatro Principal el 27 y 28 del mismo mes, con cuadros nuevos. Cuadros a los que la crítica de entonces no les dio tanta importancia pero que son fundamentales para entender la derivación posterior de la escena nacional. Antes de su estreno, hubo gran expectación y aparecieron varios comentarios en torno a este espectáculo en la prensa capitalina:

Luis Quintanilla, no piensa en otra cosa más que en su próximo “Chauvé-Souris” en el que colabora con innegable talento y entusiasmo el pintor Carlos González.¹⁹

Respecto a los decorados y otros aspectos que se estaban preparando, se dice:

Estamos a las puertas del gran acontecimiento. El miércoles 17 de este mes se efectuará la función de prueba del llamado Teatro Mexicano el Murciélago, cuya realización parecería un sueño remoto, pero que se ha convertido en una realidad...Durante un mes escaso se han pintado las decoraciones, se han confeccionado trajes, se han teatralizado los números, se han adiestrado a los artistas y se han improvisado otros... Aún no se sabe el resultado ni se conoce lo que se lleva hecho y ya el fanatismo de la crítica que suena hipócritamente con el sillón académico o el avanzado envidioso de no haber llegado el primero a las trincheras, empieza a emitir sus juicios definitivos sobre una obra que nadie ha afirmado, ni pensado si quiera, que fuera definitiva. Los ocho números que el día 17 va a presentar en el Olimpia. “El Teatro Mexicano del Murciélago”, es un ensayo que servirá para fijar la orientación de sus autores y también, por que no, del público. Muchos de sus aspectos tendrán algún contacto con géneros ya conocidos y no muy elevados; pero en revancha habrá otros que revelarán, a quién no tenga particular interés en lo contrario, la belleza de la idea y la belleza de su expresión...²⁰

En su programa se presentaron ocho cuadros, divididos en dos partes, en las que se aludía tanto a temas de la tradición popular como asuntos del México moderno. Se destacó la variedad de argumentos y la mezcla de elementos. El público fue testigo de alegres danzas y un teatro multicolor ya que las escenas estuvieron llenas de movimiento para hacerlas más atractivas y vistosas. El repertorio fue el siguiente:

Primera parte, titulada *La India*, presentó los cuadros:

- Juego de los viejitos
- El cántaro roto
- Ofrenda
- Camiones

Segunda parte titulada *Sones Isleños* (“La Golondrina” y “La Canoa más ligera”), presentó los cuadros:

¹⁹ El caballero Puck, “Notas teatrales”, *El Universal Ilustrado*, 17 de julio, 1924, pp.28-29.

²⁰ Jubilo, “Comentarios teatrales”, *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre, 1924, p.34-67.

- Danza de los moros
- Juana
- Noche mexicana
- El Aparador

Del cual la crítica, hace la siguiente referencia en relación con el programa exhibido:

...Se divide en dos partes: la primera consistía en el son “La India”, ejecutado por un arpa, un violín y una guitarra: un baile indígena, con acompañamiento de “jaranas” que en santa Fé de la Laguna (Michoacán) se convoca con el nombre “Juego de los Viejitos”, un acto escénico denominado “Cántaro Roto”; una evocación de la noche de muertos de Janitzio, Michoacán, música de Domínguez, y un instante metropolitano en derredor del semáforo, mientras los camiones y los autos meten bullicio y el gendarme lee tranquilamente su periódico favorito. La segunda parte se distribuyó del siguiente modo: “Sones Isleños” (“La Golondrina” y “La Canoa más ligera”) del músico indio Nicolás Bartola Juárez, el baile de indígenas michoacanos “Danza de los moros”, la escena popular “Juana” la visión de una “Noche Mexicana” y el comentario a un “aparador”.²¹

Estos cuadros constaban de lo siguiente: en *El juego de los viejitos o danza de los viejitos*, se mostraba las ceremonias religiosas de los pueblos de Michoacán. Era una danza humorística en torno a la cual acostumbraban bailar jóvenes indígenas interpretando los papeles de viejos. Este cuadro utilizó la estilización, a partir del uso de máscaras de barro, amplios sombreros de palma adornados con flores y una indumentaria exagerada, también recurrió a la pantomima. *El cántaro roto*, basado en un poema romántico, se definió como una escena pueblerina, en la cual de manera rápida y sintética, se pretendió dar una idea del sentimiento popular, en este drama, se concentraron distintos elementos a fin de expresar la emotividad en un gesto. *La Ofrenda* que era la ceremonia en la noche de muertos en la isla de Janitzio, incorporó algunos sones y bailables del interior del país, también resultó una síntesis emotiva la ceremonia de la Noche de Muertos en Janitzio. Desde el punto de vista escénico, tal vez fue uno de los números mejor logrados por la sencillez de sus trazos. *Camiones*, (Ver imagen 25) presentó una visión del México moderno, a partir de la inclusión de elementos urbanos que ya formaban parte de la identidad nacional. Resultó un cuadro lleno de dinamismo, pues refirió la movilidad citadina, ambientó la escena con el ruido de la ciudad, reflejo de nuestra vida compleja y agitada. *La danza de los moros*, tema recurrente, se basó en la fiesta indígena en honor de los reyes magos; sus coreografías se ejecutaron de manera solemne con extraños bailables, proporcionando gran visualidad al espectáculo. *Juana*, poema sintético del alma de la soldadera, escrito por Manuel Horta,

²¹ Anónimo, “Fue un éxito clamoroso el estreno del Teatro Nacional del Murciélago”, *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924, p.6.

encarnó algunos de los tipos nacionales. *La Noche Mexicana* (Ver imágenes 26 y 27) fue uno de los cuadros más cortos, pues fue de diez minutos, en el cual se trató de describir el espíritu sentimental y fanfarrón del mexicano. En referencia al título de este cuadro, hay que recordar que en 1921 con motivo de los festejos del Centenario se presentó *La Noche Mexicana* en donde se aludía a motivos folklóricos; a partir de entonces este tema fue muy recurrente en espectáculos de teatro y danza. Finalmente, *El Aparador*; (Ver imagen 28) era una farsa cuya idea, si no nueva, era lúcida; incluyó un novedoso número de ballet que para su realización implicó numerosas dificultades, por su variedad de ritmos y coreografías.²²

Probablemente la desaparición del Murciélago se relaciona con el movimiento sindicalista de 1924, como el propio Luis Quintanilla lo comenta en un texto evocador y nostálgico sobre la experiencia de este teatro, el cual lee, en una de las reuniones del P.E.N. Club de México y el cual se incluye en los apéndices de este trabajo. Sin embargo no se sabe con certeza cual fue el motivo de su desaparición. Tuvo comentarios favorables respecto a la experiencia de trabajo que realizó y a los grandes esfuerzos que implicó llevar un espectáculo con estas características a la escena mexicana de esos días (Ver imagen 29):

Fue un éxito clamoroso el estreno del Teatro Nacional del Murciélago
Lo Informan Escenas que Vibran por su misma Simplicidad y por el Brillo de la Escena.
Nuestro mexicanismo
Una distinguidísima concurrencia aplaudió los cuadros tarascos y las escenas capitalinas
"La noche mexicana" que ayer, a las ocho de la noche se realizó en el Teatro Olimpia, fue organizada en colaboración con el H. Ayuntamiento de la capital y dedicada a los miembros de la Cámara Nacional de Comercio con motivo del 50 aniversario de la institución, ...Público selecto y numeroso la enalteció con su presencia. Se trataba de inaugurar el "Teatro Mexicano del Murciélago" que, indudablemente, por sus propósitos nacionalistas y amplios, significará mucho en los anales de la cultura artística...
Es ese teatro una creación del pintor Carlos F. González, el poeta Luís Quintanilla y el músico Francisco Domínguez...González es administrador, pintor escenógrafo, utilero, vestidor, jefe de prensa, cobrador, mecánico, ingeniero y peluquero y es la figura sobresaliente, Quintanilla piensa tres cosas a la vez, y las resuelve con talento ágil y eléctrico... Cada uno de los autores de este teatro, que se propone revelar un México más singular y rico que la Rusia folklórica anuncia con orgullo que si tiene pasión patriótica no ha colaborado a tontas y locas sino que ha estudiado todo lo que debía: así, por ejemplo González, conoce indumentaria antigua y escenografía moderna...En 25 días han tenido que pintar telones, vestir actores, instrumentar música y repartir anuncios...Inolvidable, realización con maestría de Carlos González. De la música nos bastará decir que Francisco Domínguez ha logrado estilizarla con gracia. Los actores magníficamente desempeñaron su papel y lo particular, que fue premiado con aplausos, fue la presencia de artistas indios, de autenticidad insospechable. Va por glorioso camino, el Teatro Mexicano del Murciélago. Estamos seguros que no nos estamos adulando como mexicanos, sino que nuestros augurios serán ratificados muy pronto. La brecha está abierta y los que han

²² Antonio Magaña Esquivel, *op.cit*; p.167

arrojado la semilla generosa tendrán pronto una cosecha que irá siendo pródiga a la par del suyo y de nuestro entusiasmo.²³

También se dijo:

Anoche en el Teatro Olimpia y en una función de honor de la Misión Industrial Americana, se hizo la primera exhibición del “Teatro Mexicano del Murciélago”, espectáculo con tendencias renovadoras del arte escénico, según hemos sabido por crónicas alentadoras y por comentarios de quienes asistieron al ensayo general de este espectáculo.²⁴

En 1926, el Teatro Mexicano del Murciélago, realizó otras funciones en la Casa del Estudiante Indígena, siguiendo el mismo esquema que había puesto en práctica anteriormente, del cual resultó *Vivac* y *Un casamiento de indios*, dos cuadros de Guillermo Castillo; escenificaciones de la leyenda maya *La Xtaba*, realizada por Ermilo Abreu con un diálogo titulado *La Tona* de origen oaxaqueño. Para estos eventos Carlos González pintó el decorado simplista en que incluyó siluetas de troncos y magueyes sobre un fondo rojizo que encarnaban fogatas.²⁵ (Ver imágenes 30 y 31)

El Teatro Mexicano del Murciélago junto con la presentación de la Noche Mexicana para los festejos del Centenario de la Independencia en 1921, son dos buenos ejemplos de manifestaciones que conformaron parte de la cultura mexicana moderna que se estaba perfilando. Se dieron en una época de efervescencia cultural y social en la urgencia por conformar una identidad colectiva. Sin embargo, el Teatro del Murciélago surgió más como una manifestación experimental, que como un modelo o un estilo específico a seguir, su presencia fue muy importante tanto en su forma como en sus contenidos, ya que incluyó una visión innovadora al incorporar aspectos de la vida moderna y urbana en una síntesis de cuadros. Aunque en la actualidad este tipo de teatro se ha superado, en su momento se propuso crear una identidad frente a los modelos extranjeros. Inicialmente fue concebido como una expresión artística antes que un producto comercial, que contó con una producción y una organización radicalmente distinta a las compañías comerciales de repertorio que inundaron por tanto tiempo los escenarios capitalinos. Así, El Teatro del

²³ Anónimo, “Fue un éxito clamoroso el estreno del Teatro Nacional del Murciélago”, *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924, p.6.

²⁴ Anónimo, “Notas teatrales, Exhibición del Teatro del Murciélago en el Olimpia”, *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924, p.4.

²⁵ Justo, Adalid, “Vivac” y “Un Casamiento”. Lo indígena en el teatro”, en *El Universal Ilustrado*, No.

Murciélago trató de recuperar lo nacional pero también buscó una forma de representación sintética y multidisciplinaria en la esencia del espectáculo.

En el esquema del Murciélago, esta la idea de obra total, no es una visión desarticulada, sino englobadora y totalizadora. Representa un México de ahora donde se reconoce el valor de las tradiciones populares, y a la vez el nuevo papel de los *Camiones* que enfilan el rumbo de la modernidad. Dentro de su brevedad pretendió presentar lo ecléctico de la modernidad: lo rural y lo urbano, lo popular, lo netamente mexicano y lo adquirido, lo tradicional y lo actual, lo ritual y lo artificial. Todo eso conforme nuestra cultura, nos proporciona identidad. En esta síntesis aglutinó la vida compleja y agitada. Al crear realidades imaginarias, que no lo fueron tanto, fue un espejo que reflejó un nuevo orden ya existente pero aún no reconocido como propio. Un nuevo orden que sobre todo significaba mezcla, donde convivieron actores intelectuales, sones michoacanos, trajes regionales, aparadores de juguetes y tramoyistas sindicalizados.²⁶

El Teatro Mexicano del Murciélago no sólo fue una distinta forma de apreciar el arte nacional, sino también una nueva perspectiva teatral recurrente con el espíritu de síntesis, afin con la vida contemporánea; una forma teatral que nada tenía que ver con la dramaturgia tradicional. El Murciélago fue una experiencia valiosa, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década de los años veinte y treinta, porque, en aquel tiempo cualquier tipo de teatro, que conjuntara lo nacional con lo vanguardista era novedosa.²⁷

²⁶ Tania Barberán Soler, *op.cit*, p.138.

²⁷ Schneider, Luis Mario, *op.cit*. p.108.

Consideraciones finales

La renovación de la escena mexicana encuentra su momento de afirmación en el periodo que va de 1915 a 1924, punto de quiebre en el panorama histórico nacional, ya que se empiezan a definir tanto las estructuras sociales y política, como el rumbo cultural que tomará el país. El movimiento armado que dejó al país en un estado de incertidumbre y desestabilización, fue sin duda un facilitador para que se hiciera viable la renovación de la escena mexicana en todos sus rubros: en la actuación, en la dirección, en los argumentos y en los aspectos plásticos, y permitió también el surgimiento de nuevas expresiones escénicas, alejadas de tipologías y discursos tradicionales que habían predominado hasta la primera década del siglo XX. Como parte de este fenómeno, se desarrolla un teatro desprovisto de todo fin lucrativo y comercial, y en cambio surge un teatro propositivo con una orientación social que refiere e identifica una realidad cambiante y plural. En este ambiente se concretan propuestas de modernidad que no hubieran sido posibles en otras circunstancias, se propician si no las condiciones ideales si las necesarias para que se de un cambio en la escena teatral mexicana. Los nuevos lenguajes y búsquedas que se suceden se insertan ya como una representación del movimiento nacionalista, que involucra a los artistas en este clima renovador producto de su tiempo.

Desde ese momento la escena mexicana se vuelve más compleja, ya que se interesa por crear un teatro en donde todos sus componentes se meditan y se estudian antes de llevarse a la escena, su proceso de elaboración se vuelve propositivo e interdisciplinario ya que se complementa de otras áreas y conjuga diversos aspectos teatrales en un discurso coherente y común encaminado a un mismo fin. La representación se convierte en un evento integral y significativo en tanto que enlaza los elementos formales con los contenidos dramáticos del texto y con las propuestas de los distintos creadores.

En lo referente a los aspectos visuales, se observa como éstos adquieren un sentido funcional y de utilidad práctica en la escena. Los escenógrafos dejan atrás el allegado decorativismo y en cambio buscan propuestas originales y nuevos planteamientos en torno a la resolución de los problemas formales del escenario que tienen que ver con la iluminación, con el movimiento actoral, con el público, y con la relación de los distintos

elementos que participan en escena. De esta manera el decorado se vuelve escenografía y se afirma como elemento expresivo en el evento teatral, esta función la pone al nivel de la dramaturgia, la dirección y la actuación, ámbitos que anteriormente eran considerados los puntos clave para la escenificación. Se pretende que la escenografía además de tener un valor representativo sea significativa para el espectador. Más allá de lo meramente visual, de la realización de telones de fondo pintados, los escenógrafos involucrados en este proceso de renovación, se preocupan por verter en escena las verdades implícitas del texto dramático que implican búsquedas distintas de los modelos tradicionales.

Desde finales del siglo XIX, ya se habían dado algunas inquietudes por abordar otras maneras de representación alejadas de la tradición, tal fue el caso de las comedias de magia o de gran aparato y de otras representaciones en donde se pusieron en práctica por ejemplo: las posibilidades expresivas de la iluminación, la interpretación de personajes que no fueran necesariamente tipos, el uso distinto de la sala tradicional y la relación espectáculo-espectador. Con la visita de la bailarina norteamericana Loie Fuller, en 1897, se busca crear ambientes a partir del uso de la luz-oscuridad, iluminar las zonas de actuación e iluminar el cuerpo humano, para mostrar de una manera distinta a las figuras conocidas. Los escenógrafos Tarazona y Galván, se preocupan por hacer decorados atrevidos que buscan salirse de lo convencional y despertar el asombro en la audiencia. Todas estas inquietudes aunque se dan de manera esporádica y discontinua, sientan las bases para el cambio de la escena posterior. Sin embargo la escena mexicana sigue su propio proceso de renovación más tardío en relación con la escena vanguardista europea. Mientras que la vanguardia europea se centra en destruirlo todo e ir en contra de su pasado, la vanguardia mexicana busca afianzarse en su pasado para construir un mundo nuevo y consolidar su identidad. En este sentido casi todas las expresiones artísticas retoman lo popular, pero también esta el deseo de acercarse a lo cosmopolita y lo universal, de estar en contacto con la vanguardia europea, de esta manera muchos artistas concilian ambas inquietudes al recrear la experiencia de las vanguardias con base en su contexto cultural, adaptando el lenguaje, los planteamientos y la ideología de estos movimientos a las necesidades artísticas locales y personales, construyendo así una expresión original que responde muy bien al momento de transición que atravesaba el arte en México.

Con la presencia del Teatro Mexicano del Murciélago bajo la dirección de Luis Quintanilla, se concretaron muchas de las propuestas de la nueva modernidad, se difundió gran parte de los materiales para la construcción nacionalista que se estandarizó en el sentir común de los habitantes del país durante muchos años después, se destacó como promotor de los valores culturales y populares, así como por sus aportaciones que realizó en el proceso de la búsqueda de una identidad nacional. Más allá de los resultados y los alcances de esta experiencia de teatro sintético, que partía del *Chauve-Souris* de Nikita Balieff, se trató de una manifestación escénica mexicana que se orientaba dentro de los caminos de la vanguardia, que recuperaba manifestaciones artísticas populares en un juego escénico de síntesis y de espectáculo de variedades que entrelazó la tradición con la modernidad.¹ El Teatro del Murciélago, no fue solo un muestrario de bailes regionales con vestuarios originales e indígenas, también incluyó lo moderno, incorporó elementos urbanos e indígenas y populares en sus programas, así este teatro marcó una transición que abrió nuevos caminos señalando temas y motivos para la creación y una nueva estética del teatro mexicano.

El teatro del Murciélago, además, influyó en la concreción de grupos teatrales que se desarrollaron posteriormente y que compartieron inquietudes similares respecto a la escenificación, tal fue el caso del Teatro del Periquillo, el Teatro de Ulises, el Teatro Orientación, el Teatro de Ahora y Escolares del Teatro. Grupos que tuvieron iniciativas originales y que hicieron aportaciones importantes a la escena mexicana pero que desafortunadamente tuvieron un periodo de vida breve. La escena mexicana no tendría los alcances que hoy tiene sin la aportación que estas experiencias grupales hicieron al teatro, las cuales le otorgaron un nivel de experimentación mayor, haciéndolo más versátil y dinámico. Por tal motivo es importante mencionar que el teatro que se generó dentro del periodo que va de 1915-1924, reflejó un punto de quiebre en la escena mexicana, ya que abrió un proceso de experimentación en todos los ámbitos teatrales recuperando también el discurso nacional.

El teatro se volvió más diverso, el creador se interesó por propuestas con problemáticas sociales. En cuanto a la escenografía empezó a marcar el deseo de ser una escritura en un espacio tridimensional relacionada con la dimensión temporal de la obra, dejó de ser un

¹ Bullé Goyri, Alejandro, *op.cit.* p.182.

arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo. Ante estas circunstancias el escenógrafo tomó conciencia de su autonomía y de su contribución original a la realización del espectáculo. En otro tiempo era un personaje sin brillo, encargado sólo de pintar los telones de fondo para gloria del actor o del director, pero en los años veinte tiene la misión de investir totalmente los espacios: escénico, escenográfico y teatral. Tiene en consideración marcos cada vez más grandes: la escena y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la sala en el edificio teatral o en el lugar social y el acceso inmediato a la zona de representación.² Tiene además la capacidad de integrar diversos aspectos que se refieren a las vanguardias europeas conjugadas con el impulso nacionalista de los años veinte.

² Patrice Pavis, *op.cit*; pp. 173-174.

“Murciélago, murcielaguito. Lo traje de Nueva York, sin pagar derechos aduanales. Pero en la primera noche mexicana murió de luz. ¡Lo mató la luz!

“Tenía las alas de terciopelo negro, con tintes de gris en el centro. Y los ojos de esmeralda y de rubí. Tenía las alas de terciopelo negro.

“Teatro Olimpia. Teatro Olimpia. Tus 3,270 focos eléctricos y tus cinco lámparas de arco le ahuyentaron y quizá haya vuelto a Mosú.

“Pero la nieve del Norte lo hará morir de frío. ¡Ingrato! ¡Tan azul que era el cielo tibio de México!

“Sí quieres, aquí tenemos cuevas y rutas kilométricas, con paisajes de estalactitas y estalacmitas y extraños ganados de roca.

“Murciélago <Chauve –Souris>, mi Ratoncito Calvo. La oscuridad de mi tierra es morada, como la cabellera de los indios.

“Los comerciantes pagaron por verte. Los comerciantes pagaron \$2,000 (dos mil pesos) para poder acariciarte las alas, pero el misterio negro de tu cuerpecito aterciopelado los ha de haber llenado de espanto.

“Cuando lo traje de Nueva York, no quise decirle a donde íbamos. Y el pobrecito ¡tan educado que ni lo preguntó!

“En la Habana, una mulata lo quiso guardar en el pecho, entre los senos henchidos y cálidos.

“En Veracruz me lo quisieron sindicalizar y al pasar por Maltrata ya me iba a dejar por una cumbre verde, oscura, negra.

“Diego Rivera hubiese querido vestirlo de cachucha y overol. Un poeta, de organdi rosa y seda azul.

“Murciélago, <Chauve-Souris>, mi Ratoncito Calvo, ¿qué piensas de Carlos González y de Francisco Domínguez?

“Por imitarte, Carlos González se quedó calvo como un ratón. Y *Júbilo*, taciturno y desvelado, pasa las noches girando en torno de los postes de luz.

“Por imitar tu chillido, a Francisco Domínguez se le hinchó la nariz.

“Genaro Estrada me dijo a donde vivías y hasta allá te fui a buscar. Pero entre los 9.000,000 de judíos, polacos, italianos, alemanes, negros, caníbales y asiáticos cuánto trabajo me costó encontrarte. Murciélago, mi <Chauve-Souris> tan chiquito y tan calvo.

“Cosita negra, cuando te conocí, tenías aún copos de nieve sobre las alas. Y los guardabas amorosamente porque era nieve de Rusia.

“Cuando regreses de México, te llevarás nieve de piña y de limón. Además dile a Nikita que ya sabes hablar tarasco y español.

<Chauve-Souris>, >Chauvesuricito,> hasta el alcalde de la ciudad grabó su firma en una de tus alas. Y cuando entraste al Olimpia, los músicos tocaron el himno nacional.

“Verde, blanco y colorado. <Chauve-Souris.> Murciélago, Ratón Calvo. ¡Mucho gusto! ¡Para servir a usted! ¡El gusto es para mí! Tiene usted su casa en México, Nueva York y Moscú.

“En vano, para que no te me escaparas, se formaron cordones de tropa vestida de gala. Mientras charlaba yo con el Secretario General del Sindicato, te me fuiste y no te veré más.

“Cuando vuelvas, quizá no encuentres ya ni mi cadáver entre las facturas sindicalistas de la Unión de Tramoyistas Escenógrafos Electricistas Utileros y Similares de la Capital.

Luis Quintanilla

Hemerografía

- *Máscara: Cuadernos Latinoamericanos de reflexión sobre escenología*. Grupo Editorial Gaceta. 1993 (11-15), 1994, vol.8 (76-80), 1995. vol.9. (81,83.85-87, 89,91).
- *Revista escénica*, Número doble, nov-dic 1991, enero-febrero 1992, Publicación bimestral de la Dirección de Teatro y Danza. UNAM, México, Director: Alejandro Aura.
- *La Cabra*: periódico de teatro universitario. UNAM, Difusión Cultural, 1993 (1-3) 1994 (6), 1995 (10-14).

- Acevedo, Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias” en IX Coloquio de Historia del Arte; *El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- Adalid, Justo, “la última palabra en innovaciones teatrales”, en *El Universal Ilustrado*, No.483, 12 de agosto de 1926.
- Adalid, Justo, “Vívac” y “Un Casamiento”. Lo indígena en el teatro”, en *El Universal Ilustrado*, No. 500, 16 de diciembre de 1926.
- Alanis, Judith, “Gabriel Fernández Ledesma. Proponente de un teatro mexicano”, en *Escénica*, Revista de teatro de la UNAM, Difusión Cultural, UNAM, México, D:F, No.2, agosto de 1982.
- Anónimo, “Gran festival Mexicano en el Teatro Fábregas”, en *Excelsior*, sábado 13 de agosto de 1923.
- Anónimo, “El Arte en el Mundo - La estilización en el teatro”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.174, 2 de septiembre de 1920.
- Anónimo, “Los espectáculos del Chauve-Souris”, en *El Universal Ilustrado*, 24 de marzo de 1921.
- Anónimo, “Pintando escenarios con luz”, en *El Universal Ilustrado*, No.285, 1922.
- Anónimo, “El Colmo de la Revista”, en *El Universal Ilustrado*, Año V, No.195, 27 de enero de 1921.
- Anónimo, “Notas teatrales, Exhibición del Teatro del Murciélago en el Olimpia”, *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924.
- Anónimo, “Fue un éxito clamoroso el Estreno del Teatro Nacional del Murciélago”, *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924.
- Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993. (Estudios y fuentes del arte en México XXXVI).
- Bermúdez, Rafael, “La estilización en la comedia musical”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.176, 16 de septiembre de 1920.
- Castillo, Guillermo, “El Teatro Mexicano del Murciélago” en *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre de 1924.
- El Caballero Puck, “El Chauve Souris mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, 5 de Junio de 1924.
- Guzmán-Aguilera, “Notas Teatrales”, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.166, 1 de julio de 1920.
- Henríquez Ureña, Pedro, “Cosas de la vanguardia. Hacia el nuevo teatro”, en *El Universal Ilustrado*, No.480, 22 de julio de 1926.
- Harmony, Olga, (1988), “La generación intermedia”, en *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica (4 vols.), Madrid, Centro de documentación teatral, 1988.

- Horta, Manuel, "El Chauve-Souris Mexicano", en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924.
- Ita, Fernando de, (1991), "Un rostro para el teatro mexicano", en *Teatro mexicano contemporáneo*. Antología, Madrid, FCE, 1991.
- Jiménez Rueda, Julio, "Pensamiento y acción. El Teatro Nuevo", *Excélsior*, 8 de enero de 1928.
- JUBILO, "Por esos teatros. La semana teatral: caprichos que pueden resultar caros", en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No. 214, 9 de Junio de 1921.
- JUBILO, "Comentarios teatrales", *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre, 1924.
- JUBILO, "Quintanilla y González han renovado el teatro mexicano, González la escenografía utilizando el Folklore", en *El Universal Ilustrado*, 11 de octubre de 1924.
- Magaña Esquivel, Antonio, "La exposición de bocetos escenográficos en la Galería Excélsior", *jueves de Excélsior*, 21 de enero de 1932.
- Mañón Manuel, "Estampas del Teatro Principal de la Ciudad de México" en *La Cabra*: periódico de teatro universitario., no.10, México DF, Marzo/Abril de 1995. UNAM.
- M.B "Lo que es el teatro sintético Ruso", *El Universal Ilustrado*, 24 diciembre, 1925.
- Ortiz Gaitán, Julieta. "Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo" en *Salón de Artes Plásticas*, Sección Bienal de Crítica de Arte, México, INBA, 1984.
- Partida Tayzán, Armando, (1988), "La nueva dramaturgia", en *Escenarios de dos mundos*. Inventario teatral de Iberoamérica (4 vols.), Madrid, Centro de documentación teatral, 1988.
- Quintanilla, Luis "El teatro del Murciélago", en *El Universal Ilustrado*, 14 de agosto de 1924.
- Ramírez Rojas, Fausto. "Vertientes nacionalistas en el modernismo" en IX Coloquio de Historia del Arte: *El Nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- RUDEL, "Temporada de ópera", en *El Universal Ilustrado*, No.31, México, DF. Año 1, Diciembre 1917.
- RUFO, "Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos", en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.205, 7 de abril de 1921.
- Saylez, Oliverio M; "Una representación cubista de Salomé en el Karmeny de Moscú" en *El Universal Ilustrado*, Año III, No.154, 15 de abril de 1920.
- Sax, Alejandro, "Exclusivas de París. La estética del Vieux Colombier" en *El Universal Ilustrado*, Año V, No. 218, 7 de Julio de 1921.
- Seligson, Esther, (1991), "Un teatro que habla a los ojos y a la imaginación", en *Teatro mexicano contemporáneo*. Antología, México, FCE, 1991, 1275 - 1282.
- Vela Arquéles, "La evolución de los escenarios" en el *Universal Ilustrado*, Año IX, No.420, 28 de mayo de 1923.

Bibliografía

- ALANIS, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM, Difusión Cultural, 1985.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, S.A., 1991.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Algunas reflexiones sobre escenografía española*, Madrid Ministerio de Cultura., 1990.

- AZAR, Héctor, Giovanna Recchia, et. Al. *Teatros de México*, México, Banamex, 1992.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BÁEZ Macías, Eduardo, *Guía del Archivó de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1993. (Estudios y Fuentes del Arte en México (XXXVI).
- BARBERÁN Soler, Tania. *El Teatro mexicano del Murciélagó: un espectáculo de vanguardia*, (Tesis), México, FFL, UNAM, 1997.
- BARROS, Cristina, Marco Buenrostro. *La vida cotidiana en México de 1850 a 1910*, México, FCE., 1997.
- BELLO, Guadalupe. *Así pasen 50 años: Historia del teatro experimental en México 1942-1992*, México, UAY, 1994.
- BENITEZ, Fernando. *Historia de la Ciudad de México*, Barcelona, Salvat, 1984.
- BOARI, Adamo, *La construcción de un teatro*, México, SEP, 1979.
- BOBES Naves, María del Carmen. *Estudios de Semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.
- BROOK, Peter: *El espacio vacío*. Ediciones Península. Barcelona, 1973.
- CANTON, Gilberto, *Teatro de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982.
- CARBONELL, Dolores, Luis Javier Mier Vega. *3 Crónicas del Teatro en México Premio de periodismo cultural 1985*, México, INBA, 1988.
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de construcción dramática*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, (Colección Escenología).
- CEBALLOS, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, México, Escenología, 1996.
- CASTAGNINO, R. *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- COLEBY, Nicola. *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
- COSÍO Villegas, Daniel, Ignacio Bernal, et. Al. *Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 1974.
- CRAIG, Gordon. *El arte del Teatro*. México. Escenología, UNAM, 1987.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Arquitectura teatral*. México, Escenología, 1991.
- DALLAL Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro Universal*, Buenos Aires, Losada, Vol.III, 1956.
- DAUSTER, Frank N., *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, México, Andrea, 1973.
- DEL TORO, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Archivo de teatro crónicas*, México, 1942.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *El teatro del género dramático de la Revolución Mexicana*, México, IERM, 1957.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, BINEHRM, 1956.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Nacida para la gloria, Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*, México, INBA, CITRU; 1995. (Premios Rodolfo Usigli 1992).

- DEL RÍO Reyes, Marcela, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1993.
- DÍAZ de Rábago, Belem (Compiladora). *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*, Italia, Tashen, 2002.
- DUEÑAS, Pablo, Jesús Flores y Escalante. *Teatro Mexicano historia y dramaturgia, XX Teatro de Revista (1904-1936)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- DUEÑAS, Pablo, Jesús Flores y Escalante. *Los escenarios de Clementina Otero*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1999.
- DUEÑAS, Pablo. *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, CNCA; Dirección General de Publicaciones, 1994.
- ELIZALDE, I. *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa, 1977.
- ESPINOZA, Tomás. (1991) «El magisterio bien entendido», en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, México, FCE, 1991.
- ESPINOZA, Tomás. *Antología de teatro de Tomás Espinoza*, México, IMSS, 1994.
- FERNÁNDEZ, Justino. *El arte moderno en México, breve historia del siglo XIX y XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1972.
- FISCHER, Ernest. *Las necesidades del arte*, Barcelona, Península, 1997.
- FISCHER-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- FLORES, Gutiérrez Fabián. *Teoría y Praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- FLORES del Lama, Ignacio, *Escenografía Teatral; diseño del espacio* (Tesis), UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1984.
- FUENTES Ibarra, Guillermina, *Un momento de la cultura nacional, Historia del teatro de Ulises* (Tesis), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1986.
- GONZÁLEZ Lira, Andrés, Yolanda Moreno Rivas, et al. *El Nacionalismo y el Arte mexicano 1900-1940. IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1986.
- GOMEZ, José Antonio. *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa, 1997.
- HORMIGÓN, Antonio Juan, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, ediciones Alberto Corazón, 1970.
- KOWSAN, T. *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1992.
- LUNA, Alejandro. *Escenografía: Cuatro décadas del teatro en México*. Milagro, México, 2001.
- LÓPEZ Aparicio, Elvira. *Obras VIII Crónicas y artículos sobre Teatro, V (1890-1892) Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Nueva Biblioteca Literario, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- LÓPEZ Sánchez, Sergio. Julieta Rivas Guerrero. *Esperanza Iris la tiple de Hierro*, México, INBA, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2002.
- MAGAÑA Esquivel, Antonio. *El Teatro de contrapunto*, México, FCE, 1970.
- MAGAÑA, Esquivel Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Escenología, 2000.
- MAGAÑA Esquivel, Antonio. *Los teatros en la Ciudad de México*, México, col. Popular, 1974.

- MAGAÑA Esquivel, Antonio. *Medio Siglo de Teatro Mexicano (1900/1961)*, México, INBA, 1964.
- MANDER, Raymond. *The artist and the theater: The story of the paintings collected and presented to the national theatre*, London, W. Heinemann editorials, 1955.
- MARENTES Cruz, Juan Manuel, *La escenografía como campo creativo del artista*, (Tesis), Artes Plásticas, UNAM, 1999.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando De. *Archivo de teatro, Crónicas de Enero a Diciembre de México*, La compañía de Ediciones Populares, (S/A), 1946.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando De. *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- MELCHINGER, Siegfried. *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertold Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959.
- MENDOZA López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*, México, IMSS, 1985.
- MENDOZA López, Margarita, Daniel Salazar y Tomás Espinoza. *Teatro mexicano del siglo XX 1900-1986*, México, Catálogo de obras teatrales, IMSS, 1987.
- MERLÍN, Socorro. *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*, México, INBA, CITRU; 1995.
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1992.
- MIRALLES, A. *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat, 1973.
- MONTERDE, Francisco. *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol.1, México, FCE, 1980.
- MUNAL, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, catálogo de la exposición del mismo nombre, México, INBA, 1991.
- MURILLO, Gerardo, *Las Artes Populares en México*, México INI, 1980.
- NOMLAND, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, INBA, 1987.
- OLIVA, C. *Historia básica del arte escénico*, Barcelona, Cátedra, 1994.
- OLIVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, (5 vols.) México, Porrúa, 1961.
- ORTIZ, Bulle Goyri Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- ORTIZ, Gaitán Julieta, *Imágenes del deseo*, México, UNAM, 2003.
- PARTIDA, Taizán Armando, *La vanguardia Teatral en México*, México, ISSTE, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
- PAYNE, Darwin R. *Theory and Craft of Scenografic*, Illinois, Southern University Press, 1985.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, cinco ensayos*, México, CIDHEM, CIESAS, 2000, p.55
- PRIETO, Valeria y Margarita Suzán Prieto. *Julio Prieto Dormir sólo para soñar*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes, INBA, 2000.
- PULIDO Granata, Francisco. *La operación operística en la Ciudad de México 1900-1911*, México, UNAM, 1981.
- RAMOS, Smith Maya. *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque (1867-1910)*, México, escenología, 1995.

- REYES de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, México, SEP/Setentas, 1972, No.61.
- REYES de la Maza, Luis. *Circo, Maroma y Teatro (1810-1910)*. México, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1985.
- REYES de la Maza, Luis. *El Teatro en México durante el Porfirismo, Tomo I (1880-1887)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964.
- REYES de la Maza, Luis. *El Teatro en México durante el Porfirismo, Tomo III (1900-1910)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968.
- ROJAS, Xavier. *Medio siglo en la escena*, México, INBA, 1995.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, Difusión Cultural, UNAM, El Equilibrista, 1995.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo una literatura de la estrategia*, México, Bellas Artes, 1970.
- SCHWARTZ, J. *Las vanguardias latinoamericanas; textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- SOLÓRZANO, Carlos. *Testimonios teatrales de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1973.
- TALLARICO, Luigi, *I manifesti del pensiero-azione*, Milano, Centroidea Edizioni, 1990.
- VELÁZQUEZ Torres, Mireida, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)*, (Tesis), México, FFL, UNAM, 2002.
- VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*, Cambridge, Cambridge University Press., 1993.
- VIQUEIRA Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE, 2001.

Documentos visuales

Recchia, Giovanna, *Escenografía Mexicana del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000. (Disket)

Relación de imágenes

- 1 Ejercicios de biomecánica, En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.34.
- 2 Ejercicios de biomecánica, En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.34.
- 3 Leon Bakst, Escena de la obra *Shérézade*, 1911, Museo de Artes Decorativas, París. Fotografía de Laurent-Sully Jaulmes. En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.15.
- 4 Gordon Craig, boceto escenográfico para la escena 3, acto III, *Hamlet*, para el Teatro de Arte de Moscú, 1910. En *El Arte del teatro*, Gordon Craig, México. Escenología, UNAM, 1987, p.160.
- 5 Gordon Craig, boceto escenográfico para la escena 4, acto I, *Hamlet*, para el Teatro de Arte de Moscú, 1910. En *El Arte del teatro*, Gordon Craig, México. Escenología, UNAM, 1987, p.252.
- 6 Fortunato Depero, *The Nightingale's Song*, diseño de una escena, 1917. Fotografía En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992. p184.
- 7 Fortunato Depero, *The Nightingale's Song*, diseño de una escena. 1917. Fotografía En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.185.
- 8 Liubov Popova, *The Magnanimous Cuckhold*, 1922, Modelo para una escena. Diversos materiales. En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.279.
- 9 Liubov Popova, *The Magnanimous Cuckhold*. Diseño para una escena. 1922. En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.19.
- 10 .Oskar Schlemmer: El vestuario del “Ballet triádico”, 1926, teatro Metropol de Berlín. En la revista teatral *Nueva Metropol*. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Italia, Tashen, 2002, p.102.
- 11 Programa para la obra “El Cardenal”, Teatro Virginia Fábregas, 1917. *El Universal Ilustrado*.
- 12 Programa para el Teatro Virginia Fábregas, “La Gioconda”, 1917,. *El Universal Ilustrado*.
- 13 Grupo de segundas tiples de la compañía Velasco que dirige el popular Mario Viteria y que debutará por fin en la capital, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.190, 23 de diciembre, 1920, p.15.
- 14 “Las novedades en los teatros extranjeros”, en *El Universal Ilustrado*, Año I, No.48, 1918.
- 15 Alexandra Exeter, *Salomé*, 1917, diseño de vestuario, técnica en gouache. En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.264.
- 16-Alexandra Exeter, *Salomé*, 1917, diseño del set para la escena de la entrada de Jokanaan y Salomé, técnicas pigmentos indios, gouache and silver paint on paper. En *Painters in the theater of European avant-garde*, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p.262.
- 17 Boceto para una decoración por Tarazona, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.205, 7 de abril de 1921, p.55.
- 18 Tarazona listo para comenzar a edificar muros y bosques de papel, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.205, 7 de abril de 1921, p.55.

- 19 El artista Galván dando los últimos toques a una decoración, en *El Universal Ilustrado*, Año IV, No.205, 7 de abril de 1921, p.55.
- 20 El Teatro Mexicano del Murciélagu, portada. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- 21 Programa de mano de El Teatro del Murciélagu (1924), dir. Luis Quintanilla. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. p.71
- 22 Ilustración para el programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélagu, realizada por el pintor y escenógrafo Carlos González, 1924. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. p.111.
- 23 Ilustración para el programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélagu, realizada por el pintor y escenógrafo Carlos González, 1924. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. p.111.
- 24 Carlos González, Algunas escenas del teatro Sintético Mexicano, estrenado ayer noche en el Teatro Olimpia. En *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924. p.6.
- 25 Bocetos escenográficos para el Teatro del Murciélagu, realizados por el pintor-escenógrafo Carlos González, para el cuadro de “Camiones”, 1924. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.p.51.
- 26 Bocetos escenográficos para el Teatro del Murciélagu, realizados por el pintor-escenógrafo Carlos González, para el cuadro de “La Noche Mexicana”1924. Alejandro Ortiz, Bulle Goyri. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.p.51.
- 27 “La Noche Mexicana”, decoraciones del artista Carlos González, en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, p.33.
- 28 “El Aparador”, decoraciones del artista Carlos González, en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, p.33.
- 29 Carlos González, Algunas escenas del teatro Sintético Mexicano, estrenado ayer noche en el Teatro Olimpia. En *Excelsior*, 18 de Septiembre, 1924. p.6.
- 30 “Vivac” Teatro sintético, ensayo realizado en la escuela indígena, en *El Universal Ilustrado*, 23 de diciembre de 1926, p.42.
- 31 “Vivac” Teatro sintético, ensayo realizado en la escuela indígena, en *El Universal Ilustrado*, 23 de diciembre de 1926, p.42.

ANEXOS



Imagen 1 Ejercicios de biomecánica



Imagen 2 Ejercicios de biomecánica

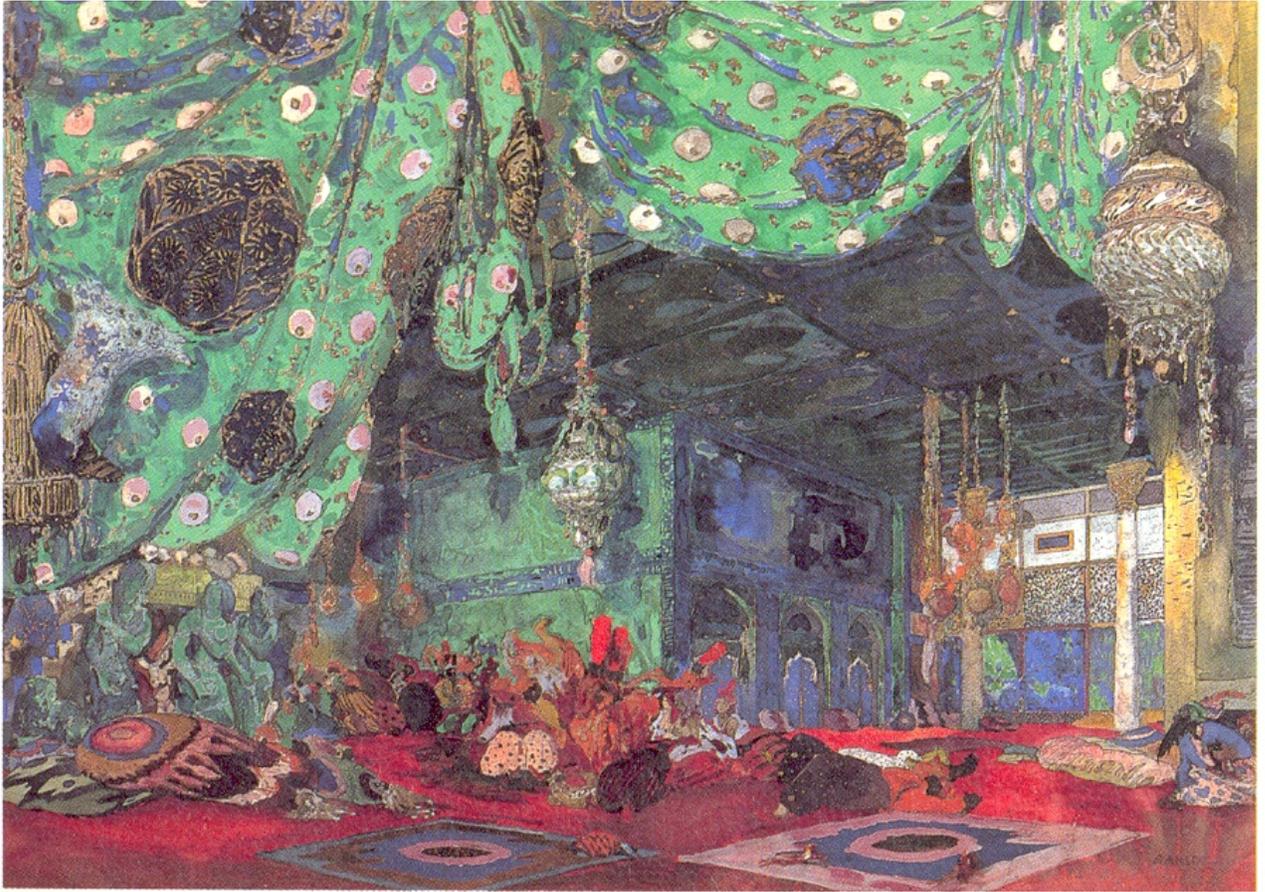


Imagen 3 Leon Bakst, escena de la obra *Shéhérazade*, 1911.

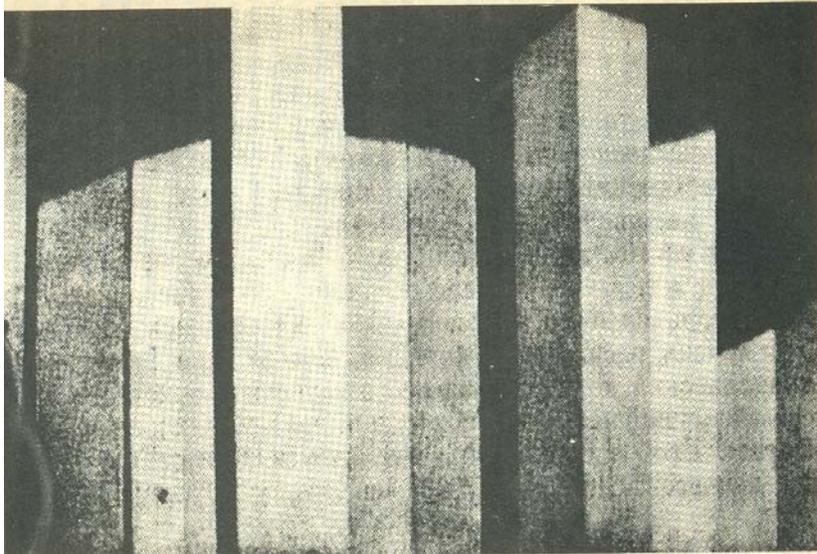


Imagen 4 Gordon Craig, boceto escenográfico para la escena 3, acto III, *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1910.

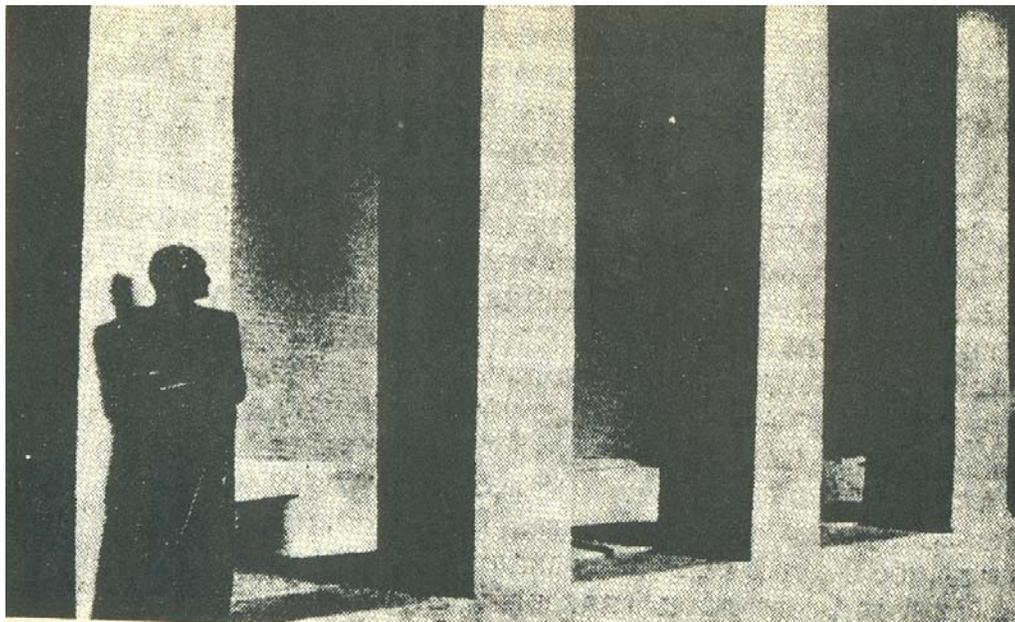


Imagen 5 Gordon Craig, boceto escenográfico para la escena 4, acto I, *Hamlet*, Teatro de Arte de Moscú, 1910.



Imagen 6 Fortunato Depero, The Nightingale's Song, diseño de una escena, 1917.



Imagen 7 Fortunato Depero, The Nightingale's Song, diseño de una escena, 1917.



Imagen 8 Liubov Popova, *The Magnanimous Cuckold*, modelo para una escena, 1922.

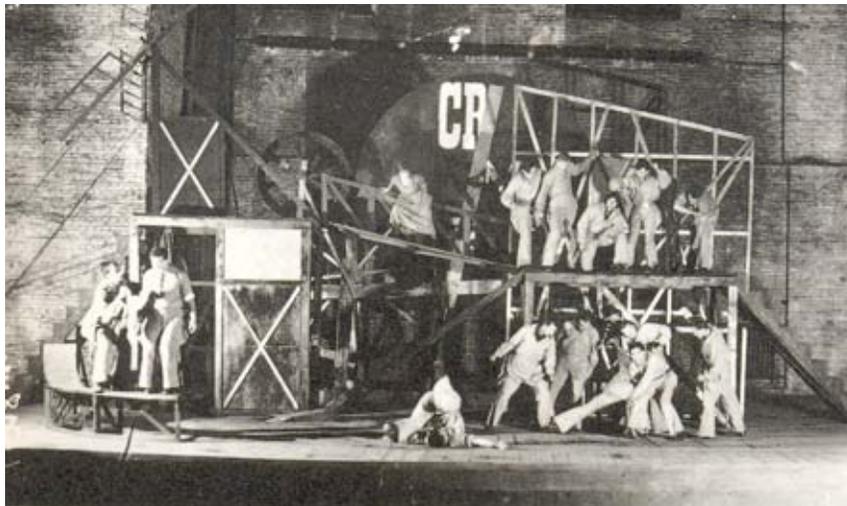


Imagen 9 Liubov Popova, *The Magnanimous Cuckold*, diseño de una escena, 1922.



Imagen 10 Oskar Schlemmer, El vestuario del “Ballet triádico”, teatro Metropol de Berlín, 1926.



Imagen 11 Programa para el Teatro Virginia Fábregas, 1917.



Imagen 12 Programa para el Teatro Virginia Fábregas, 1917.



Imagen 13 Grupo de segundas tiple de la compañía Velasco, 1920.



Imagen 16 Alexandra Exeter, boceto escenográfico, para la obra *Salomé*, 1917.



Imagen 17 Tarazona, diseño escenográfico, 1921.



Imagen 18 Tarazona planeando una decoración, 1921.



Imagen 19 El artista Galván dando los últimos toques a una decoración, 1921



Imagen 20 Carlos González, Portada para el Teatro Mexicano del Murciélago, 1924.

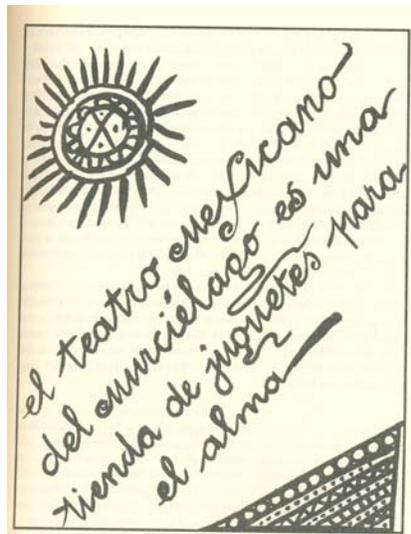


Imagen 21 Carlos González, Programa del Teatro Mexicano del Murciélago, 1924.

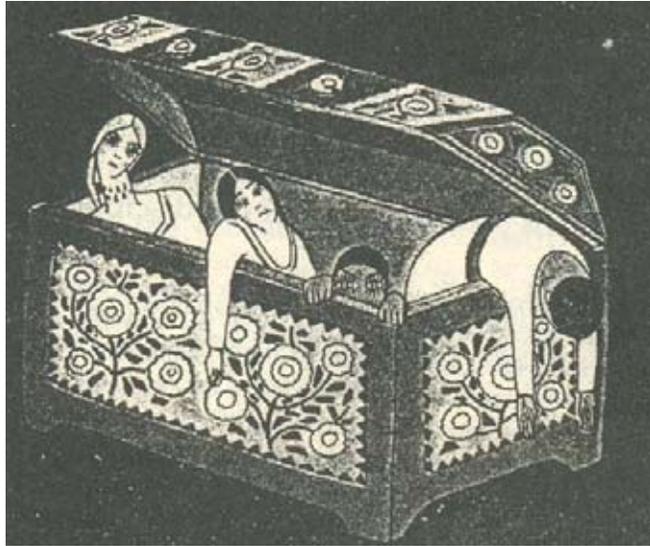


Imagen 22 Carlos González, Ilustración para el programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélago, 1924.



Imagen 23 Carlos González, Ilustración para el programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélago, 1924.



Imagen 24 Carlos González, Algunas escenas del teatro Sintético Mexicano, 1924.



Imagen 25 Carlos González, diseño para el cuadro de “Camiones”,1924.

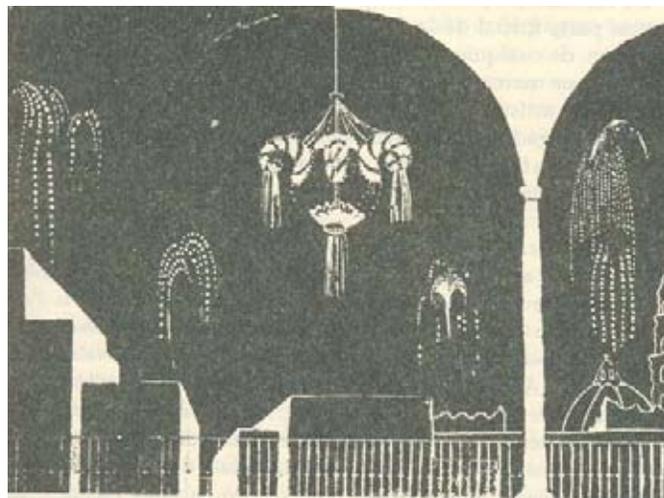


Imagen 26 Carlos González, diseño para el cuadro de “La Noche Mexicana”,1924.



Imagen 27 Carlos González, diseño para el cuadro de “La Noche Mexicana”,1924.



Imagen 28 Carlos González, diseño para el cuadro de “El Aparador”,1924.

FUE UN EXITO CLAMOROSO EL ESTRENO DEL TEATRO NACIONAL DEL MURCIELAGO

Lo Informan Escenas que Vибran por su Misma Simplicidad y por el Brillo de la Escena

NUESTRO MEXICANISMO

Una Distinguidísima Concurrencia Aplaudió los Cuadros Tarascos y las Escenas Capitalinas

"La noche mexicana" que ayer, a las ocho de la noche, se realizó en el teatro Olimpia, fue organizada, en colaboración con el D. Ayuntamiento de la capital y dedicada a los miembros de la Cámara Nacional de Comercio en motivo del 500 aniversario de la institución, así como a los excursionistas que integran la Misión Industrial Americana. Público selecto y numeroso la realizó con su presencia. Se trata de un éxito que, indudablemente, por sus propósitos nacionalistas y amplios, significará mucho en los anales de la cultura artística.

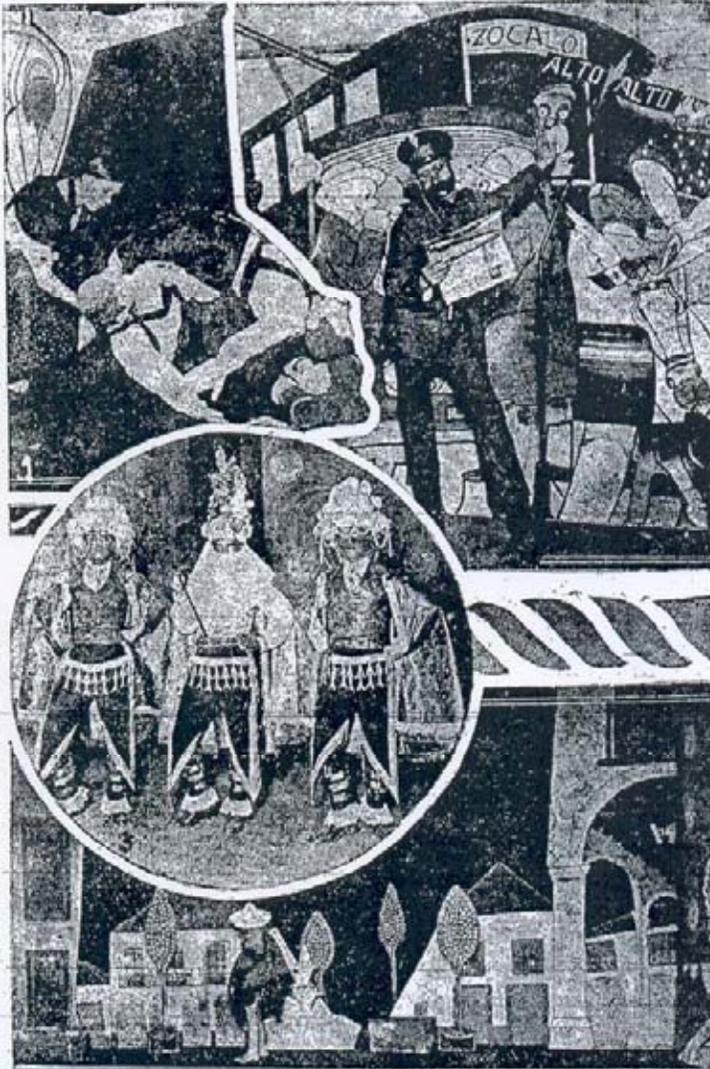
En ese teatro una creación del pintor Carlos G. González, el poeta Luis Quintanilla y el músico Francisco Domínguez, tres actividades fecundas, representación altísima y juvenil que, todo augurio, hasta parangonarla, fisonómicamente, a administrar, pintar esculturas, vitales, vendiendo, jefe de prensa, cobrador, mecánico, ingeniero y peluquero, y en la figura sobresaliente: Quintanilla, pinta tres cosas a la vez y las resuelve con ingenio ágil y eficiente, y como ha variado y es laudable, y múltiple, la victoria le asegura magnificencias, y en cuanto a Domínguez basta decir que es un espíritu sutil y cordial, un observador tenaz y silencioso. Hay dos figuras que colorean admirablemente: "El Indio", un actor que es indispensable, y Guillermo Cuatrecasas, que es director de escena, equilibra, baila la música y el es necesario para los artistas, "¿dónde dice? No anulese usted."

EL PROGRAMAMA DE ANOCHES

Comenzarán nuestros lectores de verlo, se divide en dos partes: la primera comienza en el son indígena "La India", ejecutado por un arpa, un violín y una guitarra; un baile indígena, con acompañamiento de "jaranas" que en Santa Fe de la Laguna (Michoacán) se conoce con el nombre "Juego de los viejitos"; un acto escénico denominando "El Indio Hecho", una evocación de la noche de muertos en Tlaxcala; música de Domínguez; y un instante metropolitano un derredor del escenario, mientras los camineros, y los actos entre bailarín y el gran carisma les tranquilamente su período favorito. La segunda parte se distribuirá del siguiente modo: "Sonata Italiana" ("La Colosidad") y "La Fama más ligera" del músico indio Nicolás Bartolomé Juárez, tres obras que se sólo un punto figura en la familia, el baile de algunas michoacanas "Danza de las Mozas", la escena popular "Juana", la visión de una "Noche Mexicana", y el comentario a un "obrador", sobre una orquesta comentaría aparte y que ya iniciaremos.

¿QUE ES EL TEATRO DEL MURCIELAGO?

En vano hemos procurado averiguar el origen de ese nombre. No se puede decir si los autores, y en Luis Quintanilla que dirigió la obra, o si el teatro, a guisa de preámbulo



Algunas escenas del Teatro Sintético Mexicano, estrenada ayer noche en el teatro Olimpia.

siempre, pues en 25 días han tenido fueron sin duda alguna "La Ofrenda, que la presencia de artistas que pintar isleños, vestir a pie de los músicos, y repartir instrumentos. Están en estudio algunas escenas de la obra, como la "Alameda de Santa María", el "Radio", las "Machetas" y una "puñalada", con la guitarra, ingenio y muy pronto, la noche está abierta.

Imagen 29 Carlos González, Algunas escenas del teatro Sintético Mexicano, 1924.

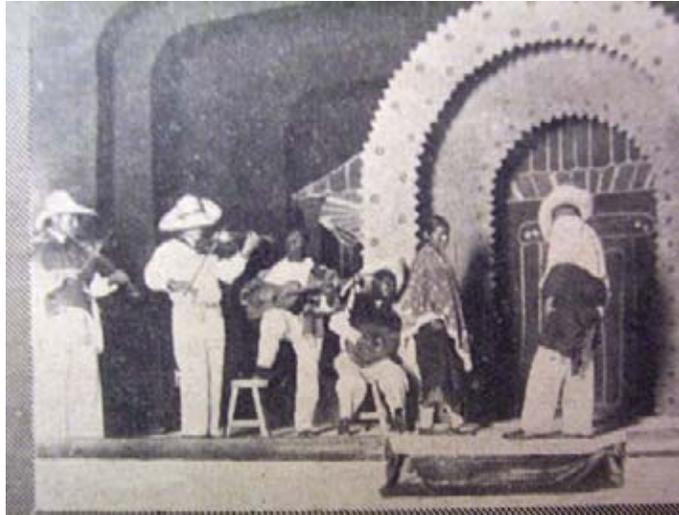


Imagen 30 Carlos González, escena del cuadro “Vivac”,1926.



Imagen 31 Carlos González, escena del cuadro “Vivac”,1926.