

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**Teatro mexicano
contemporáneo
1940-1962**

TESIS

para optar
Doctorado en Letras

Alyce Golding Cooper

México, 1962

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

Al Doctor don Francisco Monterde, a quien tengo orgullo en llamar mi querido y admirado maestro, ya que pertenece a todo México, dedico el presente estudio. Su erudición ha sido un ejemplo alentador para llevar adelante mis estudios superiores, iniciados desde hace más de tres lustros —precisamente con sus inolvidables cátedras sustentadas en el viejo y pintoresco edificio de Mascarones. Su bondad y sus consejos mucho me han valido para dar cima a esta tesis.

Mi agradecimiento al Sr. Alfredo Robledo y al personal de la Unión Nacional de Autores, por su gentileza que me permitió leer durante varios meses, en su sede, República del Salvador No. 31, México, D. F., gran número de las obras teatrales a que me referiré en el curso de este análisis.

A Yvonne, Adriana y Ricardo Kuchne:

Por el tiempo, ese precioso tiempo que en realidad pertenecía a su niñez y adolescencia, que yo he empleado —contando con su plena comprensión— para llevar a cabo mis estudios doctorales y las investigaciones para la elaboración de la presente tesis, jamás encontraré palabras que puedan expresarles cabalmente mi gratitud.

C O N T E N I D O

<i>Prólogo</i>	11
----------------------	----

P r i m e r a P a r t e

I.—Cuadro preliminar: antecedentes	15
II.—Panorama del teatro mexicano de 1910-1950	23
III.—Panorama del teatro mexicano de 1950-1960	31
IV.—El Instituto Nacional de Bellas Artes	47

S e g u n d a P a r t e

I.—Rodolfo Usigli	65
II.—Xavier Villaurrutia	77
III.—Celestino Gorostiza Salvador Novo	83

T e r c e r a P a r t e

I.—Luis G. Basurto Rafael Solana	93
II.—Federico Schroeder Inclán Wilberto Cantón	101
III.—Emilio Carballido Sergio Magaña	109

C u a r t a P a r t e

I.—Dramaturgas contemporáneas Luisa Josefina Hernández	125
II.—Dramaturgos de origen extranjero	137
<i>Jornada final (?) y apagón</i>	145
<i>Apéndice</i>	147
<i>Fuentes consultadas</i>	157
<i>Índice alfabético</i>	159

PROLOGO

DEDICADO AL TEATRO MEXICANO

El hecho de que la dramaturgia no haya alcanzado el vigor de expresión de otras manifestaciones artísticas en México —y aun en toda América!—, lejos de ser pretexto para ignorarla, es más bien la razón misma por la que le dedicamos el presente estudio. El hijo más delicado requiere más mimos y alientos que sus hermanos, los cuales por su propia naturaleza se desarrollan con mayor facilidad. Propongo, entonces, liberar al drama mexicano, desatendido hijo de nuestra vida cultural, de la obscuridad, que es la ignorancia en que se le tiene aprisionado, para darle un baño de luz vivificante. Lo pide y se lo merece, ya que en él se vislumbra un fondo de bondad, destellos de ingenio universal y rasgos sugestivos de su ascendencia azteca; todo amalgamado en una promesa halagüeña para el futuro —siempre y cuando se le sepa encauzar.

Nuestro cometido es dar a conocer, en lo que nos ha sido a conciencia posible, a los autores y temas del teatro mexicano contemporáneo, por lo que se ha hecho un repaso relámpago desde sus orígenes hasta el año de 1940, para detenernos propiamente a analizar los acontecimientos escénicos literarios desde 1940 hasta la fecha. Para ello, se ha procurado presentar primero una visión completa de conjunto, una perspectiva cronológica, mediante un desfile panorámico de todos los dramaturgos de los últimos 22 años. Paradójicamente, en estos capítulos panorámicos es en los que se informará mayormente sobre los autores menores, ya que después, en los capítulos posteriores, enfocaremos nuestros “gemelos” para captar sólo a aquellos que, por su valor artístico y por su producción, han tenido actuaciones estelares en la dramaturgia mexicana contemporánea. En el Apéndice anexo se registra lo acaecido en nuestro medio con posterioridad al año de 1960, con objeto de dejar el panorama teatral mexicano al día.

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

CUADRO PRELIMINAR: ANTECEDENTES

A. PERIODO COLONIAL

En México la trayectoria sinuosa del género dramático ha evidenciado un desarrollo similar al de otros países que han tenido la misma analogía de hechos históricos. Cualquier pueblo, por diferente que sea a los demás —en temperamento, costumbres, o ideales—, no puede exteriorizar las características que lo distinguen, en tanto que esté regido real o conceptualmente por otro dominio ajeno a sus intereses. Dijéramos que la expresión autóctona desiste de manifestarse mientras el afán de imitar, o la apatía, avasalla a los emuladores.

Sea cual fuere la calidad de la producción escénica de los mexicanos antes de 1910, no puede tomársela en cuenta como propiamente nacionalista. De hecho, se requiere una pesquisa esmerada a fin de descubrir los escasos ejemplos dramáticos de mexicanidad auténtica, a través de las etapas previas a 1910: tres largos siglos de fusión cultural y racial. Se supondría que más de diez generaciones artísticas hubieran estampado su sello propio en la nueva dramaturgia; pero esto no ocurrió.

EL SIGLO XVI

Retrocedamos hasta los albores históricos de la Nueva España para ubicar uno de los primeros casos literarios de sabor indígena. Paradójicamente, esos años del siglo XVI fueron los más estériles para este territorio, en materia dramática. Merced al aporte documental de Hildburg Schilling¹, se han ampliado considerablemente nuestros conocimientos sobre el teatro en la Nueva España de aquella época. Los estudios de esta investigadora comprueban la existencia de un teatro tosco, urdido exclusivamente para la conversión de los indígenas paganos. Para la más eficaz asimilación de los ritos católicos, en un principio, habían éstos de confundirse

¹ Hildburg Schilling: *Teatro profano en la Nueva España*; Imprenta Universitaria; 1958.

con ciertos cánones de los náhuas. Por cierto que la dramaturgia ya se encontraba hondamente arraigada en la existencia aborígen.

“El mayor elogio que tal vez podrá hacerse del teatro náhuatl —sintetiza León-Portilla— será quizás el de afirmar su existencia como algo vivo y presente en los más importantes momentos de la antigua manera de vida. Esta podría describirse como imbuida en una cultura eminentemente teatral.”¹

Todas las fiestas religiosas prehispánicas brindaron oportunidades para el drama, la música y el baile, como ofrendas a los dioses. De modo que los conquistadores aprovecharon esta expresión artística, sustituyendo hábilmente el tema pagano por los ritos cristianos.

Entonces, durante la segunda mitad del siglo XVI, es cuando destella la figura de González de Eslava, poeta español digno de nuestra deferencia por ser de los pocos dramaturgos que tomaron en cuenta las costumbres, ideas y sentimientos de sus coetáneos coloniales.² Por lo demás, en el lenguaje de sus *Coloquios espirituales y sacramentales* despunta el ascendiente náhuatl, ingrediente que le imparte aquella esencia de lo mexicano que tanto inquirimos.

EL SIGLO XVII

En aquellos llamados siglos áureos, la más brillante época de las letras castellanas, ¿qué indicios hubo de una literatura distintiva, de caracteres autóctonos? No olvidemos que los dos máximos exponentes literarios de la Nueva España, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, no pasaron de reafirmar la modalidad y las normas promovidas en la Madre Patria.

Bien que se le han atribuido al insigne “corcovado” rasgos de mexicanidad que innegablemente matizan su obra —mayor sobriedad y sensibilidad que sus rivales cultivadores del género de la comedia de enredo, cierta discreción y tono atenuado de cortesía tan afines al sentimiento que trasciende la poesía de México—, el mofado comediógrafo se empeñó en prodigar aquellas barroquísimas comedias de embrollos: de identidades ambiguas, de disfraces embusteros y de situaciones laberínticas, tan de moda en España.

Por lo que atañe a la Décima Musa, si por un lado creó lo más sublime y sencillo en versos espirituales, por otro ¿no se dejó arrastrar por el Gongorismo, ola monstruosa e incontenible que inundó los campos literarios de la Península, durante el siglo XVII? De hecho, nuestra genial poetisa superó a los españoles

¹ Miguel León-Portilla: de su conferencia sustentada en las Oficinas Técnicas de la Ciudad Universitaria, parte de cuyo texto fue publicada el 19 de octubre de 1958 en “México en la Cultura”, del periódico *Novedades*.

² González de Eslava llegó muy joven a México, donde hizo sus estudios y escribió su teatro preloquista religioso.

en su propio juego; se encaprichó tanto con aquella labor ociosa hasta llevar el culteranismo al grado superlativo de la futilidad. El título en sí de la obra *Amor es más laberinto*, basta para adivinar sus derroteros y comprobar su apego a la extravagancia barroca.

EL SIGLO XVIII

Sobre los teatros y compañías que prosperaban durante los siglos XVII y XVIII existe documentación satisfactoria; mas quedan en la penumbra todavía los autores de la época, así como la índole de sus obras dramáticas. Además de algunos que compusieron piezas devotas, se sabe que otros, como Agustín de Salazar y Torres y Eusebio Vela¹, hollaron los mismos senderos de sus predecesores del siglo XVI. Breve: otros doscientos largos años faltos de aportación significativa para el fomento *espontáneo y natural* del arte dramático en el desarrollo sociológico de la Nueva España.

EL SIGLO XIX

El teatro del siglo XIX, el de la era neoclásica, sufrió la más exigua modificación. Más bien quedóse estacionario, por continuar en boga las mismas obras mimadas por los dos siglos anteriores. Con todo, cabe señalar un hecho interesante: el primer estímulo de importancia para la creación de obras netamente nacionales se registró en la forma de concursos. No era aún el gobierno el que patrocinaba estos certámenes, sino individuos de visión, así como periódicos, los que intentaban despertar el interés por asuntos relacionados con la historia antigua de este continente. Si tanto el propósito de romper las cadenas intelectuales, como el de rebasar las órbitas trilladas, eran encomiables, el resultado literario de aquellas buenas intenciones no fue a la par.

B. PERIODO AUTONOMO

1821 -- 1867

Después de 1821, fecha en que se consumó la independencia mexicana del régimen colonial, enconóse una lucha interna de casi medio siglo hasta restaurarse la República en 1867. A resultas del sufrimiento general y los esfuerzos colectivos precisados por los conflictos libertarios, México adquirió un beneficio imprescindible para la identificación de todo estado: un sentido de unidad nacional.

Desde luego, este ideal, confundido con cierto orgullo racial, venía apuntándose poco a poco con anterioridad, como atestigua aquella resolución de la Academia de San Juan de Letrán que exhorta a "mexicanizar" las letras, destetándolas de la substancia materna, para imprimir en ellas un sello propio e inconfundible.

¹ Eusebio Vela se distingue, sin embargo, por no ignorar completamente el ambiente mexicano.

en su propio juego; se encaprichó tanto con aquella labor ociosa hasta llevar el culteranismo al grado superlativo de la futilidad. El título en sí de la obra *Amor es más laberinto*, basta para adivinar sus derroteros y comprobar su apego a la extravagancia barroca.

EL SIGLO XVIII

Sobre los teatros y compañías que prosperaban durante los siglos XVII y XVIII existe documentación satisfactoria; mas quedan en la penumbra todavía los autores de la época, así como la índole de sus obras dramáticas. Además de algunos que compusieron piezas devotas, se sabe que otros, como Agustín de Salazar y Torres y Eusebio Vela¹, hollaron los mismos senderos de sus predecesores del siglo XVI. Breve; otros doscientos largos años faltos de aportación significativa para el fomento *espontáneo y natural* del arte dramático en el desarrollo sociológico de la Nueva España.

EL SIGLO XIX

El teatro del siglo XIX, el de la era neoclásica, sufrió la más exigua modificación. Más bien quedóse estacionario, por continuar en boga las mismas obras minadas por los dos siglos anteriores. Con todo, cabe señalar un hecho interesante: el primer estímulo de importancia para la creación de obras netamente nacionales se registró en la forma de concursos. No era aún el gobierno el que patrocinaba estos certámenes, sino individuos de visión, así como periódicos, los que intentaban despertar el interés por asuntos relacionados con la historia antigua de este continente. Si tanto el propósito de romper las cadenas intelectuales, como el de rebasar las órbitas trilladas, eran encomiables, el resultado literario de aquellas buenas intenciones no fue a la par.

B. PERIODO AUTONOMO

1821 --- 1867

Después de 1821, fecha en que se consumó la independencia mexicana del régimen colonial, enconóse una lucha interna de casi medio siglo hasta restaurarse la República en 1867. A resultas del sufrimiento general y los esfuerzos colectivos precisados por los conflictos libertarios, México adquirió un beneficio imprescindible para la identificación de todo estado: un sentido de unidad nacional.

Desde luego, este ideal, confundido con cierto orgullo racial, venía apuntándose poco a poco con anterioridad, como atestigua aquella resolución de la Academia de San Juan de Letrán que exhorta a "mexicanizar" las letras, destetándolas de la substancia materna, para imprimir en ellas un sello propio e inconfundible.

¹ Eusebio Vela se distingue, sin embargo, por no ignorar completamente el ambiente mexicano.

De la citada agrupación, recordemos a un miembro, Ignacio Rodríguez Galván, no por sus mediocres dotes de dramaturgo, sino por su afán de elaborar motivos mexicanos. Ojalá que Manuel Eduardo de Gorostiza, contemporáneo suyo, hubiera desplegado tanta pasión por nuestro continente en calidad de dramaturgo, del mismo modo que lo hizo como estadista; así hubiera sido México, y no España, su acreedor. Y por último, si Fernando Calderón hubiera acatado los ideales de la Academia, su magistral pluma hubiera contribuido a enaltecer el teatro mexicano; mas él también sacrificó la gloria de nuestras letras por frecuentar las concurridas fuentes extranjeras.¹

1867 - 1910

El año de 1867 marca el principio del asentamiento de una nueva era de paz para la nación mexicana. La tranquilidad de varias décadas posteriores brindó un medio portentoso para el máximo florecimiento de las letras mexicanas, que habrían de prosperar hasta 1910. Infortunadamente, el único género que no compartió aquel auge fue el drama. Es verdad que bajo el régimen de Lerdo de Tejada (1872-1876), y después, durante la treintena dictatorial de Porfirio Díaz, el arte escénico hizo alarde de un sin fin de exponentes, si bien dismintieron el sabio refrán: "De lo bueno, poco"; de hecho la abundancia de comedias malas fue abrumadora.

Casi todas las obras de Rosas Moreno, por ejemplo, virtualmente se sepultaron con él. Le rescata del olvido, como dramaturgo, el haber concebido las primeras obras mexicanas de teatro infantil.² El prolijo Alfredo Chavero reveló buenas dotes dramáticas, pero no alcanzó la maestría. Sólo ejercieron en él una efímera atracción los aspectos indígenas y la historia colonial, pues en casi toda su obra alardea de un escenario europeo.

El "restaurador del teatro en la patria de Alarcón y Gorostiza" fue José Peón y Contreras, a quien se rindió homenaje por su gran teatro mexicano, inspirado en la época virreinal. Pero con el yucateco, el mejor dramaturgo de sus tiempos, no había quien colaborase en la magna tarea de resucitar el moribundo drama romántico. De suerte que los bríos de Peón y Contreras fueron brillantes pero intrascendentes.

El teatro de Manuel José Othón y el de Federico Gamboa, amén de coincidir cronológicamente —por iniciarse en el siglo pasado y concluir en el presente—, carecen de nexos comunes. Federico Gamboa finalmente supo identificarse con la realidad del medio ambiente mexicano; Othón, por su lado, jamás pudo sustraerse del transitado escenario de Madrid.

¹ Fernando Calderón terminó una sola obra de "color local" mexicano: *A ninguna de las tres*. Un concepto más amplio y opuesto al aquí consignado, se encuentra expresado por Francisco Monterde, en su obra *La dignidad en Don Quijote*; Imprenta Universitaria; México, 1959.

² José Rosas Moreno publicó tres obras para niños en 1874: *El amor filial*, *El año nuevo* y *Una lección de geografía*.

EL TEATRO DEL PORFIRISMO

El acreditar mayor impulso a la literatura dramática durante los tiempos porfirianos es reconocer, a la vez, el creciente gusto por lo europeo, pues también fueron extranjeras las compañías teatrales que invadieron los foros mexicanos. Asevera González Peña, respecto a las obras mexicanas de la época:

"Lo eran éstas apenas por la nacionalidad de sus autores; pues tanto de ordinario tenían ellas que ver con el ambiente nacional, con nuestras costumbres y carácter, como, en general, con el arte. Teatro de imitación, teatro sin alma ni fisonomía, ni siquiera, en compensación, y por lo común, revestido por las galas de la forma, era el nuestro en esta época de febril actividad".¹

En triste resumen, si en algo contribuyeron los dramaturgos nacionales del siglo XIX, y de los primeros años del siglo XX, a impulsar el teatro en México, desdichadamente su labor dejó de repercutir a favor del teatro de México, por desoír la palpitación acelerada de su Patria.

1910 — 1910

En la obra de Marcelino Dávalos apunta, por fin, el orto del verdadero teatro nacional moderno. El nombre de este dramaturgo forzosamente evoca el recuerdo de la insigne actriz doña Virginia Fábregas, quien, por haber protagonizado las mejores obras de Dávalos —obras todas mexicanas de alma y ambiente—, coadyuvó inestimablemente a fundar el prestigio de la producción del teatro nacional.

Dávalos fue principalmente un técnico en el ardid escénico, sin asomos de ser el artista que fue José Joaquín Gamboa, por ejemplo. Este último, sensible intérprete de la sociedad mexicana, habría de culminar sus postreros años en una admirable pesquisa del alma recóndita de aquel mundo complejo que con tanta comprensión plasmó.

Además de las obras de Federico Gamboa y las primeras tentativas de Marcelino Dávalos y José Joaquín Gamboa, la dramaturgia mexicana de la primera década de este siglo fue nutrida por temas varios de Alberto Michel, Teresa Farías de Issasi y de Aurelio González Carrasco y José F. Elizondo, estos dos últimos ligados al teatro nacional como libretistas de zarzuelas.

Producto del segundo decenio es el escritor yucateco Antonio Mediz Bolio, del mismo modo que Ricardo Flores Magón, Ladislao López Negrete y Salvador Quevedo y Zubieta, a quienes sedujeron los temas revolucionarios. Pese a haberse iniciado en la dramaturgia desde este segundo decenio, Víctor Manuel Díez Barroso y Julio Jiménez Rueda no llegarían a su plenitud como autores dramáticos hasta la fructífera década siguiente.

¹ Carlos González Peña: *Historia de la literatura mexicana*; p. 360; 5a. edición; México, 1954.

Los años de 1920 a 1930 vieron acontecimientos significativos. El género dramático, exánime a resultas de la contienda bélica (tanto mundial, como interna), vuelve en sí, y paulatinamente el teatro se robustece con el retorno de los actores europeos. Con motivo del centenario de la Independencia, celebrado en 1921, surge una multitud de obras con giros indígenas y coloniales. Rafael M. Saavedra, Agustín Granja Irigoyen y Julio Jiménez Rueda son los que mejor utilizan estos motivos.

Finalmente, sitúan al criollo, como personaje principal, Francisco Monterde, José J. Gamboa, María Luisa Ocampo, Alberto Michel, Ricardo Parada León, Carlos Barrera y otros que se agregan al creciente teatro nacional. Luego, a consecuencia del estímulo creado por la Unión de Autores Dramáticos (1923) y por los Amigos del Teatro Mexicano, nace el entusiasta "Grupo de los siete autores", integrado por Francisco Monterde, José J. Gamboa, Carlos Noriega Hope, Díez Barroso, Parada León y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García.

Quién mejor que el doctor don Francisco Monterde para hablar del "Grupo de los siete autores", para la realización de cuyos fines él mismo tan activamente participara:

"A lo regional del teatro costumbrista precedente, (el "Grupo de los siete autores") opuso de preferencia el medio urbano, y a lo hispanizante e indigenista... lo criollo. Para eso eligió otros ambientes: el de la clase media, con sus modismos propios y sus giros de lenguaje auténticos, sin deformar la expresión ni desvirtuar el acento, rico en matices.

A partir de entonces, la comedia y el drama pudieron reconocerse como nuestros. Ese teatro sigue siendo mexicano y actual, no sólo por la forma en que plantea y resuelve los conflictos. Lo es, también, por los aspectos de mexicanidad que presenta; por los personajes y tipos que, alejados de los tradicionales convencionalismos, en él aparecen. Son éstos, en su mayoría, personajes sobrios al hablar —corteses por herencia no sólo alarciana—, y mexicanos, sin duda, por su manera de reaccionar en los momentos de crisis y por las soluciones que finalmente encuentran".¹

Para su primera temporada de teatro mexicano, iniciada en 1925, los llamados "Pirandellos" ("los siete autores") incluyeron no sólo obras suyas, sino también de otros valores ajenos a su grupo. En apenas medio año, el público teatral —cada vez en aumento— pudo presenciar más obras mexicanas que en todo el cuarto de siglo anterior. Continuada de aquellas temporadas de teatro nacional fue la Comedia Mexicana, cuyo éxito debióse principalmente a Carlos Díaz Dufío y Amalia de Castillo Ledón.

Asimismo el "Grupo de los siete autores" emprendió otra magna tarea: la de difundir nuevas obras dramáticas de los países extranjeros más adelantados en esta

¹ Francisco Monterde: Introducción a *Teatro Mexicano del siglo XX*, p. xxvii; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

forma de expresión, a fin de depurar el gusto del público y así rescatar al teatro del abismo en que yacía. A este Grupo innovador se debe la modernización de la técnica teatral. Simplificaron la acción dramática, a la vez que repudiaron los procedimientos anticuados, tales como los inverosímiles apartes. En fin, suministraron una transfusión de sangre regeneradora a aquella expresión anémica, con la esperanza de combatir la indiferencia del público mexicano ante el espectáculo escénico.

Sin embargo, no fue hasta el tercer decenio del siglo que la ansiada renovación había de apreciarse. El "Teatro de Ulises" (1928) representa otra noble aspiración a lo moderno, con su proscripción de los recursos caducos. Ahora son Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Antonieta Rivas Mercado los precursores que se valen de todos los medios nuevos: nuevos teatros, nuevas obras y nuevos actores no profesionales. Con todo, una y otra vez topamos con lo mismo, ó sea un teatro importado, por tratarse de obras extranjeras traducidas a nuestro idioma.

Fueron los "Escolares del Teatro" (1931), impulsados por Julio Bracho, el primer grupo experimental que ejecutó un drama de autor nacional. *Proteo* de Francisco Monterde fue su afortunada selección.

Posteriormente, "Trabajadores del Teatro" (1933) y "Teatro de la Universidad" (1936) favorecieron a otros dramaturgos mexicanos: Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro, Julio Bracho y Mariano Azuela. Renacen los temas nacionalistas con "El Teatro de Ahora" (1932), creado por Magdaleno y por Bustillo Oro, cuyos dramas abarcan todo el complejo panorama político-social de la época. Todas resultaron obras perecederas precisamente por su apego excesivo a aquella realidad pasajera.

A Celestino Gorostiza correspondió llevar a cabo toda la labor renovadora de sus predecesores. Con el grupo del Teatro de Orientación (1932) —subsidiado por el Gobierno— logró la imposición de las nuevas técnicas teatrales europeas; y por fin, en la tercera temporada del grupo del Teatro de Orientación, escenificó obras de autores nacionales.

Dramaturgos madurados en el Teatro de Orientación fueron Villaurrutia y el mismo Gorostiza, quienes, con la traducción de obras maestras del extranjero, se saturaron de los métodos escénicos, preparándose de este modo para lanzar sus propias obras de sello personalísimo. Alfonso Reyes, Carlos Dufío Jr. y Rodolfo Usigli compartieron con ellos las penas y las glorias de aquella novedosa empresa. La inspiración aún no impulsaba a Usigli a crear obras por su cuenta; apenas se estaba formando, con la traducción y dirección de obras acreditadas de países diversos. Pero de Rodolfo Usigli —lo mismo que de Villaurrutia y Celestino Gorostiza— se tratará ampliamente en capítulo aparte.

Al menguar el fervor de los componentes del grupo del Teatro de Orientación, el teatro mexicano retrocedió a la angustiosa inseguridad que antes había prevalecido. Una gran diversidad de obras, todas forjadas en moldes anticuados, fueron

realizadas por los siguientes autores: Xavier Icaza, Mariano Azuela, Fernández Bustamante, Antonio Iclú, Bravo Reyes, Luis Echeverría, Joaquín Méndez Rivas, Armando y Germán List Arzubide, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Eugenio Villanueva, José Remírez M., Ladislao López Negrete, Parada León, Jiménez Rueda, José Joaquín Gamboa y Miguel N. Lira. Este último, quien insistió aún después con motivos costumbristas, folklóricos o históricos, envueltos en su lirismo habitual, habría finalmente de afiliarse a la nueva agrupación renovadora que funda el Teatro de México, en 1913.

Súmanse a los escritores arriba enumerados una serie de autoras que ensayan el drama como medio de desfogue personal. Son Catalina D'Erzell, María Luisa Ocampo, Margarita Urueta, Amalia Castillo Ledón, Concepción Sada y Magdalena Mondragón.

A través de este breve capítulo de antecedentes históricos del teatro mexicano contemporáneo, se ha procurado demostrar con qué renuencia tanto los empresarios y los actores, como el público en general, han aceptado la producción de los dramaturgos autóctonos. Se han delineado a grandes rasgos casi cuatro siglos de actividad —y hasta inactividad— teatral de México. Esta larga etapa inicial ha sido como el prólogo, torpe y lento, del gran drama mexicano que está aún en gestación.

Los hechos escénicos apuntáronse espaciosamente, hasta que las desiertas tablas vibraron con el hábito vivificante de los idealistas y visionarios que fueron "los siete autores", seguidos por los renovadores de los teatros de Ulises y Orientación. Los acontecimientos acaecidos en el primer acto —digo, en el primer cuarto de esta centuria— facilitaron el desarrollo de la progresión dramática, al compás de un ritmo acelerado. De este modo, para el año de 1910, si bien se hallan verdes aún los frutos de esa gestación, se auguran halagüeñamente cosechas próximas de auténtica expresión en la dramaturgia mexicana.

CAPITULO II

PANORAMA DEL TEATRO MEXICANO DE 1910 A 1950

A. GRUPOS EXPERIMENTALES

Pese a todos los beneficios logrados por los renovadores del género teatral desde el tercer decenio de este siglo, con la desintegración del grupo "Orientación" sobrevino nuevamente la desorientación. Esta nota decadente que comenzó a sentirse en el escenario experimental desde 1938 hubo de prolongarse hasta 1942, año en que José de J. Aceves fundara el Proa Grupo. Esta es la época en que Fernando Wagner dirigía el "Teatro Pan-Americano", de acuerdo con un repertorio extranjero —exceptuando dos obras mexicanas que fueron representadas en inglés: *Mexican Mural* de Ramón Naya, y *Escombros del sueño* de Celestino Gorostiza.¹ También operaban otros grupos experimentales: el "Índice" y el "Moderno", que fueron encaminados por José Attolini y Neftalí Beltrán, respectivamente.

Si estos grupos no profesionales deliberadamente rechazaron al teatro escrito por autores mexicanos, ¿cuál había de ser la postura de los empresarios comerciales? Para éstos —comerciantes al fin del gusto público—, el drama mexicano no era más que una imagen desdorada, un eco sordo de la "legítima" literatura dramática de España, por lo que las obras nacionales fueron desdeñadas y excluidas irremisiblemente.

EL PROA GRUPO

A este grupo le correspondió impugnar la tesis de los conservadores. Quizá la imponente del Palacio de Bellas Artes, marco grandioso de la pequeña sala que

¹ En una conferencia sustentada en la sala "Manuel M. Ponce" el 8 de septiembre de 1960 —impresa en el Suplemento del periódico *El Nacional*, del 18 de septiembre del mismo año—, Antonio Magaña Esquivel alude al estímulo que ejercieron en el teatro de México los directores extranjeros: Fernando Wagner, y la colaboradora de éste, Lillian Schoen; Cipriano Rivas Cherif, antiguamente unido a la compañía de Margarita Xirgu; Charles Roemer y Seki Sano. En la actualidad, el Maestro Wagner, catedrático de la Universidad Nacional y del INBA, se dedica mayormente a montar las obras de Luis G. Basurto, en tanto que Seki Sano se entrega a su Escuela de Artes Escénicas.

albergara al grupo de Aceves, sedujo a los nuevos elementos a cortejar a la dramaturgia nacional. En 1912, año inicial de esta agrupación, se destacan dos dramaturgos noveles, cuyas obras posteriores habrían de confirmar su vocación: Luis G. Basurto, con *Voz como sangre*, y Edmundo Báez, con *Ausentes*, y *El Rencor de la tierra*, al año siguiente. *Primer sueño*, obra única de José de J. Aceves, fue representada también en 1913, junto con *Fertedero* de José Attolini, autor igualmente de *Kupra*, que montaron en 1914, mismo año en que dieron a conocer a María Luisa Algarra, con *Primavera inútil*.

De Wilberto Cantón escenificaron *Cuando zarpe el barco*, y de Clemente Soto Alvarez, *La viuda de Pérez*, ambas en el año de 1916. Del que habría de distinguirse como novelista, Luis Spota, quien entonces ensayaba como dramaturgo, apareció *Ellos pueden esperar*, en 1917.

Si el Proa Grupo experimentaba con obras de autores mexicanos desconocidos, con más razón había de acoger a los dramaturgos acreditados, como Magdalena Mondragón: *La tarántula* (1913); Ermilo Abreu Gómez: *Un juego de escarnio* (1913), *Un loro y tres golondrinas* (1944) y *El Peluquero y el cisne* (1916); Sor Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa* (1944); María Luisa Ocampo: *La jauría* y *La virgen fuerte* (1916); José Peón Contreras: *Gil González de Avila* (1916); Víctor Manuel Díez Barroso: *Verdad o mentira* (1916), y Xavier Villaurrutia: *La mujer legítima*, *La hiedra* y *El solterón* (1916), e *Invitación a la muerte* (1917).

*“El Proa Grupo tiene con el Orientación rasgos comunes, que lo explican y sostienen: su atención a la técnica, su conciencia y su capacidad de laboratorio, su impulso de secta herética, su propósito inteligente, y por si esto fuese poco, su nuevo, definitivo local. Supo aprovechar Aceves la lección de los precursores. Los aventaja en su continuidad, en su fortaleza para ensanchar el camino de la renovación teatral y sostener la tesis de los robinsones frente a la desproporcionada vida comercial de la escena, la idea de la pequeña isla recuperadora de la salud, de la naturaleza y del espíritu dramáticos.”*¹

El celo con que Aceves y sus colaboradores emprendieron su aventura experimental los habría de conducir por fin al terreno profesional, con la fundación, en 1919, del Teatro del Caracol² —precursor de una serie de pequeños teatros, cómodos y acogedores, que llegaron a sumar alrededor de cuarenta.³

¹ Antonio Magaña Esquivel: Introducción a *Teatro mexicano del siglo XX*, p. xxxiii; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

² Desapareció en 1957; José de J. Aceves y Antonio Arce inauguraron el nuevo Teatro Arcos-Caracol, en 1958. Aceves murió en 1962.

³ De éstos, aproximadamente la mitad ha cerrado. De la veintena de salas restantes, es lamentable observar que hay temporadas —demasiadas, por cierto— en que menos de la mitad están funcionando.

OTROS GRUPOS

Para entonces, ya se habían formado otras entidades dramáticas animadas por los mismos preceptos. En 1916, con apoyo económico del Sindicato Mexicano de Electricistas, José Ignacio Retes creó "La Linterna Mágica", para iluminar el camino frágil de actores, directores y escenógrafos. De este grupo, descolló José Revueltas como autor de *Israel* (1918).

En 1917, aparecieron dos grupos más: el "Teatro de Arte Moderno", con Jebert Darién y Lola Bravo a la cabeza, y el "Teatro Estudiantil Autónomo", dirigido por Xavier Rojas, que entonces dramatizaba los géneros populares del sainete, la farsa y corridos ambientados en México. Su repertorio incluyó *El corrido de Elena, la traicionera*, de Isabel Villaseñor; *Ahí viene Gorgonio Esparza*, de Antonio Acevedo Escobedo; *El corrido del hijo desobediente*, de Rubén Bonifaz Nuño, y *Retorno*, del mismo Rojas, así como los entremeses de Cervantes, y otras piezas de autores consagrados de España. Este grupo realizó uno de sus más valientes propósitos, al llevar su teatro al pueblo de los barrios de la capital y de las poblaciones de la provincia.

Para acabar de apreciar el ímpetu que había cobrado el movimiento teatral al concluir la primera mitad del presente siglo, añadiremos a los arriba mencionados el "Teatro de la Reforma", fundado en 1918 por Seki Sano, con la ayuda de Luz Alba.¹

NACE EL INBA

Antes de despedirnos de esta etapa, reparemos en un hecho de relieve trascendental: la transformación, en 1916, de la Dirección de Educación Extraescolar y Estética, en el actual Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fuente prodigiosa de programas de estudios ideados para guiar a la juventud mexicana en la apreciación y desenvolvimiento de las artes. Por supuesto que las extensas actividades del INBA, realizadas a través de su Departamento de Teatro, exigen una amplia exposición aparte, por lo que a ella se dedicará el capítulo IV en su integridad.

LA CONQUISTA DEL PÚBLICO

A la postre, la labor de renovación teatral iniciada en 1928 habría de traducirse en una tentativa de acercamiento al público —o mejor dicho, de hacer que el público se acercara al teatro. Ya se habían pasado los duros trances de experimentación que, sin embargo, pudieron efectuarse con o sin un auditorio nutrido. Una fase experimental de 18 años —lapso nada breve, por cierto, al menos visto por nosotros a una distancia tan corta— llegó a su terminación, precisamente con la última temporada de Teatro de México, 1915-16.² Aquellos fieles adictos a las

¹ Previamente, Seki Sano tenía otro grupo, el "Teatro de las Artes", que organizó en 1911.

² Teatro de México, fundado en 1913, se valió de los beneficios obtenidos a través de la labor experimental de todos los grupos anteriores. Con todo, no alentó a los *nuevos* dramaturgos mexicanos, puesto que se limitó, durante sus tres temporadas, a presentar a los autores de México ya acreditados, turnándolos con dramaturgos extranjeros.

tablas, quienes habían visto premiados sus esfuerzos con una especie de "renacimiento teatral", se atrevieron, por fin, a abandonar la intimidad del laboratorio para enfrentarse al imparcial "Don Público", estrella decisiva de cualquiera producción que aspire a la madurez, para no invocar la longevidad que alcanzan algunas obras extranjeras en sus patrias.

¿Y cómo hubo de lograrse este acercamiento al público? El teatro pleno de sutilezas y refinamientos, que había alardeado de excesivos vuelos poéticos, tuvo que aterrizar en un campo llano, grande o pequeño — la extensión no importaba, con tal de dar cabida a algún aspecto de la vida cotidiana.

¡Qué decepcionante resultaría para Xavier Villaurrutia tener que abandonar sus pequeñas joyas preciosas en un acto, dándole con ello la espalda a la minoría culta, para abordar un teatro más accesible al gran público! De no haber muerto tan joven, quizá Villaurrutia hubiera llegado a cumplir cabalmente su intención.

En cambio, Rodolfo Usigli no tuvo inconveniente alguno en apegarse a los temas de índole social. Este temperamento extraordinariamente llano halló, desde un principio, justamente en el realismo, un recurso compatible con su franqueza. Los infortunios que oprimen a la clase media de México colman *Medio terno*, comedia de su iniciación artística, anterior a 1940, y se recalcan de nuevo, matizados con conceptos políticos y psicopáticos, en *El gesticulador* y *Otra primavera*, respectivamente, ambas estrenadas después de 1940.

Celestino Gorostiza considera *Escombros del sueño* como su "pieza de transición": de ella emanaba ya el vaho del realismo que habría de impregnar sus obras posteriores *El color de nuestra piel* y *Columna social*.

El dinámico Luis G. Basurto, que principió su carrera literaria precisamente en 1940 (*Los diálogos de Suzette*), si indeciso antes de optar plenamente por un teatro de tipo popular, vislumbró desde fecha temprana el atajo para alcanzar un teatro netamente mexicano, del que habría de ser uno de los exponentes más discutidos. Con *Cada quien su vida* se encumbró como el dramaturgo de las bajas esferas sociales de la metrópoli mexicana.

MIGUEL N. LIRA (1905 - 1961)

Con excepción de la primera y la última, todas sus obras pertenecen a la década 1940-1950.¹ Por cosa de sólo dos años — una gota en el diluvio de tiempo que

¹ A continuación se dan las obras dramáticas de Miguel N. Lira:

Vuelta a la tierra, estrenada el 12 de noviembre de 1938, en el Teatro Arben; publicada por Editorial Fábula, 1940.

Linda, estrenada el 28 de junio de 1941, en el Teatro Virginia Fábregas; publicada por Editorial Fábula, 1942.

La muñeca Pastillita, estrenada el 4 de junio de 1942 en el Palacio de Bellas Artes.

El camino y el árbol, estrenada el 27 de junio de 1942 en el Teatro Virginia Fábregas.

Carlota de México, estrenada el 11 de septiembre de 1943 en el Palacio de Bellas Artes; publicada por Editorial Fábula, 1944.

El diablo volvió al infierno, estrenada el 15 de julio de 1944 en el Teatro Virginia Fábregas; publicada por Editorial Fábula, 1946.

Tres mujeres y un sueño, estrenada el 17 de abril de 1955 en el Teatro de los Héroes, en Chihuahua.

nos ahoga— quedaría excluida de este estudio *Vuelta a la tierra* (1938) si no fuera la creación escénica más característica del gran poeta tlaxcalteca.

En efecto, esta primera obra de Lira es acaso la más bella muestra de la dramaturgia mexicana en que se hace compatible la mezcla del olor de tierra húmeda con el perfume etéreo de una atmósfera de poesía. Por una parte, el lenguaje es exuberante en imágenes, y exhala vapores sensuales; por otra, la expresión metafórica guarda la sencillez de la gente que vive de la tierra.

La figura de Isabel encierra tanta o más tragedia, y no menos vitalidad sexual, que la de Adela Alba, inolvidable creación lorquiana. Ambas son presas de un amor desesperado. Pero la muerte de Isabel es aún más impresionante que el suicidio de Adela, ya que a Isabel, según urde la situación Lira, la tiene que aniquilar con sus propias manos aquel que la idolatra tanto como ella a él.

B. COMIENZA LA ÉPOCA PROFESIONAL (1917)

Decíamos, entonces, que la fase de experimentación tocaba a su fin, en tanto que el Teatro buscaba al público, elemento primario para el éxito de esta nueva época de teatro profesional. Para granjearse al espectador mexicano, era preciso conseguir que éste sintiera cuando menos una vibración de la corriente dramática del conflicto escenificado. Por ende, la universalidad se trueca por el nacionalismo, y éste, a su vez, se constriñe al localismo.

“Es ése el espíritu con que el teatro mexicano inicia en 1917 su nuevo ciclo. Sin que exista un previo acuerdo entre ellos y sin obedecer a más consigna que la del ambiente que se respira, artistas y escritores que habían militado en las filas del “vanguardismo” y que tenían bien ganado un nombre en sus respectivas actividades empiezan a incorporarse a la lista de los autores dramáticos con obras que pueden diferir en calidad, en estilo y en tendencias, pero que coinciden todas en el propósito de expresar las realidades de México y de hacerlas accesibles al público mexicano.”¹

AGUSTIN LAZO (1898 -)

Su iniciación en la dramaturgia nacional coincidió con la nueva época de teatro profesional, pues hasta entonces sólo habían sido aquilatadas sus habilidades como pintor y escenógrafo en “Ulises” y “Orientación”. Lograda su maestría a base de traducciones de obras extranjeras, Lazo finalmente se atrevió a componer obras por su cuenta. Aún así, procedió con cautela, apoyándose en un episodio

¹ Celestino Gorostiza: *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III, p. xii; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

histórico de Maximiliano y Carlota: *Segundo imperio* (1946),¹ drama que sigue sin estrenar, quizá debido a sus cinco cambios escenográficos y a un reparto numeroso.

Marcó su primer estreno, como autor, *La huella* (1947),² cuya acción transcurre durante los primeros tumultos de la Revolución Agraria de México. En 1948 estrenó nuevamente con *El caso de don Juan Manuel*³ que, como las obras anteriores de Lazo, arranca de una referencia histórica: la leyenda sobre dicho criminal de los tiempos virreinales. Esta pieza acusa el extraordinario dominio de la técnica teatral de Lazo, en quien, además, se entrevén conocimientos fundados en la psicopatología, en su análisis de aquel hombre que veneró tanto a su mujer que temía profanarla. El "suspense" está soberbiamente administrado en el primer acto; el interés creado va en aumento, y aunque el desenlace no satisface del todo, la obra en conjunto jamás deja de emocionar.⁴

Sin embargo, este destello del nuevo autor apagóse súbitamente, en el momento en que la confianza en sí mismo parece haberlo inducido a elegir un tema sobre problemas del México actual. De modo paradójico, *El don de la palabra* señala su retiro literario. La temporada concedida a este drama por la Unión Nacional de Autores, en el Teatro Ideal (1950), resultó la despedida de Agustín Lazo como dramaturgo.⁵

JOSE REVUELTAS

Nació como dramaturgo en el grupo experimental "La Linterna Mágica", que llevó a la escena su obra *Israel*.⁶ Este drama sociológico, que impugna la discriminación racial y los atropellos legales de que son objeto los negros de ciertas regiones estadounidenses, fue seguido por su primer estreno profesional; *El Cuadrante de la Soledad* (1950), pieza ambientada en los barrios bajos del Distrito Federal. Después de que, por razones no sólo políticas, se vio obligado a retirar esta obra, José Revueltas desistió de escribir para el teatro.⁷ Unos cuentos suyos intitolados *La soledad*, *La caída* y *La acusación* fueron adaptados para la escena y presentados en el VI Festival Dramático del Distrito Federal.⁸

¹ Publicado por Ediciones Letras de México.

² Estrenada en el Palacio de Bellas Artes; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo.

³ En el Teatro de la Posada del Sol; publicada por Editorial Atenea, 1948; en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

⁴ En el mismo año de 1948, en colaboración con Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo escribió el libreto para una ópera, *La mulata de Córdoba* (de José Pablo Moncayo), estrenada en el Palacio de Bellas Artes. (Véase el Apéndice No. 1).

⁵ Nacido en la ciudad de México, desde hace muchos años es profesor de pintura, en la Escuela de Pintura del INBA.

⁶ Estrenada en mayo de 1948, en el Teatro del Sindicato de Electricistas, fue repuesta en otra temporada no profesional en el Teatro-Auditorio del Sindicato Nacional de Trabajadores de Educación-INBA, en octubre de 1957. Fue presentada nuevamente, en junio de 1958, durante el V Festival Dramático del Distrito Federal.

⁷ Véase el Apéndice No. 2.

⁸ El 30 de agosto de 1959, en el Teatro del Seguro Social.

SALVADOR NOVO (1904 -)

Quien desde veinte años atrás era ya conocido como actor, director y traductor en el "Teatro Ulises" llegó en 1947 a lanzarse profesionalmente como director, traductor y también como adaptador de una versión escénica de *Don Quijote*. Aún así, no ejerció la dramaturgia propiamente sino hasta 1951, cuando presentó *La culta dama*. Pasaron cinco años más antes de que, en su Teatro de la Capilla, se estrenara *A ocho columnas* (1956), y habrá ya transcurrido otro lustro antes del estreno de su última obra dramática, *Yocasta, o casi* (1961). El Maestro Novo no ha sido fecundo como dramaturgo; mas en cambio su obra ha tenido el mayor impacto, en tanto que sus variadas actividades relacionadas con la escena lo han colocado en una posición de gran relieve dentro del mundo teatral de México.

RAFAEL SOLANA (1915 -)

Desde hacía mucho conocido como periodista, novelista, cuentista y poeta, reveló aptitudes de dramaturgo en una de las primeras temporadas de la Unión Nacional de Autores, con *Las islas de oro* (1952). A partir de entonces, ha estrenado numerosas obras, hecho que ha venido confirmando su predilección por la literatura escénica durante casi una década de actividad infatigable.

JOSE IGNACIO RETES (1918 -)

Con la fundación del grupo del Teatro Universitario, en San Luis Potosí, el capitalino Retes inició una fecunda trayectoria, que se tradujo en un estímulo positivo para el movimiento teatral, al crear el grupo "La Linterna Mágica" en la ciudad de México (1946). Referente a su carrera literaria, no obstante haber ensayado el drama con *El día de mañana* en 1944,¹ Retes dejó transcurrir casi diez años antes de probar nuevamente su suerte con *El aria de la locura*,² la que fracasó rotundamente por subrayar lo más repugnante de los bajos fondos de la metrópoli. Por último, con el estreno de *Una ciudad para vivir* (1954),³ reveló sus dotes auténticas de dramaturgo, a las que por cierto no ha vuelto a recurrir desde aquella fecha.

Una ciudad para vivir montada por el IMSS

En abril de 1958 hubo una reposición de esta pieza (en la que actuó el propio Retes), patrocinada por el Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del Instituto Mexicano del Seguro Social. Pese a que esta temporada teatral⁴ no fue destinada sino a un pequeño sector de la ciudad, es digna de destacarse como

¹ Publicada en la revista *Letras de México*.

² Estrenada en el Teatro del Caballito (actualmente de la UNAM), en 1953.

³ En la Sala Chopin, el 3 de septiembre de 1954.

⁴ Llevada a cabo en el Auditorio de la Unidad de Servicios Sociales y Habitación del IMSS.

antecedente del programa cultural del IMSS, cuya noble misión habría de competir, hasta cierto punto, con determinadas funciones del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Una ciudad para vivir plasma, en ocho escenas, la situación deprimente de un hombre que aspira a intelectual, cuya pobreza se conjura con la mala suerte para acabar de desencantarlo de la sociedad en que lucha vanamente. El ambiente de tono grave es logrado con recursos efectistas. El llanto intermitente de la pequeña, cual pesada llovizna, opaca aquel cielo, que sólo se despeja cuando el padre se resuelve a abandonar sus pretensiones artísticas para reanudar su *modus vivendi* anterior, como obrero.

Sin embargo, atravesando aquella bruma urdida por el egoísmo de los hombres, el dramaturgo nos señala un punto luminoso en el horizonte: el idealismo del joven héroe, quien en un sueño optimista evoca para el futuro "una ciudad para vivir" mejor.

Nuevo Teatro para la Clase Obrera

La última reposición de *Una ciudad para vivir* —el 29 de julio de 1960— corresponde a una temporada del IMSS, en su Teatro Tepeyac, ubicado en la Calzada de Guadalupe, asequible a un público numeroso que apenas se despabila ante el espectáculo escénico. Obras como ésta, de sustancioso fondo social, aptas para el teatro de índole popular —que intenta emocionar e ilustrar a la vez—, indudablemente gozarán de excelente acogida en los teatros de las zonas periféricas de la urbe.

Al mismo tiempo que se representaba su obra en el Tepeyac, Retes asumía la dirección de una obra del repertorio universal¹ en otro local flamante del Instituto Mexicano del Seguro Social, el Teatro Xola.² ¿Habrá José Ignacio Retes trocado la composición dramática por la dirección teatral?

¹ *La guerre de Troï n'aura pas lieu* (Un tigre a las puertas), de Jean Giraudoux, traducida al español por Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo.

² Inaugurado el 19 de mayo de 1960.

CAPÍTULO III

PANORAMA DEL TEATRO MEXICANO DE 1950 a 1960

EDMUNDO BAEZ (1911-)

Dado a conocer precisamente en 1910 con *Ausentes*,¹ después de *El rencor de la tierra* (1912)² vuelca su talento exclusivamente en guiones cinematográficos por el resto de la década. En 1950 confirma su inquietud por la dramaturgia, recreando un clima provinciano de a fines del último siglo con *Un alfiler en los ojos*,³ su mejor obra. El más reciente esfuerzo escénico de Báez produjo *¡Un Macho!* (1960),⁴ farsa rechazada por la crítica y el público indignados ante los procedimientos cursis y superficiales hurtados del "séptimo arte".

FEDERICO SCHROEDER INCLAN (1911-)

Sin haberse revelado jamás como dramaturgo, y sin ninguna preparación formal para el oficio, el Ing. Federico S. Inclán, con 40 maduros años encima, irrumpe intempestivamente en el mundo de las letras con *Luces de Carburo*,⁵ en 1950. Este autor se caracteriza por el vigor de sus diálogos, por lo dramático de los temas, así como por su fecundidad, razón ésta por la que incurrirá en negligencias estilísticas. De 1950 a 1955, su producción teatral resultó esporádica, pero desde esa fecha comenzó a estrenar cuando menos dos obras al año, hasta alcanzar la cúspide de su prodigalidad en el año de 1960, con cuatro nuevas creaciones dramáticas: *Cada noche muere Julieta*, *Doroteo Arango*, *Déborah* y *Cuartelazo*. Por desgracia, estos frutos, arrancados prematuramente del frondoso árbol inventivo de este impaciente dramaturgo, no adquirieron su sazón cabal.

¹ Estrenada el 10 de noviembre de 1912, en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes.

² Estrenada el 19 de agosto de 1913, en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas; repuesta en el V Festival Dramático del Distrito Federal de 1958, en el Teatro del Seguro Social.

³ Estrenada el 13 de septiembre de 1952, en la Sala Chopin.

⁴ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 27 de noviembre de 1960.

⁵ Titulada originalmente *Luceros de carburo*.

Se considera a Federico S. Inclán como el postrer ejemplo de los dramaturgos de la cosecha anterior, quienes, formados por sí mismos, brotaron, cual germinación espontánea, en el árido campo de la dramaturgia mexicana. No obstante su desdén a las finuras literarias, el realismo de Inclán lo eslabona con los nuevos autores universitarios que han sido forjados académicamente, primero bajo la maestría de Rodolfo Usigli, y luego en las clases de Luisa Josefina Hernández, catedrática de Teoría y Composición Dramática de la Facultad de Filosofía y Letras.

LUISA JOSEFINA HERNANDEZ (1928 -)

Como prueba de la productividad de la joven y racional Maestra Hernández, consideraremos después sus numerosas obras dramáticas, que datan desde 1951 (*Aguardiente de caña*), y que dan testimonio de la capacidad del sexo débil para sondear ciertos conflictos anímicos del mundo provinciano. Dentro de un teatro de ideales malogrados, *Botica modelo*, *Los sordomudos*, *Los frutos cuídos* y *Los huéspedes reales* son, en esencia, estudios psicopatológicos. En contraposición de estas obras, se destaca *Los duendes*, en que esta autora abandona su gama de personajes negativos al divisar nuevas miras esperanzadoras.

Finalmente, en su última y más extraordinaria creación, *La paz ficticia* (1960), que recoge inspiradamente un episodio histórico del México revolucionario, algunos críticos han querido avistar el comienzo de una nueva línea teatral de Luisa Josefina —hay que verlo. Quizá no sea más que un paréntesis en su proceder habitual; en una persona de inteligencia madura es generalmente tan difícil cambiar su modo de ser e interpretar las cosas, como lo es alterar las circunstancias pretéritas que han influido en la formación de su personalidad —a menos que algún factor externo produzca un cambio radical en lo íntimo de su carácter.

EMILIO CARBALLIDO (1925 -)

Precisamente al mediar el presente siglo, la nueva generación lanzó a dos de sus dramaturgos más acertados, cuya producción ha venido a reafirmar la existencia de un naciente teatro mexicano. Aunque *Rosalba y los llaveros* (1950) marca el ingreso de Emilio Carballido en el teatro nacional, no fue hasta la presentación de *Felicidad*, en 1957, que este joven autor veracruzano compartiera con Rodolfo Usigli el prestigio de que éste goza como uno de los dramaturgos auténticos del México moderno.

Con Luisa Josefina Hernández, antigua compañera suya de la Universidad, Carballido tiene un nexo común. *La danza que sueña la tortuga* y *Las estatuas de marfil*, lo mismo que muchas obras de ella, recrean la vida provinciana en un ambiente ahogado de frustraciones. Sin embargo, el inquieto veracruzano la sobrepasa, al deslizarse este tema de la frustración hacia el medio capitalino (*Felicidad*). Desde un principio, Carballido ha alternado el drama realista con piezas abstractas en las que el conflicto dramático se consuma en la subconciencia de personajes

envueltos en un mundo onírico o fantástico, adonde el autor, desdeñando los lugares comunes provincianos, emprende vuelos poéticos hacia la universalidad. Esta segunda modalidad del prodigio de Carballido tiene un buen ejemplo en *La hebra de oro*.

SERGIO MAGAÑA (1921 -)

El otro elemento cuyas facultades de expresión dramática vitalizan con nueva sangre la anemia teatral que padecía aquella época es Sergio Magaña, al llenar el amplio escenario de Bellas Artes con *Los signos del Zodíaco*, en el año de 1951. Compañero de estudios de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, y también oriundo de la provincia, Magaña se halló peligrosamente trepado en la escalinata del renombre, contando apenas 27 años. ¡Qué difícil es ascender; qué fácil desplomarse!

Afortunadamente, Magaña pudo superar aquel primer drama de dimensiones ambiciosas con su siguiente obra, una tragedia de grandeza espectacular, también de sello mexicanísimo, intitulada *Moctezuma II* (1954). Viene entonces otro lapso más largo sin ninguna obra suya —pero quien deplora la improductividad de este talento, tendrá, en cambio, que reconocer su rara versatilidad. Ha introducido en las tablas, aunque sin el éxito deseado, dos nuevos géneros que prácticamente no se habían conocido en México sino a través de obras importadas: una pieza policíaca de modalidad universal, con factibles bases psicológicas —*El pequeño caso de Jorge Lívido* (1958)—, y una comedia musical —*Rentas congeladas* (1960).

HECTOR MENDOZA (1932 -)

Otros dos estudiantes aventajados en la carrera de Letras hicieron su aparición en la escena dramática a mediados de este siglo. No obstante haber triunfado en las Fiestas de Primavera en 1952 con *Ahogados*,¹ y haber alcanzado un éxito inusitado para tan joven autor en 1953 con *Las cosas simples*,² Héctor Mendoza ha enmudecido como autor dramático.³

JORGE IBARGÜENGOTTIA (1923 -)

Discípulo de Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras, se dio a conocer en una temporada de la Unión Nacional de Autores (1954), a través de *Susana y los jóvenes*.⁴ El estreno profesional al año siguiente de *Clotilde en su casa* —con el título seductoramente comercial de *Adulterio exquisito*—⁵ dio lugar

¹ Representada en una temporada de la Unión Nacional de Autores en 1952, en el Teatro Colón; repuesta con poca fortuna en el IV Festival Dramático del Distrito Federal, el 16 de mayo de 1957.

² Estrenada en el Teatro Ideal en una temporada de la Unión Nacional de Autores, en 1953; repuesta en el Teatro Café de la Concordia el 14 de noviembre de 1958; en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

³ Otras obras de Mendoza son *El otro yo*, que es uno de sus primeros ensayos dramáticos, y su última comedia, *El tobogán*.

⁴ Estrenada en el Teatro Ródano en 1954.

⁵ Estrenada en el Teatro de la Rotonda en 1955; en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

a presumir que los recursos del novel dramaturgo redundarían en una producción nutrida; pero sólo ha habido obras impresas, casi todas aún sin estrenar.¹ Este es el caso de su reciente fruto desabrido, *El viaje superficial* (1960), cuya inserción en una revista literaria² manifiesta excesiva buena voluntad de parte de sus directores —Juan García Ponce, quizás.

JUAN GARCÍA PONCE (1930 -)

En cuanto a Ponce, inteligente crítico teatral, quien dice haberse formado como dramaturgo en las clases de Composición Dramática de Luisa Josefina Hernández, ganó el Premio Ciudad de México con *El canto de los grillos*. Para inaugurar el nuevo Teatro Orientación de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, en 1958, el INBA seleccionó esta obra ambientada en Mérida —ciudad natal de su autor— que, pese a su sencillez anecdótica, sostiene muy bien su punto de ebullición emocional.³ Así evaporóse en parte el mal recuerdo de *La jeria distante*, que resultó ser una especie de pesadilla en cuatro actos, soñada por García Ponce el año anterior.⁴

WILBERTO CANTÓN (1925 -)

Más maduro que Ponce en años y obras dramáticas, otro yucateco se entrega al arte teatral como crítico y dramaturgo. Al igual que Carballido, Magaña y Luisa Josefina Hernández, Cantón trocó la carrera de Leyes por la de Letras, pero a diferencia de ellos, rubricó sus estudios literarios en la Sorbona de París. Generalmente es más bien estimado como periodista.

A partir de 1942, año en que el Proa Grupo estrenó *Cuando zarpe el barco*, Cantón ha visto dos estrenos suyos auspiciados por la Unión Nacional de Autores, otro por Bellas Artes y un solo estreno profesional en la capital: *Nocturno a Rosario* (1957), *Malditos* (1958), por la índole y tratamiento de su tema, fue prohibida por la Oficina de Espectáculos del Departamento Central y tuvo que estrenarse en provincia. Su última obra, *Tan cerca del cielo* versa, como obras de Usigli, Lira y Lazo, sobre la histórica pareja del efímero imperio intervencionista.

¹ Estas son: *Cacahuates japoneses*; *El peluquero del rey*, farsa en un acto muy representada por Teatro Popular; *La lucha con el ángel* (1947); *Ante varias esfinges*; *El tesoro perdido*, obra en un acto (pub. *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1960); *Pájaro en mano*, y *La conspiración vendida*, escrita por encargo, para conmemorar el Año de la Patria, en 1960.

² *Revista Mexicana de Literatura*, junio-septiembre, 1960, dirigida por Juan García Ponce y Tomás Segovia.

³ *El canto de los grillos* fue estrenada el 30 de mayo de 1958.

⁴ Estrenada el 14 de agosto de 1957, la obra fue suspendida a los 15 días.

CARLOS PRIETO

Las obras de este autor acusan un don extraordinario para la narración dramática. Su primera pieza, *Atentado al pudor* (1952),¹ por conservar aún su actualidad, fue repuesta exactamente siete años después. Aquella reposición en el Teatro Insurgentes provocó verdadera expectación, debido a los titubeos con que la Oficina de Espectáculos accedió a la representación de esta obra de tema escabroso. Por lo demás, *Atentado al pudor* no tiene un argumento original, ni personajes singulares.

“...Lo que importa —según el crítico teatral y dramaturgo Magaña Esquivel— es que tales elementos están jugados por el autor con gracia e inteligencia, y le proporcionan la base para componer un personaje de rasgos acabados, poderosos, de gran eficacia teatral: la figura del Licenciado Gumersindo Durán, en quien Carlos Prieto ha reconcentrado la esencia de ironía, de sarcasmo contra costumbres y vicios disimulados con que se manifiesta su propósito de sátira social”.²

Su comedia en dos actos *Por el ojo de la aguja*, estrenada profesionalmente en 1955, fue seguida por *El lépero*, pieza en un acto.³ El siguiente estreno de Prieto, algo discursivo, resultó penetrante por su contenido social: *El jugo de la tierra*,⁴ que abarca el problema de la expropiación petrolera en México.

Hay una obra más de este autor que no debe desdeñarse, a pesar de que no se ha presentado, y probablemente no se presentará jamás, comercialmente —lo que no le resta mérito alguno, por supuesto. La pujanza de *A medio camino* le valió al novel dramaturgo elogios en el Festival de Bellas Artes de 1954. Su reposición en 1960 quizás hubiera pasado inadvertida, a no ser por la excepcional puesta en escena lograda por el director de un grupo de aficionados, que los adaptó de maravilla al pequeñísimo escenario del auditorio de Recursos Hidráulicos.⁵ Prieto, siempre interesado por todo lo nacionalista, en esta ocasión nos brinda un episodio revolucionario de alta dramaticidad, enfrentando al embrutecido general campesino con el señorito intelectual, que se ingenia por obtener el poder político.

El mismo escenario de la Secretaría de Recursos Hidráulicos había acogido ya obras dramáticas con anterioridad, siendo la más importante una versión tea-

¹ Estrenada en el Teatro Colón el 17 de julio de 1952.

² Antonio Magaña Esquivel: “Dos dramaturgos mexicanos regresan”; Suplemento dominical de *El Nacional*, del 2 de agosto de 1959.

³ Editada junto con *El crucificado* de Carlos Solórzano en un volumen titulado “Dos Obras”, de la Colección Teatro Mexicano, 1957.

⁴ Estrenada en mayo de 1959, permaneció sólo un par de semanas en el Teatro de la Ronda.

⁵ El director, Roberto Baillet estrenó *A medio camino* el 15 de septiembre de 1960.

tral por Francisco Serrano Méndez de *Los de abajo*, de Mariano Azuela,¹ presentada durante octubre y noviembre de 1958.

MARIO SEVILLA MASCAREÑAS

Un aspecto trascendente del movimiento revolucionario es la agrupación sindical, tema que inspira el drama obrerista *Esto no se queda así*,² testimonio escénico de la lucha de los agremiados electricistas para lograr una organización social que defendiese sus derechos. A pesar de que Sevilla Mascareñas aparece como un dramaturgo rudimentario, produce relámpagos de alta tensión que iluminan por momentos buenos cuadros obreristas — ora de pasión maligna hacia el capitalista don Tino, ora de compasión por los trabajadores y los niños victimados durante esa etapa caótica del frustrado intento de sindicalizarse. Resultó de lo más impresionante ver cómo los actores (obreros electricistas, en efecto) vivían la tragedia de los que dieron sus vidas para hacer posible el sindicato a que pertenecen actualmente.

MARGOS DE VILLANUEVA (1920-)

En los mismos días en que se dio a conocer *Esto no se queda así*, se estrenó el drama social de la ya conocida Margos Reinheck de Villanueva,³ *Talleres de costura*, que había sido premiado por la Confederación de Trabajadores de México (CTM), en el primer concurso de Teatro Social. La obra denuncia la explotación de las trabajadoras por patronos extranjeros. Cabe hacer notar que, de acuerdo con el precedente sentado en Teatro Social, algunos de los papeles estuvieron a cargo de obreros de la misma CTM.⁴

Al margen del valor intrínseco de las piezas arriba comentadas, éstas deben considerarse como nobles esfuerzos hacia un renacimiento del teatro obrerista. Desgraciadamente, desde entonces no ha habido otros intentos, cuando menos no con la suficiente resonancia como para llegar a nuestros atentos oídos. ¡Cuántos proyectos que aspiran a fomentar el teatro por y para los mexicanos suelen morir en sus primeros bríos, para quedar enterrados con tan buenas intenciones!

¹ Por cierto que el Dr. Azuela había hecho ya de su famosa novela de la Revolución una adaptación dramática, que concursó en las Fiestas de la Primavera de 1950, y que queda incluida con sus dos únicas otras obras escénicas (*El buho en la noche* y *Del Llano Hermanos, S. en C.*), en el tercer tomo de *Obras completas de Mariano Azuela*, del Fondo de Cultura Económica.

² Estrenada en el Teatro Lux del Sindicato Mexicano de Electricistas, el 25 de noviembre de 1957.

³ Margos de Villanueva fue conocida como novelista desde 1945, cuando escribió *Un destino*, bien que su siguiente novela, *22 horas*, tardó una década en aparecer. Su comedia policial, *La muerte nos visita*, fue estrenada por José de J. Aceves en el Teatro del Caracol el 15 de junio de 1956 (publicada en Colección Teatro Mexicano). Otras obras dramáticas de esta autora son *Cortina de Uuvia* y *La fama*, aquélla siendo una comedia psicológica y ésta, fantástica. Con motivo del Cl. Aniversario de la Independencia, en 1960, ella triunfó nuevamente en otro concurso teatral, con *Leona*. Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 3.

⁴ *Talleres de costura* fue estrenada el 22 de noviembre de 1957, en el auditorio Felipe Carrillo Puerto.

RAFAEL BERNAL (1915 -) Y OTROS

Entre los autores que han ayudado a ensanchar los horizontes de la dramaturgia nacional, figura Rafael Bernal, autor de *Antonia*, *El ídolo*,¹ *La paz contigo* y *El maíz en la casa*. Otros como Fernando Benítez, con *Cristóbal Colón*, lo mismo que Roberto Blanco Moheno, con *Jicaltepec*, y Olga Harmony, con *Nuevo Día*, asimismo mostraron buenas dotes dramáticas; pero no han vuelto a valerse de ellas hasta la fecha.

ALFONSO ANAYA (1918 -)

El licenciado Anaya, cuyo talento mucho prometió con su primera comedia, *Despedida de soltera*,² intrascendente pero divertida, aparentemente ha ido perdiendo su toque genial con cada obra sucesiva. *Ahora qué hacemos*, *Mis tres amantes* y *Viva la paz*³ no son tan deliciosas como *Despedida de soltera*. Con todo, la expectación y la jocosidad provocadas por el chispeante diálogo deslumbran por el momento, pero después no queda nada.

CARLOS ANCIRA

Después... nada es precisamente el título de la obra con que ganó el actor-autor Carlos Ancira el primer premio de un Festival del INBA en 1954.⁴ El título de su segundo estreno (el 17 de marzo de 1958) es igualmente pesimista: *El mundo vacío*, fundándose en una filosofía de conceptos nihilistas que, admisibles o no, resultan eficaces como estimulante intelectual. Otros dramas de Ancira son *En el último peldaño* y *Somos humanos*.

JUAN MIGUEL DE MORA (1921 -)

Con *Ariel* y *Calibán*, drama de crítica social con que ganó el segundo premio nacional de teatro (1952), el conocido periodista, crítico y director teatral⁵ De Mora parecía haber agotado el manantial de su inspiración dramática. Desvanecieron tal suposición los estrenos, en 1956, de *Un hombre de otro mundo* y *El*

¹ *Antonia* y *El ídolo* fueron repuestas en el IV Festival Dramático del D. F. en mayo de 1957; *Antonia* fue nuevamente puesta en el VI Festival Nacional de Teatro, el 12 de diciembre de 1959. Fue precisamente esta obra la que, al estrenarse unos años antes en el Teatro Latino, le valió a su autor un lugar preferente entre los noveles dramaturgos mexicanos de la época, distinción que Bernal no ha podido, o no ha tenido interés en conservar.

² Estrenada el 21 de abril de 1955; repuesta el 15 de enero de 1959, en el Teatro Sullivan.

³ Estrenada en el Teatro Ariel el 29 de abril de 1960. (Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 4).

⁴ *Después, nada* ha sido muy favorecida por grupos experimentales en la provincia; también fue repuesta en el Distrito Federal durante el VI Festival Dramático de 1959.

⁵ Cabe recordar el magno espectáculo de masas —*María Tudor* de Víctor Hugo— que J. M. de Mora dirigió en la Hacienda de Vistahermosa, a fines de 1957.

pájaro cantor vuelve al hogar. Desde su último drama, *Los héroes no van al frente*, llevada a las tablas bajo su propia dirección a principios de 1957,¹ Juan Miguel de Mora ha vuelto al mutismo, por lo que a estrenos dramáticos se refiere. Mas no dudamos que cualquier día escenifíquese alguna de las obras que tiene en reserva: *Primero es la luz*,² *Juana de Anjou*, *Los vencedores* o *Una cruz para cada hombre*.³

J. HUMBERTO ROBLES (1921-)

Este talentoso autor, nacido en México, Distrito Federal, alcanzó un éxito bien merecido por su vibrante drama realista, *Los desarraigados*, llevado a la escena por la Unidad Artística y Cultural del Bosque, en 1956.⁴ Los grupos experimentales muestran preferencia por esta obra, vehículo adecuado para el lucimiento de todo el reparto, ya que cada uno de los personajes teje un hilo trágico en la desventura de una familia de origen mexicano trasplantada al sur de los Estados Unidos de Norteamérica. Su desgracia consiste en no pertenecer cabalmente a ninguno de los dos países que en ellos han imprimido sus características en una forma ambigua: no hablan bien el español ni el inglés; quieren sus "sandwiches" con mostaza y chilitos.

¡Cuán fútil el intento de la madre para encauzar a sus hijos, imbuidos ya de la tan decantada igualdad! La hija se fuga con uno que no es de "la raza", aspirando franquear con el matrimonio la muralla de intolerancia que tiene segregada a su familia. El hijo trafica con estupefacientes, en un afán de exigir respeto por medios económicos. Aquélla acaba en la deshonra y éste en la cárcel. Al padre se le niega un ascenso que por escalafón le corresponde, tras 25 años de servicios. Su origen extranjero es el impedimento, bien que no lo fue en la mínimo para alimentar la guerra con dos hijos suyos, y de lo que además debe enorgullecerse, ya que fueron sacrificados para perpetuar los "ideales democráticos". Asimismo este dramaturgo, que vivió durante tres años en los Estados Unidos, critica la vida paradójica de allá, aludiendo, por ejemplo, a la televisión que *pueden* comprar, si bien les falta tiempo para disfrutarla. Pero J. Humberto Robles acierta, ante todo, por su íntima comprensión de aquellos "desarraigados" que, por un lado, no logran aclimatar sus raíces en un suelo adverso, y por otro, no podrían ya florecer en su país ancestral.

Otras comedias de este autor incluyen *Esfera sin eje* (1955), que trata de una muchacha joven que trabaja en una casa de lenocinio del Distrito Federal. Al volver a escribir *Provincia*, esta obra ganó (junto con comedias de Carballido y Sánchez Mayans) el premio de *El Nacional*, 1957-58, con el título de *Los desorien-*

¹ El 18 de febrero, en el Teatro de los Compositores.

² Publicada en Colección Teatro Mexicano.

³ Véase el Apéndice No. 5.

⁴ En el Teatro Granero —el teatro en redonda—, resistió una temporada de ocho meses, terminando las representaciones en abril de 1957.

tados, que tuvo que cambiar nuevamente, debido a que una obra de Maruxa Vitalta se llama también así. Actualmente titulada *Raíces muertas*, la obra demuestra la desorientación sexual provocada por los prejuicios y el fanatismo que prevalecen aún en la familia mexicana de provincia.¹

OCTAVIO PAZ (1914-)

Como polo opuesto de Robles, podemos considerar al poeta Octavio Paz, quien hizo su primera y única incursión, hasta la fecha, en la literatura dramática con *La hija de Rapaccini*², obra de gran relieve verbal e imaginativa, inspirada en un cuento de Nathaniel Hawthorne, sobre el tema perenne del amor.

JESUS SOTELO INCLAN

A mediados de 1957 se publicó un drama mexicano en prosa y verso, *Malintzin (Medea Americana)*, que mereció este encomio del crítico Rafael Solana:

*“El profesor Sotelo Inclán ha tenido ya antes preocupaciones literarias semejantes a la que anima su nuevo libro; pero esta vez su acierto es incomparablemente mayor; ‘Malintzin’ es un gran libro; todo en esta obra teatral es digno de la mayor consideración, así el fondo histórico y social como la forma dramática y poética. En nada nos parece inferior (y en muchas cosas superior) a la celebrada obra de Sergio Magaña ‘Moctezuma II’, que tan entusiastamente fue elogiada por la crítica”.*³

Eligieron esta pieza, que trata de la génesis de la nacionalidad mexicana, para inaugurar el Teatro Jorge Negrete.⁴ Por aquella selección conjeturamos que se destinaría este teatro exclusivamente a la revelación, o cuando menos a la reposición, de obras de autores nacionales. No ha sido éste el caso, ya que dicha sala de la Asociación Nacional de Actores ha dado albergue más bien a obras extranjeras —cuando no ha permanecido cerrada.

Malintzin cosechó aplausos por el aspecto mexicanista que exhibió. Empero, pese a su fidelidad histórica, le faltó aquel toque del verdadero poeta dramático; lo que evidencia que la documentación, por bien aprovechada que sea, no basta para lograr la máxima efectividad en el género escénico, a menos que el escritor, cultura aparte, posea una sensibilidad teatral y un don de crear diálogo que “viva”.

¹ Para la producción de J. Humberto Robles posterior a 1960, véase el Apéndice No. 6.

² Dirigida por Héctor Mendoza, en una producción de “Poesía en Voz Alta”, en 1956.

³ Rafael Solana: “Tiempo Pasado”, periódico *El Universal*, del 14 de julio de 1957.

⁴ El 5 de diciembre de 1957.

FRANCISCO MONTERDE:
PRESENTE INVOLUNTARIO (1957)¹

Con ésta, su más reciente composición dramática, brotó la esperanza del retorno a la escena de un dramaturgo que llenó toda una época de teatro mexicano: don Francisco Monterde. Doctor en letras, académico de la lengua y catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, el Maestro Monterde ha sido crítico literario, cronista teatral, ensayista y autor de numerosos libros y publicaciones sobre diversos temas culturales.

Vio su primera obra dramática, *La máquina maldita*, estrenada en 1913, siendo él apenas un adolescente. Durante las dos décadas siguientes, rindió una labor inestimable en pro del teatro nacional como integrante del "Grupo de los siete autores", lo mismo que como creador de unas 15 obras teatrales: entre ellas, *La que volvió a la vida*,² que fue traducida al inglés en 1950; *Proteo*,³ y *La careta de cristal*.⁴ Tras haber enmudecido como dramaturgo durante exactamente un cuarto de siglo —sin desligarse de la escena teatral (tejer la crítica y funda con Antonio Magaña Esquivel la "Agrupación de Críticos de Teatro", en 1950)—, con *Presente involuntario* el Maestro Monterde recupera la palabra dramática, pero con plena resonancia y con un espíritu y un estilo modernos, que demuestran de modo contundente que no sólo ha sido sensible a la evolución estilística teatral, sino que inicia su propia exploración de caminos intransitados.

Esta "evocación dramática en tres entrevistas" —lamentamos sinceramente que su duración sea tan breve— acusa aquel fino sentido teatral tantas veces advertido en este autor. El estilo fluye con amenidad, y el acendrado lenguaje, psicológicamente adecuado, jamás peca de relamido. Intervienen sólo tres personajes y la "evocación" de un cuarto, cuya sombra atiza momento a momento la llama del interés, la que no se apagará sino hasta el final —y aún así perdurarán los rescaldos algún tiempo más— de esta anécdota cuyas incógnitas van siendo ingeniosamente descifradas mediante el manejo discreto de los elementos "suspense" y sorpresa.

Merecen comentario aparte los juicios sobre los alcances de la crítica artística, que están expresados con toda nitidez. La crítica, conceptualizada como "guía orientadora", ha de explicar, rectificar y difundir el contenido de la obra creada —función incapaz de desempeñar el artista mismo: "él no puede ser juez y parte, crear y juzgar al mismo tiempo".

¹ Publicada en *AMERICA, Revista Antológica*, No. 73; septiembre-octubre de 1957.

² Estrenada en el Teatro Ideal el 22 de julio de 1923; en Publicaciones de Educación Pública (1926).

³ Estrenada en la sala Orientación el 17 de septiembre de 1931 (por "Escolares del Teatro", grupo de Julio Bracho); publicada en *Contemporáneos*, junio de 1931; Editora Intercontinental, 1944, y en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. II; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

⁴ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 29 de diciembre de 1932; publicada en *Teatro Mexicano Contemporáneo* (por la Unión Nacional de Autores), No. 9; México, 1948.

Presente involuntario, que aún no ha sido sometida a la prueba de fuego, es digna de ser llevada a las tablas. Brinda una oportunidad a buenos actores, para lucir con efectividad las dotes histriónicas exigidas por las transiciones, nada fáciles, que sufren los personajes en la entrevista final.

AUTORES POSTREROS DE 1957

A fines del año apareció *Matrimonio sintético*,¹ caso insólito en el teatro contemporáneo, debiéndose a la colaboración de tres autores: Sebastián G. Rovira, Antonio Monsell y Francisco Baus.

LOS TEATROS CAPITALINOS EN AUGE

Concedido está que el año de 1957 registró un auge teatral en México. Sin embargo, es lamentable que contra más de 70 estrenos profesionales de obras extranjeras, hubo sólo 16 estrenos profesionales de obras mexicanas (igual que en 1956), aunque es alentador notar que se verificaron casi otros tantos estrenos de piezas nacionales por grupos de experimentación.

Cuatro nuevos locales vinieron a dar cabida adicional a un público teatral en aumento; pero sólo dos de ellos fueron inaugurados con obras mexicanas: el Teatro Jorge Negrete (*Malintzin* de Sotelo Inclán) y el Teatro Juárez (*La locura de los ángeles* de Basurto). Mientras que el Jorge Negrete sigue casi sin ser utilizado, el Juárez se ha clausurado definitivamente, según parece. Irónicamente, los otros dos teatros que se estrenaron con obras extranjeras operan casi sin interrupción.²

NUEVOS DRAMATURGOS DE 1958

Al contrario de 1957, año en que la gran mayoría de las obras mexicanas estrenadas fueron de autores ya conocidos —Novo, Cantón, Inclán, Basurto, etc.—, 1958 había de brindarnos varios dramaturgos noveles: Luis Moreno, Rosario Vázquez, Cristina Lesser,³ Sigfredo Gordon⁴ y Raúl Moncada.

LUIS MORENO (1935 -)

Entre los debutantes del año se destaca el autor de *Los sueños encendidos*, que mereció una temporada de la Unión Nacional de Autores,⁵ y ganó el premio "Juan

¹ Estrenada en el Teatro Bon-Soir el 16 de noviembre de 1957.

² Estos son: el Teatro Milán, que se inauguró con *Drácula*, traducida del inglés; y el Teatro del Bosque, que se estrenó con *Bodas de sangre*, del dramaturgo español García Lorca.

³ Ambas dramaturgas están comentadas en la Cuarta Parte.

⁴ Véase la Cuarta Parte.

⁵ Realizada en el Teatro Juárez, a partir del 27 de marzo de 1958.

Ruiz de Alarcón”, 1958. Lo más singular de este hábil discípulo de la Maestra Hernández no es su perfección técnica —tiene fallas, indudablemente—, sino su madurez intelectual, que, a los 23 años de edad, le permitía inquirir ciertos conflictos psicológicos que suelen inquietar a la familia provinciana. A ésta, la ubica concretamente en su estado natal, Michoacán, bien que podría residir en cualquier pueblo mexicano.

Al año siguiente Luis Moreno estrena, esta vez comercialmente, su segunda obra, si inferior en calidad, admirable al mismo tiempo por captar un clima opuesto al de la primera. En *Cuatro sonrisas de mujer*,¹ un aspecto repugnante de la inmoralidad capitalina se refleja en una madre ambiciosa que incita a sus hijas a la prostitución, a fin de enriquecerse, en un ambiente superficial de vanas pretensiones.

Sin ser excepcional, la obra prueba que no se precisa un tema original para asegurar la validez de una anécdota, lo mismo que muestra que la técnica de suscitar hilaridad o expectación al final del acto es eficaz cuando se trata de que los espectadores no se vayan a sus casas antes de concluir la representación. Con todo y ser una obra de esas que meramente “divierten”, ofrece una moraleja: el dinero no hace respetable a la gente; lo mismo que este mensaje: las mujeres materialistas podrán tener todos los lujos, mientras se priven de la necesidad primaria de amar con el corazón.²

RAUL MONCADA

En quien era entonces delegado de la zona noreste del Teatro Foráneo del INBA, se reconoció un talento prometedor, al inaugurarse la Sala Villaurrutia con su primera comedia, *La edad verde* (1957).³ Un año después, Moncada estrena nuevamente en la misma sala otra obra suya, *Las horas muertas*.⁴ Ambas piezas recogen el ansia de la juventud de obrar por su propia cuenta, sin las imposiciones paternas. Autor de tipos hiperbólicos, Moncada nos describe, a su modo, una quinceañera, una solterona y un viejo con inquietudes sexuales en *La edad verde*, lo mismo que nos pinta a la madre tirana, al hijo borracho y a otra solterona, caracterizada humorísticamente por su gesto miope, en *Las horas muertas*.

En tanto que la primera obra hace gala jocosa de las ridiculeces cometidas por las personas “maduras” transportadas a su segunda juventud, *Las horas muertas* perfila a una madre tan dominante, en algunos aspectos, como la Bernarda de García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*), pero más patética que ésta porque ignora el daño que inflige a sus vástagos al frustrarles sus afanes vitales. Evidentemente

¹ Estrenada el 4 de septiembre de 1959, en el Teatro Milán.

² Otra obra de Luis Moreno es *Círculo de espera*, un drama en dos actos.

³ Presentada para concluir los cursos de verano de Arte Dramático por el grupo “Taller Teatro Contemporáneo”, entidad entregada a la ejecución de obras nacionales.

⁴ El 5 de septiembre de 1958.

los antagonismos entre padres e hijos es el tema que más conmueve a este novel dramaturgo, a juzgar por otra obra suya, *El hogar de paja*, de cuyo estreno no hemos tenido noticias aún.

HECTOR AZAR (1930 -)

En el año de 1959 el campo de la dramaturgia mexicana quedó casi desierto, en cuanto a la germinación de nuevas promesas. Sólo fertilizaron el terreno estéril los esfuerzos de Héctor Azar, que rindieron dos breves piezas en un acto: *La appassionata*¹ y *El alfarero*,² ambas ofrecidas en el Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).³

Siendo profesor de la Preparatoria Número 5, Héctor Azar promovió, desde 1955, el ambicioso proyecto del que nació la serie de representaciones escénicas conocida como "Teatro en Coapa". Dirige, con una capacidad extraordinaria, el Teatro de la UNAM, sede de diversas actividades teatrales organizadas principalmente para los universitarios, como participantes y como espectadores.

Azar es un dramaturgo experimental en el sentido más verdadero de la palabra. A base de nuevos medios de expresión, realizados por una novedosa puesta en escena, ha logrado una técnica poética y original. Ambas piezas encierran una postura de desolación frente a la vida. La madre de una familia urbana, lejos de rehuir a la Muerte, la persigue, cual despertar de una pesadilla —*La appassionata*—; o bien el mexicano rústico acepta la muerte prematura como elemento inherente en su primitivismo estático y falta de alicientes de trascendencia —*El alfarero*.

La audacia de Héctor Azar como poeta dramático no sólo desacata las unidades aristotélicas, sino que se muestra susceptible de recoger los ecos innovadores de los llamados dramaturgos de vanguardia.

"No es difícil predecir —aserta el estimable crítico teatral Armando de María y Campos— que en Azar hay ya el antecedente maduro de un buen autor con facetas nada vulgares y otras originales, lleno de curiosidad por las nuevas formas de expresión teatral y con un agudo sentido de los aspectos de la mexicanidad que deben ser llevados a escena... De La appassionata se podría decir que sigue las huellas del discutido autor rumano-parisiense Ionesco, pero ¿cómo afirmarlo si Ionesco es punto menos que desconocido en México? Esto abona la originalidad de Azar..."

"La otra obra, El alfarero, es la que a mi juicio revela en Azar lo que en el futuro podrá lograr como autor original con esencias mexicanas".⁴

¹ Publicada en Libros del Unicornio.

² Ed. Colección de Teatro de la UNAM, No. 3; México, 1959.

³ Anteriormente Teatro del Caballito, en una temporada que dio principio el 17 de junio de 1959.

⁴ Armando de María y Campos: "Dos piezas de teatro estudiantil"; periódico *Novedades*, del 27 de junio de 1959.

Por la dirección de su propia obra, *Picaresca* (1958), Azar ganó el Premio de Teatro Experimental Xavier Villaurrutia, concedido por primera vez por la Agrupación de Críticos de Teatro de México. Otra pieza suya, *Las vacas flacas*, se dio a conocer en el suplemento dominical de *Novedades*. Causa expectación en el mundo del teatro mexicano el prospecto de una nueva obra de este joven dramaturgo experimental.¹

1960 - AÑO DE LA PATRIA

El Festival de Teatro Mexicano, instituido en septiembre, con motivo del sesquicentenario de la Independencia, aportó una tercera parte de las obras mexicanas montadas en el año de 1960. De la totalidad de la producción nacional —29 obras (incluyendo las del Festival)—, casi la mitad corresponde a la revelación de nuevos dramaturgos, entre ellos varias mujeres: Marissa Garrido, Rosa Margot Ochoa, Luz María Servín, Faina Borsova y Maruxa Vilalta. El primer autor nuevo del año es Pedro Estrada, con *Cuando la higuera reverdezca*,² seguido de Miguel Sabido, con una versión escénica de un relato de Juan Rulfo, *Anacleto Morones*.³

HUGO ARGÜELLES (1932 -)

Su comedia de impresionante humor macabro, *Los cuervos están de luto*, premiada con anterioridad en el Festival Nacional de Teatro (1958) del INBA, se estrena el 22 de abril de 1960.⁴ Argüelles, afortunado autor de la nueva promoción, el más joven de los veracruzanos cuya obra dramática se ha venido imponiendo últimamente, tiene antecedentes teatrales desde 1957, cuando una pequeña obra suya ganó un certamen del INBA. Fue precisamente de esa pieza en un acto, *Velorio en turno*, que su autor desarrolló tres actos ingeniosamente titulados *Los cuervos están de luto*, que satiriza un concepto práctico de la muerte. Miguel Guardia observa que:

“...es la primera obra mexicana de ‘humor negro’, para recurrir a una clasificación más conocida. Es bien sabido que los mexicanos somos afectos a hacer chunga de todo, aun de las cosas más sagradas o de las más fúnebres... Argüelles, con fina percepción de dramaturgo, recoge este rasgo y borda, a propósito de un ‘muerto’ que no acaba de morir y de sus parientes y presuntos herederos, una tragicomedia a la mexicana, cuya originalidad reside justamente en ese ángulo psicológico tan bien captado y tan acertadamente llevado a la escena.”⁵

¹ Véase el Apéndice No. 7.

² Estrenada en el Teatro del Bosque el 6 de febrero de 1960.

³ Estrenada en el Teatro de la UNAM el 24 de marzo de 1960.

⁴ En el Teatro Jorge Negrete.

⁵ Miguel Guardia: “Teatro de Comedia”; “México en la Cultura”, del periódico *Novedades* del 30 de abril de 1960.

El personaje de Piedad, frugal no sólo por lo que atañe al dinero, sino también al tiempo —hasta el punto de profanar las creencias más sacras—, no deja de infundir conmiseración. Las demás caracterizaciones reflejan la sabiduría psicológica de Argüelles, quien dispone astutamente del cambio anímico que ha de efectuarse en las dos concuñas, unidas primero en una conspiración de odio hacia el moribundo, para luego reconciliarse mutuamente al ignorar cuál de sus cónyuges será el hijo desheredado. Partes del tercer acto, asombroso en sí mismo por la madurez intelectual del joven autor, resultan redundantes, por lo que este acto final resta fuerza al impacto preparado a través de toda la secuencia dramática, gracias al diestro manejo de la intriga.

A *Los prodigiosos*, obra inicial de Hugo Argüelles, premiada por la revista "Estaciones", en 1957, se le conceden menos méritos en razón de sus defectos técnicos y un recargamiento de diálogo explicativo. También es en el tercer acto donde se le acumulan los pecados literarios al dramaturgo. Sin embargo, el valor positivo de la obra estriba en su inconfundible esencia mexicana, al ocuparse de las supersticiones prevalecientes entre los indígenas de la República.¹

FERNANDO SANCHEZ MAYANS (1921-)

Dramaturgo del año, fue conceptuado por Armando de María y Campos como "la revelación más efectiva y prometedora" desde Rodolfo Usigli. El primer drama de Sánchez Mayans, *Las alas del pez* (Premio El Nacional, 1959), fue laureado también en el Festival de Teatro Mexicano verificado en septiembre de 1960.² Trátase quizá de la obra más realista de la época. De hecho, el verismo ejerce un efecto tal en el ánimo del espectador que éste, desde el principio hasta el fin, pende del hilo de aquel diálogo que parece brotar espontáneamente de las entrañas de cada personaje.

La madre soltera, consumida en la lucha por criar y educar a su hijo, y amargada además por el cinismo de los hombres, es una creación soberbia. Su propio egoísmo, al negar a la chica fecundada por su hijo el derecho de casarse con él, es otra manifestación de la indignidad humana que el joven autor penetra cabalmente.

"Pero lo que más sorprende . . . —en opinión de Rafael Solana—, no es la madurez de escritor que muestra al desenvolverse con soltura en un género que tiene fama de ser el más difícil entre todos los literarios, sino la madurez de pensamiento con que están concebidos los personajes, la sabiduría de la vida con que ellos hablan, la experiencia que demuestran. . . Nada

¹ Véase el Apéndice No. 8.

² *Las alas del pez* fue estrenada en el Teatro Compositores el 19 de septiembre de 1960; publicada en *Cuadernos de Bellas Artes*, No. 3; octubre, 1960.

*en esta pieza es libresco; todo tiene sabor y olor a cosa cierta... las situaciones no son ingeniosas, ni novedosas... sino cotidianas y de un fuerte verismo.*¹

El único personaje que desentona del concepto convencional de cómo deben ser los profesionistas es el padre, de quien por ser médico se espera una semblanza de refinamiento, lo que su vulgaridad desmiente. Aún así, debemos reconocer que este vil tipo bien podría sustraerse de una realidad repugnante.

Hasta no ver otra obra suya, resulta prematuro juzgar si el debut triunfal de Sánchez Mayans como poeta dramático obedece simplemente a un golpe de suerte, o si sus aptitudes constituyen una potencia efectiva para la dramaturgia nacional.²

Un Autor Universitario y un Conocedor del Boxeo

En una corta temporada de Teatro Estudiantil de la Universidad de México, se ofreció de Alejandro Cessar Rendón *Marisa*,³ una comedia poética al estilo de los cuentos de hadas, apta sólo para una mentalidad madura capaz de compenetrarse de los significados "del amor, la soledad, la ilusión y el desencanto".⁴

Finalmente, con una obra de ambiente deportista, *Yo también fui campeón*,⁵ original de un nuevo autor, Francisco Xaxier Camargo, se terminó el año de teatro mexicano profesional de 1960.

PERDONEN...LAS DAMAS DESPUES

La omisión en este repaso cronológico de mayores informes sobre las autoras dramáticas contemporáneas no implica su inferioridad con respecto a los hombres. Más bien obedece al propósito de apartar su producción, para examinarla a la luz del temperamento femenino, pues quiera a no la mujer escribe como tal —fenómeno, en algún sentido, afortunado para los hombres y para las demás mujeres también.

Lo que sí es cierto es que doquiera la mujer en la literatura constituye la pequeña minoría. Será entonces en el capítulo I de la Cuarta Parte, que se dedica principalmente a Luisa Josefina Hernández, en donde se reunirán los atributos y deficiencias del sexo débil entregado a la literatura dramática en México.

¹ Rafael Solana: revista *SIEMPRE*, No. 379: el 28 de septiembre de 1960.

² Véase el Apéndice No. 9.

³ Del 28 de mayo al 5 de junio de 1960, en el Teatro de la UNAM.

⁴ En octubre de 1958, Rendón dirigió un grupo no profesional en su primera obra, *Un desnivel en el piso*, que fue patrocinada por el INBA.

⁵ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 3 de diciembre de 1960.

CAPITULO IV

EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La fundación del INBA (1946), que tuvo por objeto ampliar las funciones de los diversos departamentos culturales que de él dependen, permitió un mayor impulso a las distintas proyecciones del teatro mexicano. Es evidente que los particulares que respaldan una empresa teatral no suelen exponer su capital con obras mexicanas novelas, sino con obras ya prestigiadas o que han tenido un éxito taquillero en el extranjero.

Por esta razón el Gobierno se ve precisado a subsanar las deficiencias de la iniciativa privada, en lo que atañe a la difusión cultural en la nación. Al Departamento de Teatro del INBA le corresponde la misión compleja de desarrollar y patrocinar la expresión dramática de la cultura mexicana, y para ello ha concentrado sus energías y sus recursos económicos en las siguientes actividades: el teatro infantil; la escuela para la preparación de nuevos actores, directores y escenógrafos, y los grupos experimentales de "vanguardia".

EL TEATRO INFANTIL

Esta actividad había sido iniciada desde 1942, cuando la escritora Concepción Sada, en colaboración con Magda Donato y Salvador Bartolozzi, impulsó la primera temporada de Teatro Infantil con la representación de *Pinocho en el país de los cuentos*¹. La segunda obra de la misma temporada fue *La reina de la nieve*, adaptada de un cuento de Andersen por Celestino Gorostiza, mismo que la dirigió.

Fueron montadas después dos obras originales de autores mexicanos: *La muñeca Pastillita* del recién fallecido poeta Miguel N. Lira, seguida de *Pirrimplín en la luna* de Ermilo Abreu Gómez. Desafortunadamente, por falta de público, tuvieron que suspenderse las funciones, hasta que un proyecto ideado por Concepción Sada y Clementina Otero logró estimular la asistencia de los niños de barrios

¹ Adaptación de Magda Donato y Salvador Bartolozzi; realizada por Fernando Wagner en el Palacio de Bellas Artes, el 7 de mayo de 1942.

populosos, mediante boletos gratuitos, o con gran descuento, como premios escolares. Así se registró una nutrida concurrencia en las representaciones de las obras repuestas en 1944.¹

Concurso de Teatro Infantil

Cri Cri y el rey Bombón de Carlos Toussaint y *Mariquita* de Alfredo Mendoza Gutiérrez ganaron el primero y el segundo premios, respectivamente, en un certamen de obras infantiles. La obra de Toussaint se sostuvo durante toda la temporada de 1945; al año siguiente, *Mariquita* alternó con otras piezas reestrenadas y una nueva de Concepción Sada: *Cri Cri rey del bosque esmeralda*.

Adaptaciones Infantiles de Novo

Ya en calidad de Jefe del Departamento de Teatro, Salvador Novo, proponiéndose elevar la pauta cultural y artística del Teatro Infantil, hizo una extraordinaria adaptación de *Don Quijote* para conmemorar el IV centenario de Cervantes, en 1947. Un año después fue escenificada la versión dramática hecha por el mismo Novo de una novela de Luis G. Inclán, *Astucia o Los hermanos de la hoja*.

Otras Obras Mexicanas y Adaptaciones del Repertorio Universal, para la Infancia

Dramaturgos mexicanos de la nueva hornada, como Emilio Carballido y Sergio Magaña, también fueron atraídos por tan lozana expresión teatral, colaborando en una obra original para la infancia titulada *El viaje de Noeresida* (1953), la que fue montada por el entonces Jefe del Departamento de Teatro, don Celestino Gorostiza. Posteriormente reconoció la conveniencia de adaptar para la mentalidad infantil autores de relieve universal, como August Strindberg² y Maurice Maeterlinck.³

A fin de impulsar la composición de piezas para el sector infantil, se organizó un concurso, del que salió premiada *El rubí maravilloso* de Eduardo Galván Ch., quien repudió el tema convencional de hadas madrinas, ogros, etc., para desarrollar un novedoso concepto científico con globos aéreos, helicópteros y otros medios modernos de emocionar al creciente público juvenil de la era atómica de 1957, año conmemorativo del XV aniversario del Teatro Infantil.

LA UNIDAD ARTÍSTICA Y CULTURAL DEL BOSQUE

Al año siguiente, ante la imposibilidad de brindar una temporada infantil en

¹ Alcanzaron una temporada de 18 funciones, con una asistencia de 40,000 niños de diversas escuelas.

² *Pedro el afortunado*, adaptación de Celestino Gorostiza (1954).

³ *El pájaro azul*, según arreglo de Concepción Sada (1955).

Bellas Artes, se presentó *Mujercitas* de Luisa M. Alcott, en el Teatro del Bosque, como espectáculo destinado a adolescentes y jóvenes escolares de mayor edad.

Numerosas obras apropiadas a los pequeños concurrentes del Teatro del Recreo Infantil del Bosque han sido auspiciadas por la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Entre las mejores piezas ideadas para este noble fin se cuentan: *Del otro lado del mar* de Sergio Magaña¹; *La Jugu de Nicanor* de Jorge Ibarguengoitia, cuya moraleja enseña que es el trabajo, y no la magia ni la superstición, el que puede forjar el destino, y *La lente maravillosa* de Carballido que, como *El rubí maravilloso*, expone un fondo de verdad científica. Demuestra cómo los microbios invisibles se agigantan a través de la lente de aumento, con el fin de instruir a los niños en el combate de aquellos inmundos enemigos mediante armas higiénicas, tales como el jabón y el cepillo de dientes. Para rematar el "happy ending", las vocecillas que animan esta tan breve como "espeluznante" pieza cantan para el deleite de su auditorio juvenil:

*"Como somos niños limpios
los microbios no vendrán;
en sus charcos y en el lodo
humillados quedarán".*²

EL TEATRO GUIÑOL

Otra faceta del espectáculo infantil promovida por el INBA es el teatro guiñol, iniciado a partir de 1932 por Germán y Dolores Cueto, Graciela Amador,³ Leopoldo Méndez, Angelina Beloff y Roberto Lago. Al Maestro Lago se le confió la doble tarea de realizar funciones populares e impartir clases sobre el manejo y elaboración de los títeres a maestros y educadoras, no sólo del Distrito Federal, sino también de las zonas foráneas. La destreza de los mexicanos en esta especialidad les mereció en tres ocasiones diferentes la invitación para recorrer universidades y museos norteamericanos, enseñando sus adelantos en la técnica del teatro guiñol, como instrumento pedagógico.

LA ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO

La antigua Escuela de Arte Teatral no vino a ser una realidad sino hasta el año de 1916. Xavier Villaurrutia, André Moreau, Fernando Wagner, Julio Prieto, Clementina Otero y Celestino Gorostiza sustentaban sus cátedras en los salones del Palacio de Bellas Artes, hasta que los alumnos materialmente ya no cupieron. Por ello, fue inaugurado en junio de 1955 un nuevo local, anexo al Teatro del Bosque:

¹ Obra puesta en febrero de 1960, fue seguida, en el mismo mes, por *El jardinero y los pájaros* de Emilio Carballido.

² *La lente maravillosa* de Emilio Carballido, representada en abril de 1960, en el Teatro del Recreo Infantil (Orientación).

³ Fallecida recientemente.

La Escuela de Arte dramático, ubicada dentro de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. La variedad de materias de estudio incluye un curso en composición dramática, excelente base académica para aspirantes a autores teatrales.

En 1957 la Escuela de Arte Dramático inició cursos intensivos para maestros de escuelas, a fin de facilitarles los conocimientos elementales con qué encauzar actividades teatrales en las escuelas. Es evidente que con este plan, como con el Teatro Infantil, se tiende a cultivar el gusto por el arte escénico desde los primeros años de los niños escolares.

TEMPORADAS TEATRALES EN BELLAS ARTES

El nombramiento de Salvador Novo como Jefe del Departamento de Teatro del INBA en 1947 señala un nuevo impulso al teatro nacional en la forma de grandes producciones dramáticas en el Palacio de Bellas Artes. La primera temporada organizada, en 1947, dio a conocer tres estrenos de autores mexicanos: *La huella* de Agustín Lazo, *El pobre Barba Azul* de Xavier Villaurrutia y *El gesticulador* de Rodolfo Usigli.

En la temporada de Teatro Universal fueron alternadas noveles obras mexicanas con teatro de prestigio universal. Aparte del ya acreditado Ricardo Parada León (*Camino real*, 1949), se lanzaron dos nuevos valores nacionales: Emilio Carballido (*Rosalba y los llaveros*, 1950) y Sergio Magaña (*Los signos del Zodíaco*, 1951), así como otro elemento cuyo vigor dramático ya se había revelado en las Fiestas de Primavera (1950): Federico S. Inclán (*El duelo*, 1952). Esa fue, sin duda, la próspera era del teatro mexicano, misma que vio nacer al propio Novo como dramaturgo al presentar *La culta dama* en el foro del máximo teatro de México, en 1951.

Federico Inclán fue el último dramaturgo nacional que llegara a presenciar otra obra suya (*Hidalgo*, 1953) montada en el gran Palacio de Bellas Artes. De acuerdo con la obvia necesidad de difundir lo mejor del teatro universal, las temporadas sucesivas del INBA fueron reservadas para obras de autores extranjeros de la categoría de Shakespeare, Giraudoux, Zorrilla, Pirandello y Eurípides.

PRODUCCIONES AUSPICIADAS POR EL I N B A

Por otro lado, el Departamento de Teatro ha alentado la dramaturgia nacional al auspiciar el montaje de obras mexicanas en diversas salas del Distrito Federal. Cabe señalar que este plan de subsidio no excluye a la literatura dramática del extranjero. Incluso, en el verano de 1957, viviendo una de sus etapas más dinámicas, el INBA patrocinaba simultáneamente nada menos que cinco temporadas teatrales diferentes. Mientras que presentaba *Hipólito* de Eurípides en Bellas Artes, auspiciaba *Felicidad* de Carballido en el Teatro Ródano, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca en el Teatro del Bosque, *Viaje de un largo día hacia*

la noche de O'Neill en el Granero y Trágico amanecer de F. S. Inclán, en el Teatro Pámeco. La selección resulta justa y hasta favorable para México, o sea dos obras nacionales contra una griega clásica y una española y una norteamericana contemporáneas.

A continuación se enumeran las obras mexicanas que se realizaron merced al Departamento de Teatro desde 1953 hasta 1960:

Año	Teatro o Sala	Obra y Autor (a)
1953	Chopin	<i>Sólo quedaban las plumas</i> — Rafael Solana <i>Los sordomudos</i> — Luisa Josefina Hernández
1954	Seguro Social	<i>Moctezuma II</i> — Sergio Magaña <i>Botica Modelo</i> — Luisa Josefina Hernández
	Chopin	<i>Un cuarto para vivir</i> — J. Ignacio Retes
	Ródano	<i>Los años de prueba</i> — María Luisa Algarra
	De la Ciudadela	<i>Cristina la reina de 16 años</i> — Manuel E. de Gorostiza <i>La ilustre cuna</i> — Rafael Solana
1955	De la Comedia	<i>Columna social</i> — Celestino Gorostiza <i>Las palabras cruzadas</i> — E. Carballido (<i>La danza que sueña la tortuga</i>) <i>El color de nuestra piel</i> — C. Gorostiza
1956	Granero	<i>Los desarraigados</i> — J. Humberto Robles
	El Globo	<i>Martina</i> — Rodolfo Alvarez
	(En colaboración con la Unión Nacional de Autores)	<i>Mis tres amantes</i> — Alfonso Anaya <i>Una mujer para los sábados</i> — Federico S. Inclán <i>Semilla del aire</i> — A. Magaña Esquivel <i>Cinco hombres y un final</i> — Federico S. Inclán (<i>Trágico amanecer</i>)
1957	Granero	<i>Los frutos caídos</i> — Luisa Josefina Hernández
	Pámeco	<i>Trágico amanecer</i> — Federico S. Inclán
	Ródano	<i>Felicidad</i> — Emilio Carballido
1958	Caballito	<i>Una esfinge llamiada Cordelia</i> — F. S. Inclán
	Orientación	<i>El Canto de los grillos</i> — Juan García Ponce <i>Rosalba y los llaveros</i> — Emilio Carballido
1959	Orientación	<i>Arpas blancas... conejos dorados</i> — Luisa J. Hernández
	Del Bosque	<i>Los empeños de una casa</i> — Sor Juana Inés de la Cruz
1960	Del Bosque	<i>La paz ficticia</i> — Luisa Josefina Hernández <i>El relojero de Córdoba</i> — Emilio Carballido

LA SECCION DE TEATRO POPULAR

Desde la creación en enero de 1956 de esta Sección del Departamento de Teatro, el arte escénico se halla al alcance de la amplia población de ingresos mínimos. Durante su primer año de vida, obras extranjeras fueron alternadas con las siguientes farsas mexicanas: *Perico el incorregible*¹ (un acto) de Antonio Vaneegas Arroyo; *El peluquero del rey* (un acto) de Jorge Ibarguengoitia, pieza llevada a la zona indígena de los otomíes, y *Un loro y tres golondrinas* de Ermilo Abreu Gómez, que fue representada en la Escuela Nacional de Agricultura (Chapingo).

Hubo una temporada al aire libre con obras de un acto en las Galerías de Chapultepec. El variado repertorio universal incluyó también obras mexicanas de dramaturgos contemporáneos: *El boticario* de Jorge Villaseñor, *La zona intermedia* de Emilio Carballido y *El vendedor de nubes* de Fernando Mota. En ese mismo año fueron escenificadas *Invitación a la muerte* de Xavier Vallaurrutia, en el Teatro del Bosque, y *Trágico amanecer* de Federico S. Inclán, en el Teatro del Globo.

Al cabo de un año los grupos capacitados por el Teatro Popular se duplicaron. Las siguientes obras nacionales fueron presentadas en 1957:

Teatro	Obra y Autor
Pánuco	<i>Sueños de papel</i> — Pablo Salinas
Ateneo	<i>Columna social</i> — Celestino Gorostiza
Villaurrutia	<i>La edad verde</i> — Raúl Moncada
Anfiteatro Bolívar	<i>Juárez</i> — José Mancisidor

Por lo demás, numerosos grupos salieron a distraer a los reclusos de cárceles y hospitales con obras de la índole de *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso. Cabe señalar dentro de este cometido de Teatro Popular la fundación del Grupo "Mundo de las Maravillas", bajo la dirección de Manuel Lozano, que, en colaboración con la Unidad Artística y Cultural del Bosque, se dedica a obras infantiles. Actualmente Jaime Cortés, entre otros, dirige este grupo del Teatro del Recreo Infantil, que sigue imantando a los pequeños con cuentos del mismo Lozano y, sobre todo, de Enrique González, en bien concurridas temporadas de fin de semana.

En 1958 las actividades de Teatro Popular se intensifican y se extienden. Muchos son los grupos dependientes ya de esta Sección; algunos prefieren las obras extranjeras, pero muchos cumplen una misión doble al representar piezas de mexicanos. Oscar Ledesma estrena *Los duendes* de Luisa Josefina Hernández, en la Sala Villaurrutia. El grupo "Teatro Moderno" obtiene diversos galardones en el Fes-

¹ Titulada también *El tecolote*.

tival Dramático del Distrito Federal, con los *Los hombrecillos de gris*, original de otro joven dramaturgo, Pablo Salinas.

Invitación a la muerte de Villaurrutia se repone en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz. En la Plaza de Chimalistac, al aire libre, el Maestro Fernando Wagner dirige de Carmen Toscano *La Llorona*, conocida leyenda mexicana en la que participa más de un centenar de actores. Se resucita a dramaturgos del ayer: a Marcelino Dávalos (*El crimen de Marciano*), a Peón y Contreras (*Gil González de Avila*) y a Manuel Eduardo de Gorostiza (*Contigo pan y cebolla*), al mismo tiempo que se ensayan obras de vanguardia de Ionesco.

Con su grupo "Inspiración", Victor Valencia recorre barrios populares, ofreciendo las sugestivas piezas en un acto de Villaurrutia *¿En qué piensas?* y *La tragedia de las equivocaciones*. En cambio, Oscar Ledesma lleva a su grupo "Taller Teatral Contemporáneo" de gira al norte de la República con *Tema y variaciones* de Hugo Argüelles. De regreso ya en la Sala Villaurrutia, dirige a este conjunto en *Las horas muertas* de Raúl Moncada.

TRIUNFO DE TEATRO EXPERIMENTAL:

LAS COSAS SIMPLES

De todas las obras realizadas por grupos de Teatro Popular, la que más éxito tuvo, sin duda, fue *Las cosas simples* de Héctor Mendoza, obra repuesta en el "Teatro Café La Concordia"¹ por Hugo Macías, director del grupo "Suspense". Este fue un experimento de teatro realista, cuya novedad estribaba en utilizar un escenario natural donde transcurre el drama: un café de verdad. El público, contagiado por el clima de frescura y espontaneidad, se interesó tanto por los pequeños mudos anímicos de los protagonistas preparatorianos que las modestas temporadas de fin de semana se ampliaron hasta dos funciones diarias. *Las cosas simples*, después de coronar el año teatral de 1958, siguió cosechando aplausos durante el año de 1959.

NUEVA TEMPORADA DE TEATRO POPULAR

Con *Cuartelazo*, obra reciente de Federico S. Inclán, se inició en octubre de 1960 una nueva temporada de Teatro Popular del INBA, que procura "un mayor acercamiento, principalmente con el Sector Obrero de México y en general con el público de escasos recursos económicos".² El repertorio había de abarcar tanto las obras clásicas como las contemporáneas y de "vanguardia".

¹ El 14 de noviembre de 1958, habiéndose estrenado en el viejo Teatro Ideal en 1953, bajo la dirección de Celestino Gorostiza.

² Tanto el lugar, o sea el céntrico Teatro Virginia Fábregas, como el precio —de \$3.00 a \$6.00— resultaron accesibles a los vecinos de los barrios proletarios.

Claro está que el fomento de Teatro Popular constituye una obligación fundamental de todo país, mas en México este aspecto reviste cierto carácter perentorio debido a que la dramaturgia nacional es incipiente, por lo que el pueblo mexicano carece de la herencia teatral de que se espera gozarán plenamente las próximas generaciones.

LA SECCION DE TEATRO FORANEO

Esta dependencia del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes orienta y estimula, en diversas formas, las actividades de los que ensayan el arte dramático en grupos no profesionales en toda la República. Renovada primero bajo el impulso de Rafael Solana en 1953, esta Sección habría de alcanzar la plenitud de los proyectos más ambiciosos bajo la jefatura de Antonio Magaña Esquivel, que lo sucedió en 1954.¹

Para fomentar el teatro en provincia, desde 1953 convocóse al Primer Congreso de Directores de grupos foráneos, mismo que hizo provisiones para un catálogo de teatro mexicano, que habría de ser una referencia valiosa para los grupos dramáticos en la selección de sus obras.

PRIMEROS CONCURSOS TEATRALES

En 1951, con obras de dos prestigiados dramaturgos mexicanos —*Vacaciones* de Rodolfo Usigli y *El ausente* de Xavier Villaurrutia—, se inauguró el Primer Concurso Nacional de Grupos Teatrales de los Estados. Las bases estipularon que las obras fuesen mexicanas, posteriores a 1917 y que trataran problemas nacionales. El premio para la mejor obra inédita fue otorgado a Jorge A. Villaseñor. En seguida se convocó a un concurso semejante para los grupos del Distrito Federal, en colaboración con el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Después... nada ganó para Carlos Ancira el premio de \$3,000 por la mejor obra inédita.

CREACION DE LOS FESTIVALES

Según las disposiciones del Segundo Congreso de Directores (1954), se crearon diez zonas (incluyendo al Distrito Federal) para efectuar los Festivales Dramáticos Regionales, los diez respectivos ganadores de cada zona concurriendo después al Segundo Festival Nacional en la Ciudad de México.²

¹ El Sr. Magaña Esquivel fue sucedido en julio de 1960 por la Sra. Pilar Crespo, actual Jefa de la Sección de Teatro Foráneo.

² No hubo Primer Festival Nacional propiamente, ya que el Primer Concurso Nacional fue considerado como el iniciador de esta serie.

Segundo Festival Nacional (1955)¹

La hora de todos de Juan José Arreola fue premiada como la mejor obra al competir con las siguientes, que triunfaron en sus respectivas zonas:

Obras	Autores
<i>Bronce y nácar</i>	Emilia Zárate de Rodarte y Reynaldo A. Garza
<i>La dama era federal</i>	Diego Figueroa
<i>Tres mujeres y un sueño</i>	Miguel N. Lira
<i>Otra primavera</i>	Rodolfo Usigli
<i>Luces de carburo</i>	Federico S. Inclán
<i>Las cosas simples</i>	Héctor Mendoza (con la que ganaron dos grupos diferentes)
<i>Amor y mentira</i>	Leopoldo Tommasini López
<i>Mi marido es un asesino</i>	Clemente Soto Alvarez

III Festival Nacional (1956)

Los grupos laureados en sus respectivas regiones concurrecieron a este Festival, verificado en Puebla,² con las siguientes obras:

Obras	Autores
<i>Cuidado con las arañas</i>	Joaquín Noris
<i>A ocho columnas</i>	Salvador Novo
<i>El gesticulador</i>	Rodolfo Usigli
<i>Otra primavera</i>	Rodolfo Usigli
<i>La danza que sueña la tortuga</i>	Emilio Carballido
<i>Después, nada</i>	Carlos Ancira
<i>Abre los ojos, Irene</i>	Jorge A. Villaseñor

Con *Sufragios*, original de la nueva autora oaxaqueña Luz María Servín, los Comediantes de Oaxaca (según lo resuelto por el Tercer Congreso de Directores), en vez de dinero, ganaron una temporada en el Teatro del Seguro Social.³ En premio de la excelente representación de *La mujer legítima* de Villaurrutia, también al conjunto de Mérida le fue concedida una temporada en el Teatro Pánico.⁴

¹ Celebrado del 23 de abril al 5 de mayo, en el Palacio de Bellas Artes, con el siguiente jurado: Francisco Monterde, Miguel Guardia, Margarita Mendoza López, Celestino Gorostiza y Antonio Magaña Esquivel.

² Puebla fue designada por ser el lugar de origen del grupo que había triunfado el año anterior. El festival tuvo lugar del 17 al 26 de agosto de 1956. Fueron los jurados: Carmen Toscano, Rafael Solana y Antonio Magaña Esquivel.

³ Durante febrero y marzo de 1957.

⁴ Del 15 al 24 de marzo de 1957.

IV Festival Nacional (1957)

El Cuarto Congreso de Directores (1956), además de procurar el beneficio de los 216 grupos teatrales ya existentes en toda la República, reconoció a los núcleos de habla española en los Estados Unidos de Norteamérica, por lo que creó dos nuevas entidades abarcando a Texas, Nuevo México, Arizona y California.

Las obras que se dan a continuación corresponden a los 12 grupos premiados en los Festivales Regionales de 1957:

Obras	Autores
<i>Los frutos caídos</i>	Luisa Josefina Hernández
<i>Los años de prueba</i>	María Luisa Algarra
<i>Naabaani</i>	Luz María Servín
<i>Debiera haber obispos</i>	Rafael Solana
<i>Los desarraigados</i>	J. Humberto Robles
<i>Una ciudad para vivir</i>	J. Ignacio Retes
<i>Columna social</i>	Celestino Gorostiza
<i>A ninguna de las tres</i>	Fernando Calderón
<i>Después, nada</i>	Carlos Ancira
<i>La última noche con Laura</i>	Federico S. Inclán
<i>Después de la Junción</i>	Horacio Basáñez ¹

El premio de cada uno de los 12 grupos victoriosos consistió en una temporada celebrada dentro de sus respectivas zonas, así como el derecho de participar en el IV Festival Nacional, llevado a cabo durante el mes de agosto en Oaxaca.²

Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández, realizada por el grupo "Juan Ruiz de Alarcón" de la ciudad de Campeche, ganó una temporada en el Teatro del Globo, en la ciudad de México.³ También a los Artistas Panamericanos de Los Angeles, California, les fue sufragada una breve temporada en la Sala Villaurrutia por su actuación en *La última noche con Laura* de Federico S. Inclán.

V Festival Nacional (1958)

Fue determinado en el Quinto Congreso de Directores que al grupo premiado de cada zona se le proporcionasen los gastos de viaje hasta Campeche, sede del V

¹ Obra laureada en el Festival Dramático del Distrito Federal, el INBA patrocinó su temporada en el Teatro Gante, en julio de 1957.

² Margarita Mendoza López, José Manuel Ramos y Antonio Magaña Esquivel fueron los miembros del jurado.

³ Del 27 de septiembre al 16 de octubre de 1957.

Festival Nacional de Teatro, y que hubiera además un premio de \$1,000 para la mejor obra inédita, para estimular la producción de nuevas obras mexicanas.

Las piezas siguientes son las que triunfaron en los sendos Festivales Regionales:

Obras	Autores
<i>Felicidad</i>	Emilio Carballido
<i>Los cuervos están de luto</i>	Hugo Argüelles
<i>Miércoles de ceniza</i>	Luis G. Basurto
<i>Doña Elenita</i>	Los integrantes del grupo de Zacatecas
<i>Dos cartas</i>	Manuel Montes Collantes
* <i>Cortina de lluvia</i>	Margos de Villanueva
<i>El intruso trajo azahares</i>	Carlos Rodríguez
<i>Invitación a la muerte</i>	Xavier Villaurrutia
<i>Los desarraigados</i>	J. Humberto Robles
* <i>Eva</i>	Alicia Delaval
<i>Los hombrecillos de gris</i>	Pablo Salinas

Además de las arriba señaladas (*), *Canasta* de Altair Tejeda de Támez y *Opus número uno* de Jaime Casillas fueron premiadas como las mejores obras inéditas de sus respectivas zonas.

En el V Festival Nacional de Campeche (1958)¹, el grupo "Teatro Universitario" de Monterrey fue galardonado por la dirección y actuación de *Los cuervos están de luto* de Hugo Argüelles. *Opus número uno*, del joven preparatoriano Casillas, fue la mejor obra inédita de cuantas se dieron a conocer en los Festivales Regionales.

VI Festival Nacional (1959)²

En este Festival verificado en Monterrey, participaron las siguientes obras con que habían ganado los grupos triunfadores de cada zona:

Obras	Autores
<i>Susana y los jóvenes</i>	Jorge Ibargüengoitia
<i>Despedida de soltera</i>	Alfonso Anaya
<i>El caso de Pedro Ventura</i>	Federico S. Inclán

¹ Efectuado del 18 al 27 de noviembre; Salvador Novo, Dagoberto Guillaumin y Antonio Magaña Esquivel actuaron como jurados.

² Del 6 al 17 de diciembre; el jurado fue compuesto por Wilberto Cantón, José de J. Aceves y Antonio Magaña Esquivel.

Obras

Autores

<i>Dos y dos son cinco</i>	Alfredo González W.
<i>La culta dama</i>	Salvador Novo
<i>La danza que sueña la tortuga</i>	Emilio Carballido
<i>Antonia</i>	Rafael Bernal
<i>Pescadores</i>	Jesús López Florencio
<i>Otra primavera</i>	Rodolfo Usigli
<i>El duende y la roca</i>	Rodolfo Alvarez

El "Teatro de Avanzada del Pueblo" de Veracruz obtuvo el premio de grupo por su representación de *Pescadores* de Jesús López Florencio. Luisa Josefina Hernández fue laureada por *Los huéspedes reales*, la mejor obra inédita.

VII Festival Nacional (1960)

En ocasión del Año de la Patria, la Convocatoria dispuso la temática siguiente para los Festivales Regionales: o la conmemoración del sesquicentenario de la Independencia, o el cincuentenario de la Revolución. A las obras que se enumeran a continuación les correspondió ser representadas en el VII Festival Nacional efectuado en Xalapa, Veracruz:¹

Obras

Autores

<i>Detrás de esa puerta</i>	Federico S. Inelán
<i>Los años de prueba</i>	María Luisa Algarra
<i>Columbus, 1916</i>	José Ma. Camps
<i>El juicio</i>	Alfredo Pacheco
<i>Ideales</i>	Juan Juárez Gómez
<i>Henequén</i>	Leopoldo Peniche Vallardo
<i>La espera</i>	Juan Manuel López

Además, dos grupos de regiones diversas concursaron con *El clamor de la tierra* de Luz María Servín —autora de tendencias mexicanistas, cuyo monólogo *Yo soy Zapata* fue realizada dos meses antes en el Festival del Distrito Federal.

Ganó este certamen final el grupo "Escritores y Artistas de Yucatán" con la obra *Henequén* de Leopoldo Peniche Vallardo. En vista de las limitaciones impuestas sobre la temática, no hubo premio de obra inédita. En cambio, varios

¹ Del 3 al 11 de diciembre, con el siguiente jurado: Luisa Josefina Hernández, Carlos Prieto y Margarita Mendoza López.

dramaturgos ya conocidos fueron remunerados por escribir nuevas obras cumpliendo con los aludidos temas patrióticos.¹

Beneficios Derivados de los Festivales Dramáticos del INBA

Obviamente, el valor de estos certámenes estriba en el aliciente que entrañan para los que aspiran a escribir para el teatro, así como para revelar obras de dramaturgos desconocidos. En efecto, los Festivales han puesto a prueba personalidades literarias del fuste de J. Humberto Robles (*Los desarraigados*), Emilio Carballido (*Felicidad*) y Luisa Josefina Hernández (*Aguardiente de caña y Los frutos caídos*), al mismo tiempo que han aportado actores y directores competentes a las filas profesionales.

Como estímulo a los grupos dramáticos en toda la República, el alcance de estos Festivales es incalculable desde un punto de vista cultural e instructivo. De hecho, el ejercicio dramático es tal que lo mismo se ocupa del cultivo de la voz —tonos, dicción— y del control más absoluto de los movimientos del cuerpo, que del desarrollo de las facultades mentales —memoria, interpretación, etc.

EL PRIMER FESTIVAL PANAMERICANO (1958)

A consecuencia del auge teatral que en México se manifestaba hacia 1957, el INBA convocó el Primer Congreso Panamericano en octubre del mismo año. Las resoluciones tomadas por los delegados de los 22 países americanos representados prometieron beneficios recíprocos que a la postre habrían de contribuir

*“...al buen conocimiento y al mejor entendimiento de nuestro mundo americano. El propio Instituto Nacional de Bellas Artes declara que su propósito es iniciar un acercamiento entre las personas y los organismos que en nuestros países tienen encomendada la tarea de fomentar la producción dramática. Es indudable que todas las naciones han puesto interés en el desarrollo de un teatro nacional, propio, y cada una de ellas se enfrenta a problemas particulares...”*²

¹ Las obras escritas por encargo fueron: *Cuartelazo* de Federico S. Inclán, *El clamor de la tierra* de Luz María Servín, *El telar rojo* de Víctor Valencia, *Columbus, 1916* de José María Camps, *La conspiración vendida* de Jorge Ibarguengoitia y *Revolución* de Pablo Salinas. Las dos últimas obras citadas no se estrenaron por exceso de personajes.

² Antonio Magaña Esquivel: “El Primer Congreso Panamericano de Teatro”; periódico *El Nacional*, del 18 de agosto de 1957.

Precisamente por el referido "interés en el desarrollo de un teatro nacional, propio", es incomprensible que en el Primer Festival Panamericano¹ la mitad de las obras presentadas por los países americanos que participaron resultaron de autores del repertorio universal: Louis Verneuil, Bocaccio, José Zorrilla, Ionesco, etc. Por cierto que México respondió a la Convocatoria con el hermoso drama histórico ambientado en el México de la Malinche, *La leña está verde*, obra importante de la producción dramática de don Celestino Gorostiza.²

LAS TEMPORADAS DE LA UNIÓN NACIONAL DE AUTORES

La Unión Nacional de Autores no tiene ninguna afiliación oficial con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Sin embargo la incluimos como complemento del presente capítulo sobre la labor de este organismo, ya que en muchas ocasiones ambos han cooperado en la realización de obras mexicanas. El cuadro que sigue resume una década de actividad fructífera de la Unión Nacional de Autores al impulsar, en la mayoría de los casos, a dramaturgos incipientes, a través de temporadas sostenidas anualmente desde 1950, fecha de su fundación.

Año	Obra	Autor	Teatro
1950	<i>El rancho de los gavilanes</i>	Ladislao López Negrete	viejo Ideal
	<i>El don de la palabra</i>	Agustín Lazo
	<i>Saber morir</i>	Wilberto Cantón
1952	<i>Jano es una muchacha</i>	Rodolfo Usigli	Colón
	<i>Las islas de oro</i>	Rafael Solana	..
	<i>El color de nuestra piel</i>	Celestino Gorostiza	..
	<i>Frente a la muerte</i>	Luis G. Basurto	..
1953	<i>La función de despedida</i>	Rodolfo Usigli	viejo Ideal
	<i>Las cosas simples</i>	Héctor Mendoza
	<i>El vendedor de muñecas</i>	Nemesio García Naranjo
	<i>La sinfonía doméstica</i>	Emilio Carballido
	<i>Los Fernández de Peralvillo</i>	J. M. Durán y Casahonda

¹ Inaugurado en el Teatro del Bosque el 23 de agosto de 1958 por la compañía de Cuba, que fue seguida, en septiembre y octubre, de las compañías procedentes de los Estados Unidos, Perú, Chile, Venezuela, El Salvador y México.

² Por razones de política interna, fue imposible llevar a cabo el Segundo Festival Panamericano en Cuba, como se había acordado. De esta manera quedó trunca la labor de los delegados panamericanos que se habían esperanzado con llevar a la madurez éste que no resultó ser más que un paso frustrado hacia un festival anual de intercambio teatral.

Año	Obra	Autor	Teatro
1954	<i>Debiera haber obispas</i>	Rafael Solana	Sala Chopin
	<i>Susana y los jóvenes</i>	Jorge Ibarregui	" "
	<i>La mujer legítima</i>	Xavier Villaurrutia	Ródano
1955	<i>La danza que sueña la tortuga</i>	Emilio Carballido	"
1956	<i>Una mujer para los sábados</i>	Federico S. Inelán	"
	<i>Martina</i>	Rodolfo Alvarez	Globo
	<i>Mis tres amantes</i>	Alfonso Anaya	"
	<i>Semilla del aire</i>	Antonio Magaña Esquivel ¹	"
	<i>El color de nuestra piel</i>	Celestino Gorostiza	de la Comedia
1957	<i>Pecado mortal</i>	Wilberto Cantón	Juárez
1958	<i>Los sueños encendidos</i>	Luis Moreno	"
1959	<i>Luna de miel para diez</i>	Felipe Santander	V. Fábregas
1960	<i>Las estatuas de marfil</i>	Emilio Carballido	Basurto
	<i>¡Un macho!</i>	Edmundo Báez	V. Fábregas

¹ Para la producción dramática de Magaña Esquivel posterior a 1960, véase el Apéndice No. 10.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO I

RODOLFO USIGLI (1905 -)

El autor que más renombre ha logrado dentro del cuadro teatral de la nación, y cuyas obras han tenido mayor acceso al extranjero, es Rodolfo Usigli, dramaturgo fecundo de una larga trayectoria que data del año de 1932. Nacido en la capital, de padre italiano y madre polaca, llegó a ser receptor sensible de las vibraciones político-sociales mexicanas, que ha volcado en una literatura escénica la cual denuncia vicios prevalecientes en los sistemas sociales modernos.

Desde que comenzó sus actividades teatrales --se inicia en la crítica teatral siendo adolescente aún --Usigli ha permanecido estrechamente relacionado con la escena dramática. Entre otros cargos, ha desempeñado puestos de relieve, tales como catedrático de historia y técnica de teatro en la Universidad Nacional de México y Jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, que dependía entonces de la Secretaría de Educación Pública (1938-39).

En 1940, además de fundar el "Teatro de Media Noche", da cima a un estudio analítico titulado *Itinerario del autor dramático*, que no es su primera obra de esta índole, pues ya había escrito *México en el teatro* (1932) y *Caminos del teatro en México*; éste último, prólogo de la *Bibliografía del Teatro en México* de Francisco Monterde (1934). Por lo demás, Usigli es acaso el dramaturgo mexicano que más mundo ha recorrido. Como becado de la Fundación Rockefeller fue a estudiar composición dramática en la Universidad de Yale (Estados Unidos de Norteamérica). Una misión diplomática lo trasladó a París, y como delegado cinematográfico viajó por diversos países europeos. Desde hace más de un lustro, el célebre dramaturgo se encuentra alejado de la Patria, en calidad de Embajador de México en el Líbano y Etiopía.

Es obvio que la treintena de obras de Usigli acusa una calidad desnivelada. Dentro de ellas no deja de haber algún conflicto de índole social. *El apóstol* (1932), que se ha arrinconado como teatro para leer --"si al teatro para leer, se le puede llamar Teatro", según el propio dramaturgo--: ni una pieza de indiscutibles mé-

ritos, cuya falta de unidad se achaca a una caprichosa estructura cinematográfica (*Corona de sombra*); ni tampoco una buena comedia costumbrista plagada de subtemas que subrayan en rojo la adversidad de una prolífica familia mexicana (*Medio tono*, 1938); ni una pieza de factura melodramática sin bases auténticas (*Jano es una muchacha*); ni una de ambiente político, *Un día de éstos* (1954), que ni lejanamente se acerca a *El gesticulador*, la incomparable obra maestra de Usigli, escrita allá por 1937 y que sigue tan vigente en la actualidad como cuando se estrenó en 1947.

Las cinco obras siguientes, representativas de la disposición y las tendencias usiglianas, nos servirán de base para aquilatar los aciertos, lo mismo que las fallas, del que llegó a ocupar el primer lugar en la dramaturgia mexicana: *Corona de sombra*, *Otra primavera*, *El niño y la niebla*, *El gesticulador* y *Jano es una muchacha*. Luego, para completar el cuadro de su larga trayectoria como dramaturgo, consideraremos piezas de su producción reciente: *La exposición* y *La diadema*, terminadas en 1959 y 1960, respectivamente.¹

CORONA DE SOMBRA — Pieza Antihistórica²

Rodolfo Usigli lanza la segunda edición de esta obra acompañada de uno de sus acostumbrados prólogos, los que, a su vez, suelen despertar tanto interés como la comedia misma. De hecho, hay prólogo de este hábil pensador que supera hasta la propia dramatización que pretende elucidar.³ Estos nutridos prefacios procuran justificar algunos de los temas atrevidos de Usigli y el tratamiento que se les ha dado, lo mismo que rectificar cualquiera interpretación errónea que pudiera surgir en la mente del lector. ¡Ojalá que el espectador —ente de suma importancia, por ser complemento insustituible de una creación concebida para representarse y no para ser leída— pudiese juzgar el espectáculo, influenciado por las mismas advertencias!

Con todo, *Corona de sombra* es, quizá, la obra de este dramaturgo más estimable como lectura, ya que el contenido alimenta abundantemente los sentidos imaginativos. Por lo demás, los numerosos cambios de cuadro, requeridos por las fluctuaciones en el tiempo y el espacio, entorpecen su ejecución, por lo que la obra se prestaría más bien a los artificios de la técnica cinematográfica.

El momento en sí —la funesta intervención en México del romántico Hapsburgo— ofrece múltiples momentos dramáticos, por lo que a aquél se ha recurrido literariamente con insistencia: autores mexicanos como Julio Jiménez Rueda, Agustín Lazo, Miguel N. Lira, Dagoberto de Cervantes y Wilberto Cantón, lo mismo que el dramaturgo austriaco Franz Werfel (*Juárez y Maximiliano*) han dramatizado

¹ Véase el Apéndice No. II para su producción posterior a 1960.

² Publicada en *Cuadernos Americanos*; México, 1943 (segunda edición, 1947); estrenada en el Teatro Arben el 11 de abril de 1947.

³ El prólogo de *Jano es una muchacha* equivale a una aguda interpretación del problema sexual en México.

episodios sobre ese trago amargo en la evolución política de México. La muerte de la anciana viuda de Maximiliano, en 1927, suscitó el interés de Usigli en torno de la "corona de sombra y espinas" que soportó la trágica testa de la emperatriz, al sobrevivir a su cónyuge durante 60 años de locura.

Este estudio sobre la ambición insaciable de una mujer contrapone las inquietudes malsanas de Carlota al carácter sosegado y crédulo de Maximiliano, víctima de su pasión por ella, como lo fue ella de su propia codicia. Por lo demás, Usigli logra bocetos vigorosos como el de Napoleón III, quien expone crueles verdades sobre la política, mediante parlamentos que revelan la sutileza y el ingenio extraordinarios de este dramaturgo.

El procedimiento antihistórico brinda, entre otras, la facilidad de ceñir los hechos a un período determinado de tiempo. "No se puede perder tiempo en el teatro, pues el primer elemento del teatro es el tiempo", advierte Usigli.¹ Es de celebrarse que, no obstante haberse tomado ciertas licencias, él se haya guiado mayormente por fundamentos verídicos, ya que resulta arbitrario fantasear sobre sucesos y personalidades que débense respetar como patrimonio de la historia.

Es concebible maquinar situaciones y aun diálogos, siempre que éstos se avengan al temperamento de las personas en cuestión y que aquéllas no se opongan a la autenticidad de sus vidas. Desde un punto de vista artístico, la técnica antihistórica no es censurable si se toma en cuenta el afán de Usigli de situar lo *dramático* ante todo, aprovechando sus posibilidades teatrales al máximo —sea el tema moral o inmoral,² sean sus bases ficticias, reales o antihistóricas.

El acto final, redondeando el cielo vital abarcado, nos transporta nuevamente al castillo en Bruselas, al tiempo inicial de la acción, o sea el ocaso de la larga y tormentosa existencia con que Carlota hubo de expiar su pecado. Como al principio de la obra, Su Majestad, cegada por las tinieblas del desvarío, implora: "Traed luces. ¡traed luces!".

Por su inusitada técnica, despunta brillantemente la entrevista de Carlota y el historiador mexicano, a través de la cual ella se entera del destino de sus enemigos y del que fuera su consorte. Sólo entonces puede la nonagenaria librarse de las trabas que a este mundo la encadenan, para ir en pos de su amado. "En el bosque, Max. Ya estamos en el bosque". Y así Usigli encauza el postrer pensamiento de Carlota Amalia a la frondosa tierra azteca que la sedujo, que la "encantó", y donde aún recrea su espíritu en el bello Castillo de Chapultepec.

¹ *Corona de sombra; Cuadernos Americanos*, No. 12, segunda edición, p. 145; México, D. F., 1958.

² "...lo primero que le interesa al público no es averiguar si el espectáculo que se le presenta es moral o inmoral, sino si es o no dramático", opina Usigli en la "Addenda" de *Jano es muchacha*, p. 176; México, 1952.

EL NIÑO Y LA NIEBLA¹ y OTRA PRIMAVERA²

Teatro de Caracteres y de Conflicto Interior

Quizás una mala razón para comparar estas dos obras es el hecho de que señalan los niveles superior e inferior de la producción escénica de Rodolfo Usigli. Ambas piezas coinciden además como teatro de caracteres, si bien es sólo *El niño y la niebla* la que ejemplifica la excelencia de este género, en su acertado trazo de la idiosincrasia de cada personaje.

El clamor por luz del padre con que se inicia *Otra primavera* es reminiscente de la misma súplica de la malograda Carlota de *Corona de sombra*, mas no se sospecha al momento que Arturo adolece igualmente de un padecimiento psicopático. Aún más, en *Otra primavera*, la locura constituye el eje mismo de la trama; el problema económico de la familia es subordinado a la tribulación por la psicosis del padre. En *Corona de sombra*, y en menor grado en *El niño y la niebla*, la afección mental no domina la escena, bien que en esta obra, desde luego, la secuencia trágica es provocada por ella.

Se aprecia una marcada predilección de este autor por el tema de la insania, sobre la que muestra, por lo demás, haberse documentado ampliamente. Usigli refiere que el asunto de *El niño y la niebla* se lo sugirió un caso judicial de una madre norteamericana que indujo a su hijo, estando éste en un trance de sonambulismo, a asesinar a su progenitor.

En cuanto a la técnica, *El niño y la niebla* acusa un tempo más acelerado, más variado que *Otra primavera*, pieza que decae a menudo por lo estático de la construcción, así como por lo redundante del diálogo. Aquella obra es, asimismo, un alarde del hábil manejo del "suspenso", sobre todo tratándose de aquellos telones que descienden en momentos de alta dramaticidad. Pero esa tensión expectante creada a final de acto —precepto teatral establecido en *Itinerario del autor dramático*³ —no la experimentamos de ninguna manera en *Otra primavera*. Al contrario, la intensidad emotiva mengua paulatinamente, hasta dejarnos fríos al final del primer acto. No obstante, si bien este telón no deja de ser sorprendente, sorprende mayormente aún que Usigli no haya urdido motivo alguno para dejarnos en "estado de sed", como lo llama él. Aúnanse a este yerro un diálogo rebuscado y situaciones tan melodramáticas como la de una mujer encinta que toma la decisión de asesinar a su hijo por nacer, para salvarlo de una locura que *puede o no* manifestarse si acaso llega éste a cumplir los 55 años de edad.

¹ Escrita en 1936, fue publicada en "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, junio-julio de 1950; estrenada en el Teatro del Caracol, con un éxito insólito, el 6 de abril de 1951.

² Escrita en 1938, fue estrenada en el Teatro Virginia Fábregas en 1945; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo, No. 3 (ediciones de la Unión Nacional de Autores); México, 1948.

³ Del propio Usigli; La Casa de España, 1940.

El tema de *El niño y la niebla* tiene trascendencia porque plantea un conflicto conyugal respecto a la puericultura y es, por consiguiente, digno de trasladarse a las tablas. El desenlace trágico es secuela —como a menudo ocurre en el mundo real— de la obstinación de uno de los cónyuges por aferrarse a un matrimonio disonante, pretextando al hijo de por medio, cuando en realidad a quienes más perjudican aquellas “uniones” divididas es a los vástagos, en cuya salud física y mental inevitablemente repercute la neurastenia de los padres.

Guillermo se engaña: “Quiero asegurarle a mi hijo una apariencia de vida familiar”. Ni siquiera le queda una “apariencia” a un matrimonio naufragado o tempestuosamente mantenido a flote. ¿Acaso un oportuno divorcio no hubiera evitado el suicidio del hijo?

Conjeturas aparte y concretándonos al caso en cuestión, caso por lo demás muy bien planteado por Usigli, nos limitaremos, como es debido, a controvertir esas incongruencias que invalidan las dos caracterizaciones principales. Guillermo es un hombre moderno, de criterio amplio. Si rechaza todo lo antiguo y hasta “lo viejo” de la iglesia, ¿por qué oponerse a la disolución de un matrimonio caduco? ¿Por tanto amor a su esposa? Más grandes pasiones sucumben ante menos desavenencias.

Es evidente que la esposa padece síntomas de desequilibrio mental propio de una madre desnaturalizada. En cambio, habla con la cordura de una sabia: “Si estás convencido del horror que es nuestra vida, ¿por qué no salvas de él a tu hijo, por qué no tratas de volver a empezar, de algún modo? Si tan despreciable te parezco, ¿por qué permites que tu hijo tenga una madre despreciable?”. Contradicciones de esta índole disminuyen el vigor psicológico del personaje, quien degenera en portavoz teatralmente ineficaz del dramaturgo.

Es extraordinario cómo estas fallas se minimizan ante el poder atrayente de la obra. Y aunque las nociones de Usigli sobre la vida matrimonial revelan lagunas lamentables —era soltero todavía—, sus conocimientos sobre la adolescencia se aplican con mucho acierto. Si *El niño y la niebla* convence más que *Jano es una muchacha*, se debe en gran parte a que el “niño” se ajusta a una realidad que nos es más accesible que la diabólica “muchacha” mitómana. En todo caso, las dos obras patentizan un hecho en común: son los hijos quienes pagan los defectos de sus progenitores. Daniel muere tanto por la insania de la madre como por la irresolución del padre. En “Jano” están concentrados los más perversos instintos de ambos padres.

Volviendo a las incongruencias arriba referidas, en justa defensa de Usigli es de recordar su alusión al libidinoso padre de “Jano”. Justifica el comportamiento insólito de éste explicando que lo que hace su personaje teatral no es lo que él, Usigli, hubiera hecho en su lugar, ya que aquél no es él, sino otro ente de complejidades distintas. Por la misma razón, no se puede afirmar categóricamente

que tal o cual acción —o reacción— sea absurda o ficticia. Como espectador objetivo, se es capaz de ver con frialdad los problemas abordados, en tanto que los que viven los conflictos, ¿pueden ellos discernir siempre los capciosos perfiles de la verdad, transfigurados por aquella neblina traicionera que los va envolviendo inextricablemente?

EL GESTICULADOR y JANO ES UNA MUCHACHA:

Dos Posturas Equívocas de la Vida Mexicana

La impaciencia por asistir al desarrollo dramático de *Jano es una muchacha* no proviene de una sana emoción expectante, sino de una desorientación enfadosa debida a diversas incógnitas de la trama. En lo personal, confesaré que, a medida que transcurría esta obra,¹ Rodolfo Usigli se venía desplomando del pedestal que en mi criterio se había erguido a base de los personajes firmes y concretos, así como de la solidez de la secuencia dramática, de *El gesticulador*.²

Es cierto que la lectura de *Jano es una muchacha* permite una mayor comprensión del drama, en tanto que su dilatado prólogo esclarece aspectos indispensables para descifrar el comportamiento sexual del “macho” —y de la hembra también— en México. Digo *en México*, y no precisamente *mexicano*, ya que determinadas costumbres son adoptadas por no pocas personas de diversas nacionalidades que saben “aclimatarse” al *modus vivendi* que les conviene.

Hay que tomar en cuenta, por ejemplo, las observaciones perspicaces del autor sobre la “casa chica”, la que conceptúa como el refugio “del sexo desnudo sin reticencia, de todo lo que en el hombre clama por una independencia de las trabas familiares”. Con esa llaneza habitual en él, que se resiste a templar las asperezas del tema, Usigli define la “casa chica” en una sola compendiosa, aunque larga oración:

“Una institución casi tan firmemente establecida como el matrimonio, pero por las razones opuestas: una mujer para no tener hijos, para no hablar del gasto ni de la crisis diarios, para no hacer visitas de familia, para no salir con ningún objeto social; una institución antisocial y anárquica, intermedia entre el hogar y el burdel, en la que el hombre preserva su propia estimación a base de la propiedad ilícita y exclusiva de una mujer

¹ Estrenada en junio de 1952, *Jano es una muchacha* fue repuesta en febrero de 1959, en el Teatro Virginia Fábregas.

² Escrita en 1937, por su fuerte sátira política, no pudo representarse hasta 1947, cuando tuvo su estreno en el Palacio de Bellas Artes. Fue repuesta en el V Festival Dramático del Distrito Federal, el 1° de junio de 1958. (Véase el Apéndice No. 12 para su reposición posterior a 1960).

que no le es impuesta, ni sancionada, por la religión o por la ley, sino por el amor, así, en abstracto y en concreto".¹

Desde un punto de vista sociológico, *Jano es una muchacha* tiene un elemento positivo: la flama que arde insistentemente entre todo el oropel de la falacia urdida, que es la franqueza, nada exenta del valor que invariablemente lanza a Usigli en busca de la verdad, ya sea exponiendo la impostura política mexicana en *El gesticulador*, o desenmascarando en *Jano* otra postura de gesticulación muy de moda: el engaño "socio-sexual", permitiéndome denominarlo así por las repercusiones que en la sociedad mexicana tiene.

Las dos piezas ponen al desnudo el lado flaco de la humanidad en general y lo que Usigli llama la "hipocresía mexicana" en particular, ambos semblantes vistos con cierta compasión a través de sus personajes malogrados, sea por razones circunstanciales (*El gesticulador*), o sea por perversión o por herencia (*Jano es una muchacha*). Ello no excluye que Usigli sienta el mayor desprecio por tipos como el demagogo Navarro, doble asesino del General Rubio y su "gesticulador", o como el padre de "Jano", aborrecible no tanto por aquellos 20 años de vicio disimulados con respetabilidad fraudulenta, como por los minutos de gozo sadista con que atormenta a Eulalia, antes de que ella acabe por matarlo. Esta es, dicho sea de paso, la cúspide melodramática de la anécdota que termina por desvirtuar la realidad que tanto pretende el autor.

No obstante, es más bien todo el morboso relato de la depravación sexual de la madre de "Jano" el que ha redundado en merecida censura del acto final. El acertado crítico teatral Antonio Magaña Esquivel anula la obra en su totalidad por "folletinesca, falaz, hueca". "En *Jano*, así escriba el gran Rodolfo más prólogos y epílogos para justificarse, falla la humanidad esencial. Es una obra insincera, sin vida real ni verdad interior".²

Por su parte, Usigli alega que los sucesos de *Jano* han tenido lugar y que pueden repetirse: "es probable", afirma. En efecto, ¿es probable que tanta corrupción, concentrada en una misma familia de provincia, se repita? Admitimos la posibilidad de que los hechos pudieron ocurrir; pero negamos la probabilidad de su repetición, aún cuando la posibilidad no sea descartada.

Estas reflexiones se podrían hacer sobre *El gesticulador*, obra que asimismo plantea una trama tan peregrina como improbable (aunque tampoco imposible) como la siguiente: estando en provincia, a un norteamericano, profesor de historia, se le descompone el coche precisamente donde se ha refugiado un profesor mexicano, también de historia. Para mayor coincidencia, el norteamericano busca datos sobre un general llamado César Rubio, nombre exacto del profesor a cuya casa

¹ Prólogo de *Jano es una muchacha*, p. 22; México, 1952.

² Antonio Magaña Esquivel; periódico *El Nacional* del 8 de febrero de 1959.

el "destino" lo lleva a pernoctar. Aún más: este César Rubio no tiene ni siquiera parentesco con aquel revolucionario, bien que nacieron los dos en el *mismísimo* pueblo. ¡De haberse llamado Juan Pérez, digamos, quizás entonces...!

Pese a este planteamiento tan singular como increíble, es, curiosamente, la progresión de los hechos la que fluye con asombrosa verosimilitud. De modo opuesto, es el comienzo de *Jano es una muchacha* el que ostenta perfiles de verismo, los que se van esfumando, hasta perderse por completo en el último trance. De ahí surgiría una errónea conjetura: "Usigli concibió el melodramón probablemente en plena juventud, por lo que es de disculparle que jale tanto los cabellos de la trama".² Al día siguiente se publicó lo arriba citado en que el Sr. Magaña Esquivel advierte: "Obra de principiante, se le habría estimulado. Siendo como es de Usigli, dramaturgo consagrado lo mismo por sus buenas piezas que por sus exabruptos y desplantes, era preciso ser veraz y exigir mejor calidad".³

Además de que *Jano es una muchacha* efectivamente pertenece a su madurez —ya había escrito 25 libros—, Usigli cuenta que había meditado el asunto durante más de una década. ¿Será ello la razón por la que el argumento fue adquiriendo para él dimensiones de realidad? La ponderación excesiva suele ser tan imprudente como la irreflexión.

Es en *El gesticulador*, una de las obras cimeras del teatro mexicano, donde descuella la capacidad indiscutible de Usigli para plasmar una faceta vital de la conciencia mexicana. Es en esta obra, como en ninguna otra, donde concibe personajes de carne y hueso cuya vitalidad psicológica hace veraz la fantasía. Invoca recursos de gran teatralidad, pero legítimos; en fin, desarrolla con absorbente realismo un tema trascendente dentro del clima político de México.

La audacia temática manifiesta en *Jano* y en *El gesticulador*, por cuanto implica excesiva valentía literaria, cae en desuso. Pocos son los que juegan al teatro esgrimiendo, como él, la aguzada pluma con que ineludiblemente han de herir o bien herirse a sí mismos. Y lo que es más, siendo en esencia artista, Rodolfo Usigli se lo jugó todo, más que por principios morales, por el deseo de resucitar al agonizante teatro nacional.

¹ Usigli no está ajeno a todo esto y dice al respecto: "...ha habido casualidades mayores en el mundo, desde el descubrimiento de América por Colón". (Doce notas sobre *El gesticulador*, p. 243). Sin embargo, esta justificación va en contra de lo expresado por él mismo en la pág. 29 de *Itinerario de un autor dramático*: "Cuanto ocurre en el teatro debe parecer probable aun dentro de la imposibilidad. Lo improbable, aunque sea posible, debe desecharse".

² María Luisa Mendoza; revista *HOY*, No. 1.146; el 7 de febrero de 1959.

³ Antonio Magaña Esquivel; periódico *El Nacional* del 8 de febrero de 1959.

SUS OBRAS RECIENTES

LA EXPOSICION (1955-59)

Rompiendo un silencio de ocho años, mismos en que estuvo alejado de la dramaturgia, Rodolfo Usigli da cima a esta nueva pieza en 1959. Al contrario de *Medio tono*, que afirma haber escrito en cuatro días, *La exposición — Divertimiento en tres actos* lo entretuvo durante cuatro años, habiéndola comenzado en México y concluida en Beirut. Obra que marca el primer intento de versificación de este autor, combate virulentamente las arteras prácticas políticas encubiertas a la sombra de una "justicia" de flexibles y tornadizos perfiles. Expone también periódicos de la ruin condición del "No es Verdad", donde hace escuela el Periodista Joven, tan cínico y sin escrúpulos como su compañero en *A ocho columnas* (de Salvador Novo), que bien pronto aprende su lección: "Lo importante es que sean noticias, y lo de menos es que sean ciertas".¹

Una exposición pictórica sirve de marco para sucesos inspirados en la vida del gran pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano y "recordados con ayuda de la imaginación" de Usigli —lo que evidentemente constituye una variación del principio que motivó *Corona de sombra*, su drama antihistórico basado en una realidad de fondo, ampliada o desvirtuada a capricho del autor. Valiéndose de los múltiples personajes que hace desfilar ante los cuadros en exhibición, Usigli enjuicia al elemento intelectual de México. Los personajes, someramente esquematizados, están denominados funcionalmente: "el amigo fiel", "el detective II", "el gangoso III", "la mujer", etc. Sólo se abonda en las excentricidades del pintor Oswaldo Rey, de naturaleza abierta y sincera, que se conduce de modo individualista como enemigo del convencionalismo.

La notoria verdad usigliana causa la sensación de siempre. En cuanto al estilo, la obra acusa un acento forzado —no por lo que atañe a la métrica, que resulta bastante flúida, sino por el empeño del poeta dramático en componer juegos de palabras ineficaces y cruzar torpemente conceptos verbales, como jamás lo hubiera hecho Villaurrutia, cuya "difícil facilidad" en ese renglón, lejos de enfadar, provoca un estimulante placer intelectual.

Por otro lado, los conceptos expresados, sobre todo los del segundo acto, se repiten. ¿No es significativo que el mejor acto, o sea el primero, fuera concebido en México? No sería absurdo suponer que, al perder contacto con el ambiente mexicano, a Usigli se le hubiera disipado aquella inspiración que le dio su impulso inicial.

¹ *La exposición*, p. 66; *Cuadernos Americanos*, No. 53; México, 1960.

LA DIADEMA — Comedieta moral en un acto
(Beirut, 1960)

Esta deliciosa pieza evidentemente fue concebida por el laureado dramaturgo con los ojos puestos en las necesidades del arte dramático en su modalidad más moderna: la televisión. A base de una intriga sin grandes alcances, en torno a un personaje que no puede jactarse de ser original, o sea, en términos del mismo Usigli, "una mujer casada como todas las casadas, con un marido que no la comprende", compone una anécdota divertida, por el escepticismo con que pisa el terreno de la fidelidad conyugal, así como por el ejemplo "edificante" de los peligros del matrimonio. El diálogo no brilla menos que la pedrería de la diadema que deslumbra a los humorísticos personajes.

PRONOSTICO SOBRE EL DRAMATURGO MEXICANO
MAS UNIVERSAL

Desafortunadamente, hace algún tiempo que Usigli no rinde nada excepcional en materia literaria. Es evidente que, no sin resistencias, cede su lugar codiciado a los jóvenes que vienen tomando posiciones favorables en el campo teatral. ¿Quién será el que reemplace en definitiva al gran Rodolfo Usigli? ¿Será Carballido o Luisa Josefina Hernández; o será Argüelles, J. Humberto Robles o Luz María Servín? ¿Será acaso alguien que está por conocerse aún?

OBRAS DRAMATICAS DE USIGLI
NO CITADAS EN EL TEXTO

Falso drama, 1932; un acto (inédita).

Noche de estío, 1933; estrenada en el Teatro Ideal el 6 de julio de 1950 (inédita).

El presidente y el ideal, 1934 (inédita).

Estado de secreto, 1935, estrenada en el Teatro Degollado, en Guadalajara, 1936.

La última puerta, 1934-35; publicada en revista HOY, marzo-abril de 1948.

Alceste, 1936 (inédita).

Aguas estancadas, 1938; estrenada en el Teatro Colón el 18 de enero de 1952; publicada en "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, abril-mayo de 1952.

La mujer no hace milagros, estrenada en el Teatro Ideal, 1939; publicada en suplemento de la revista *AMERICA*, 1949.

La crítica de la mujer no hace milagros, un acto; en revista *Letras de México*, II, No. 14; febrero de 1940.

Vacaciones, un acto, estrenada en el Teatro Rex, 1940; publicada en revista *AMERICA*, junio de 1948.

Sueño de día, radiodrama en un acto; estrenado en 1940; en revista *AMERICA*, febrero de 1949.

La familia cena en casa, estrenada en el Teatro Ideal el 19 de diciembre de 1942; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo, No. 15 (ediciones de la Unión Nacional de Autores); México, 1948.

Dios, batidillo y la mujer, 1943; farsa en tres escenas (inédita).

Mientras amemos, 1937-1948 (inédita).

La función de despedida, 1949; estrenada en el Teatro Ideal el 10 de abril de 1953; en "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, 1951; publicada en Colección Teatro Contemporáneo; México, 1952.

Los fugitivos, estrenada en el Teatro Arbeu el 22 de julio de 1950; publicada en "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, 1951.

Un día de estos, estrenada en el Teatro Esperanza Iris el 8 de enero de 1954.

Las madres (Las madres y los hijos), 1945-1960; una ambiciosa pieza de ambiente revolucionario, con numerosos personajes.

CAPITULO II

NAVIER VILLAURRUTIA

(1903-1950)

Quien fuera uno de los más preclaros valores literarios de México, celebrado mayormente por su profunda poesía recortada con mesura intelectual, legó como dramaturgo una producción que se distingue por sus conceptos exquisitos, párvulos de una sensibilidad acendrada y de una reflexión rigurosa. La afición de Villaurrutia por el mando escénico buscó cauce, desde 1928, en los grupos de los teatros Ulises y Orientación, donde al lado de Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Gilberto Owen y Julio Bracho se inició con traducciones y otras actividades del arte teatral.

Capitalino como Rodolfo Usigli, a Villaurrutia le fue otorgada, junto con aquél, una beca por la Fundación Rockefeller, para cursar materias relacionadas con el teatro, en la Universidad de Yale. Como el autor de *El gesticulador*, llegó también a ser catedrático en la Universidad Nacional de México, lo mismo que jefe de la Sección de Teatro del otrora Departamento de Bellas Artes.

Avido lector en varios idiomas, “tenía el ingenio, la sutileza, la malicia, la gracia de nuestro pueblo, apoyados en una cultura universal constantemente renovada...”¹ De ahí que el teatro villaurrutiano adquiriese un delicioso sabor universal condimentado a la mexicana.

AUTOS PROFANOS

Pertenece a la etapa de su mocedad su más acicalado teatro “comprimido”: aquellas diminutas obras en un acto concebidas con anterioridad al período reco-

¹ Luis G. Basurto: “El teatro y la amistad en Navier Villaurrutia”; *Cuadernos de Bellas Artes*, p. 13; Año I, No. 5; México, D. F., diciembre de 1960.

rrido propiamente en el presente estudio.¹ Aludimos a ellas como revelación sintética de las tendencias mejor orientadas de ese teatro que cabe calificar, hasta cierto punto, de gélido y reluciente como un diamante, en cuyo reflejo aparece la preeminencia de lo dialéctico en menoscabo del elemento básico humano.

Oscilando entre la realidad y la poesía, o sea lo que puede verse y lo que se imagina o se adivina, *Parece mentira* y *¿En qué piensas?* crean un clima de especulación, aquélla de planteamiento sin rodeos, con un desenlace enigmático, y ésta a base de una falacia del raciocinio, perpetrada por una pseudo-pensadora (hija caprichosa e irreal de la inventiva villaurrutiana) que juega al amor.

Ha llegado el momento apenas descubre las cortinas sobre el tema de la muerte, cuyo acento fatídico se adueñará más adelante de sus cavilaciones poéticas. La farsa *Sea Ud. breve*, más verbosa, más diluida, es la antítesis de *El ausente*,² pequeña obra que capta la situación en el momento preciso y dura lo justo para plasmar el clímax de este episodio, dramático en grado sumo, a pesar de aparentar una pasmosa calma exterior.

OTRA OBRA EN UN ACTO Y UN MONOLOGO

El solterón (1945)³ dista en tiempo y en calidad de las obras arriba mencionadas. En ella se advierte nuevamente el imán que en su vida ejercía la certeza de la muerte. La acción, de cierto relieve dramático pero carente de las sutilezas acostumbradas de este autor, se desliza en las habitaciones de un difunto insólito, cuya ironía trasciende desde la muerte, a través de una carta legada a los que en vida llamó sus "amigos".

La tragedia de las equivocaciones —Monólogo— (1950)⁴ encarna la queja, plena de gracia e insinuaciones picarescas, de un gemelo idéntico en cuya intimidad marital se entromete su "doble" socarrón.

SU TEATRO EN TRES ACTOS

INVITACION A LA MUERTE (1940)⁵

Tal vez el mucho valor o el poco valor de este drama —según la filosofía de cada quien— estriba en la actitud moderna con que Villaurrutia acomete un tema

¹ Sin embargo, fueron editadas posteriormente con el título *Autor profanos*, por Letras de México, en el año de 1943.

² Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 12 de diciembre de 1951.

³ Publicada en Colección de Teatro Mexicano; en "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 21 de diciembre de 1958.

⁴ Estrenada en el Teatro del Caracol, 1950; en "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, enero de 1950.

⁵ Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 27 de julio de 1947; publicada en revista *El Hijo Pródigo*, I y II, No. 6, 7 y 8, septiembre-noviembre de 1943; repuesta por grupos experimentales en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, el 15 de marzo de 1958 y en el V Festival Nacional de Teatro de Campeche, a fines de 1958.

tan antiguo como la creación misma. Valiente quien juega con la idea de la muerte, riéndose de buena gana del inevitable fin del mortal, máxime si ya presente que su propia vida habrá de terminar prematuramente.

Incuestionablemente, lo mejor del drama son las escenas de los actos primero y tercero que gravitan en torno a la muerte como negocio "andando", tema discursado con gracia paradójica en una agencia de inhumaciones. El juego de palabras que tanto obsesionó a Villaurrutia reviste aquí un incomparable humor macabro, como el que se aprecia, por ejemplo, cuando el viejo, señalando a un cliente, ordena al novel empleado: "Vaya Ud. a atenderlo". "¿A tenderlo?", interroga el otro, abordando al buen previsior, cuyo afán de adquirir un ataúd a su medida no deja lugar a duda de que "se muere por asistir a su propio entierro".

Invitación a la muerte es la obra en tres actos de Xavier Villaurrutia que más afinidad nuestra con sus cinco "autos profanos" en lo que concierne a aspectos evidentes en alguno o todos ellos: la precisión verbal, la presencia de la muerte y el enigma que envuelve por momentos a la acción. Por lo demás, el planteamiento psicológico prevé el conflicto filial que ocupará a este dramaturgo posteriormente en *La hiedra*, *La mujer legítima* y *El yerro candente*. Bien que en esta obra no hay padrastro, sí existe el amante de la madre, circunstancia que influye decisivamente en el curso que toma la vida del hijo.

Drama que en gran parte decepciona por sus rasgos indefinidos y confusos, adquiere consistencia si se da crédito a la interesante interpretación del Sr. Magaña Esquivel, quien lo ve como "una moderna versión del *Hamlet* y su conflicto psicológico frente al adulterio de la madre y la persecución de la sombra del padre".

LA HIEDRA (1911)¹ y *LA MUJER LEGÍTIMA* (1912)²

Por analogía y por antítesis pueden confrontarse estas dos piezas en materia temática y técnica. En primer lugar, ambas se inician preparando el ánimo del espectador para la llegada de un personaje determinado, por lo que desde un principio la atmósfera se electriza. En esta pieza es la mujer que durante años ha "vivido" con Rafael la que vendrá como esposa "legítima" a ocupar el lugar de la madre fallecida. La situación por lo que se refiere a los hijos de Rafael es, desde luego, digna de un drama. En *La hiedra* es Hipólito quien, tras una ausencia de 12 años que lo han convertido en hombre, llegará a vivir al lado de la viuda madrastra, aún joven y atractiva. Hémos aquí ante una disposición clásica euripidiana.

¹ En colección Nueva Cultura, II, No. 1, 1941; estrenada en el Teatro Virginia Fábregas, 1942.

² Estrenada en el Teatro Ideal, 1942; ediciones Rafael Loera y Chávez, 1943.

Dentro del tema familiar, descuella la inclinación de Xavier Villaurrutia hacia los conflictos entre madrastras e hijos —*El yerro candente* trata de padrastro e hija—, pero el planteamiento es enteramente opuesto. En *La mujer legítima* el choque se produce por el antagonismo entre la “nueva madre” y los hijastros, en tanto que *La hiedra* expone un caso del imposible amor recíproco que primero une y luego separa irreconciliablemente a Hipólito y su madrastra.

Asimismo, cabe notar que las figuras femeninas trazadas en las dos obras son encontradas por completo. La “esposa legítima” de carácter dominante es, por lo demás, resuelta, pues en contra de la corriente convencional y obrando con criterio propio se entrega incondicionalmente, porque estima que ese hombre merece su amor. Y aunque ella fracasa en su intento de instalarse al lado de los hijastros, triunfa a la postre fundando un nuevo hogar, limpio de recuerdos rancios.

Por contraste, Teresa —“la hiedra”—, pese a que el aliento vivificante de Hipólito la hace renacer, erguirse en busca del sol, acaba por caer lánguidamente sobre la vieja casa del marido difunto, la que cubrirá permanentemente con su sombrío follaje. Sin ser ésta una obra plenamente lograda, Villaurrutia le infunde el sabor del verismo que falta en *La mujer legítima*, cuyo acto final no nos satisface por completo. ¿Es lógico que el esposo condene, sin permitirle defenderse siquiera, a la compañera que durante tantos años le ha brindado un amor abnegado?

Con todo, es en *La mujer legítima* donde están mejor manipulados los resortes del “suspense”. En *La hiedra*, en cambio, seducen los más bellos parlamentos, floridos en exceso, quizá, pero desbordantes de una límpida verdad que radiantemente trasluce aquella exuberancia metafórica.

EL YERRO CANDENTE (1944)¹

Unese a las otras dos ésta sobre familias que podríamos llamar “reconstruidas”. En este caso, la hija mayor ignora que el padre de su hermana es para ella sólo su padrastro. En principio la idea ofrece múltiples posibilidades teatrales, pero a decir verdad, Villaurrutia las frustra con recursos artificiales y melodramáticos. La simpleza de la esposa de pagar dinero a su ex amante año tras año —chantaje absurdo, además, ya que el marido había recibido al fruto de aquel embarazo pre-marital como hija propia— hasta precipitar la ruina económica de la familia, es sólo comparable con la ingenuidad del marido de no exigir cuentas a su mujer durante todo aquel período.

Son muchos los detalles que se oponen categóricamente a la realidad, entre ellos, la transformación, sin móviles aparentes, del extorsionador. Pese a esto,

¹ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas, 1944; publicada en revista *El Hijo Pródigo*, VI, Nos. 19 y 20, octubre —noviembre de 1944.

la obra encierra conceptos valaderos al demostrar que la afinidad sanguínea no hace necesariamente al padre, sino que es más bien la convivencia familiar la que determina la condición de paternidad. En cambio, el padre "biológico" deja de serlo en cuanto desconoce las responsabilidades para con el hijo.

Precisamente por dilucidar tan digna tesis, es lamentable que se haya dado lugar a mal interpretar el gran amor filial entre Eduardo y su hija adoptiva. Luego, para colmar la confusión, el autor hace una indicación escénica: "Eduardo se acerca a Antonia *amorosamente*", la que no provocaría pensamientos indebidos si no fuera porque Eduardo y Antonia, ya despojados del supuesto lazo filial, se hallan solos y abandonados por los demás.

En suma, si *El yerro candente* conmueve por momentos, en conjunto ofrece una penetración muy pobre de los personajes y un tratamiento inadecuado de las situaciones.

EL POBRE BARBA AZUL (1946)¹ y *JUEGO PELIGROSO* (1949)²

Por su índole —comedias ligeras que versan sobre parejas amorosas en un ambiente de juventud, sin hijos, y mucho menos hijastros—, se pueden confrontar estas dos obras, aunque en realidad la primera, en exceso frívola y pueril, no tiene comparación con *Juego peligroso*, que bien puede estimarse el mejor logro del teatro villaurrutiano en tres actos. En todo caso, las dos comedias coinciden en alardear de un juego capcioso de amor.

El insignificante Samuel, sin atractivo alguno para las mujeres, descubre que el mero hecho de *ser amado*, aunque sea de modo fingido, basta para que casi siete mujeres se mueran por él, razón por la que se le crea un "complejo de Barba Azul".

El "juego peligroso" de Irene, convencida de la infidelidad de su marido, reside en insinuar a éste que ella podría serle pérfida, aunque fuera sólo con el pensamiento. Irene bien sabe que la venganza estriba en que el cónyuge sufre, no por miedo de perder a su amada esposa, sino por "amor propio, por orgullo".

Se antoja pensar que una mano femenina haya intervenido en este argumento, ya que en él abundan las aspiraciones propias de la mujer de la actualidad, explícitamente por lo que mira a la igualdad de los sexos. El diálogo, como siempre hábilmente matizado, conduce a un desenlace deliciosamente sorprendente; y la obra en conjunto es una ofrenda sabia e instructiva para hombres y mujeres aún inexpertos

¹ Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 2 de mayo de 1947; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo (ediciones de la Unión Nacional de Autores), No. 4; México, 1948.

² Estrenada en el Teatro Ideal el 16 de junio de 1950.

en las mañan matrimoniales. Cabe advertir que el *honor* y el *buen nombre*, valores tradicionales de las antiguas comedias españolas, están exaltados en esta modernísima pieza que, al mismo tiempo, da amplio crédito al recurso del divorcio.¹

¹ Todas estas obras, con excepción de *El solterón*, están reunidas en *Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia*; Fondo de Cultura Económica; México, 1953.

CAPITULO III

CELESTINO GOROSTIZA (1904-)

SALVADOR NOVO (1904-)

Los dos escritores mexicanos que más larga trayectoria han seguido dentro de las actividades teatrales del Estado son Celestino Gorostiza y Salvador Novo. Ambos, dedicados sólo esporádicamente a la composición teatral, tienen mucho más en común que esto y el mero hecho de haber nacido el mismo año, aquél en Tabasco y éste en la capital de la República. Nacióse la cuna del espíritu dramático del uno y del otro en el Teatro de Ulises (1927-28), que, además de ellos, reunía en casa de Antonieta Rivas Mercado a otros elementos, como Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia —todos conjurados para exterminar los procedimientos caducos de las empresas teatrales de aquella época. Tanto Novo como Gorostiza contribuyeron a este movimiento experimental de renovación como directores escénicos, así como traductores de obras de maestros extranjeros, a fin de dar a conocer en México las tendencias modernas universales.

EL GRUPO DEL TEATRO DE ORIENTACION

Cuando en 1957 estuvo por estrenarse el moderno Teatro de Orientación de la Unidad Cultural y Artística del Bosque, surgió la polémica sobre si esta inauguración conmemoraba el vigésimo quinto o el vigésimo sexto aniversario de la fundación del original Teatro de Orientación, improvisado en el edificio de la Secretaría de Educación Pública a principios del cuarto decenio de este siglo.

*“Fue en 1931... —puntualiza Julio Bracho— cuando inauguré el Orientación con la bella obra ‘Jinetes Hacia el Mar’ del poeta irlandés John Millington Synge, traducida bellamente por Juan Ramón Jiménez, con Isabela Corona, el pintor Carlos González y un grupo de jóvenes comediantes a quienes agrupé bajo el nombre ‘Escolares del Teatro’...”*¹

¹ Julio Bracho: “Carta a la Agrupación de Críticos de Teatro”; publicada en periódico *Excelsior* del 22 de septiembre de 1957.

Esto ratifica que, en efecto, el año de 1932 marca el estímulo inicial del grupo —no el Teatro, ya que éste había sido fundado el año anterior— Orientación, bajo el nuevo impulso acertado de Celestino Gorostiza, cuyos ideales renovadores pudieron fructificar merced al apoyo económico del entonces Departamento de Bellas Artes.

SERVIDORES DEL ARTE TEATRAL.

Tanto Celestino Gorostiza como Salvador Novo han contribuido al progreso y prosperidad del teatro en México, más que por sus esfuerzos individuales como dramaturgos, por su labor como funcionarios públicos. Gorostiza, actual Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, fue inmediatamente antes de ocupar este alto cargo el Jefe del Departamento de Teatro del mismo organismo, puesto éste asimismo desempeñado por Novo desde 1947 hasta 1952.

Don Salvador, amén de ser catedrático de la Escuela de Arte Teatral —lo mismo que don Celestino—, fue también el Director de la misma, hace pocos años. En 1951 deja testimonio de su autoridad histriónica en un folleto intitulado *10 lecciones de actuación teatral*.

Por otro lado, no debe menospreciarse la contribución de estos dos hombres de letras, en el campo de la dramaturgia. Sus cargos públicos, así como otras exigencias profesionales, les han restado el tiempo necesario para entregarse de modo prolijo a esta actividad preferida de ambos, y para la que su idoneidad ha sido plenamente comprobada por la huella brillante y profunda que van grabando de tiempo en tiempo sobre los anales de la dramaturgia contemporánea.

En el caso de estos dos autores, no basta estimar la solidez estructural, la elegancia de estilo y lenguaje, así como la madurez intelectual con que plantean el asunto dramático; hay que tomar en cuenta, además, la fuerte intención de crítica social que trasciende a obras como *La culta dama* de Novo, o bien *Columna social* de Gorostiza. Luego, con otro ataque sagazmente dirigido por don Salvador, quedan en evidencia aquellos que propagan la mentira disimulada en la sombra siniestra de una institución aparentemente entera, pero cuyas entrañas están canceradas por la corrupción. Este es el periodismo sucio y amarillista que Novo exhibe sin tapujos en *A ocho columnas*, del mismo modo que don Celestino, movido por la sinceridad más candente, rasguña las llagas psicológicas de determinada clase de mexicanos torpemente acomplejados por *El color de nuestra piel*.

Ambos dramaturgos, sensibles al latir de la vida urbana, buscan —a diferencia de Carballido o Luisa Josefina Hernández— reproducirla de modo trascendental, con temas que fácilmente rebasan nuestras fronteras en su vuelo hacia lo universal. Analizan síntomas de la indisposición social, con el afán de erradicar estos males que merman la salud física y mental de la sociedad mexicana, como la de cualquiera otra.

El hecho de que Salvador Novo y Celestino Gorostiza se empeñen en asumir la dirección escénica de sus propias obras, y de que salgan airosos en tan difícil

empresa, confirma de nuevo el otro cariz extrovertido y dinámico de su personalidad literaria.

GOROSTIZA: DRAMATURGO DE TRANSICION

Escombros del sueño (1933) marca su transición de temas abstractos a los temas de realismo que finalmente reconquistaron a la literatura dramática de estos últimos años. Es la comedia de Gorostiza la que eslabona sus primeras obras de recursos caprichosos¹ con sus más logradas creaciones posteriores: *El color de nuestra piel*, *Columna social* y *La leña está verde*, obras que satisfacen la necesidad de un teatro cristalizado en factores realistas, fácilmente accesible hasta a los menos imaginativos. Veremos cómo esta tendencia se concreta, por fin, en el caso de autores como Luis G. Basurto, en un afán de granjearse a un público cada vez más amplio y, por lo mismo, cada vez menos culto.

EL COLOR DE NUESTRA PIEL (1952)²

Con esta pieza, Gorostiza rompe un mutismo escénico de 14 años —largo paréntesis en que se pone al servicio del arte cinematográfico— para recuperar su prestigio como comediógrafo. Al manifestar una faceta racial de la conciencia mexicana, el autor enfoca un estado anímico nacional que, al mismo tiempo, alcanza dimensiones continentales, por lo que atañe al mestizaje imperante en toda Latinoamérica. Por extensión, la tesis sustentada —de que la pigmentación cutánea no constituye en modo alguno la clave del valer humano— arroja cierta luz sobre el problema de la discriminación global originada por la mezcla, o la convivencia, de las razas en todo el planeta.

Técnicamente el interés dramático gravita en torno del elemento “suspense”, que suscita, desde las escenas iniciales, especulaciones sobre el desenlace. Este, de relieve dual, apunta a lo trágico y a lo venturoso, o sea, este último, el optimismo con que se da al traste con las murallas sociales, ensalzando (como en *La culta dama*) un ejemplo de la fusión de los ricos y los pobres.

COLUMNA SOCIAL (1955)³

Sin ser brillante, aunque de ninguna manera carece de momentos chispeantes, esta sátira social, deílicamente salpicada de conflictos humorísticos, está protagonizada por los tipos más estrambóticos del mundo artístico. Al parecer, hallándose

¹ Estas obras incluyen: *El nuevo paraíso* (1931), que ha sido recogida en *Primera antología de obras en un acto*, Colección Teatro Mexicano; México, 1960; *La escuela del amor* (1933), y *Ser o no ser* (1934).

² Estrenada en una temporada de la Unión Nacional de Autores, bajo la dirección de Luis G. Basurto, en el Teatro Colón; Premio “Juan Ruiz de Alarcón” de la Agrupación de Críticos de Teatro Mexicano. (Véase el Apéndice No. 13 para su reposición posterior a 1960).

³ Estrenada el 28 de abril de 1955, en el Teatro de la Comedia; repuesta en julio de 1957, por el Teatro Club de México, A. C., en el Teatro del Alenco.

infinitamente a gusto en el clima del embrollo, Gorostiza no escatima conyuntura alguna para tramar el caos más completo entre ciertos nuevos ricos convertidos en ingenuos aspirantes al ejercicio de las bellas artes.

No obstante el tono de aparente superficialidad, por lo demás adecuado para cumplir con la pretensión recreativa, se percibe una corriente sutil de crítica, atenuada por el afán de caricaturar. El elemento escénico de mayor juego es el de la sorpresa. En vez de dejar al espectador "suspendido" de la acción, como sucede en *El color de nuestra piel*, Gorostiza le hace suponer que cierta cosa ocurrirá, cuando es otra la que acontecerá en su lugar. Huelga decir que este resorte, utilizado ya con éxito en *Escombros del sueño*, lo domina este autor cabalmente.

LA LEÑA ESTA VERDE (1958)¹

Anteriormente titulado *La Malinche*, este drama ennoblece a la morena que decidió la suerte de la Conquista, al vincularse con su "Dios" blanco, hombre éste, al fin y al cabo, propenso a dudar y temer como cualquier otro. Bajo la reluciente armadura metálica de Cortés, Malintzin desnuda al espíritu frágil del conquistador, animándolo con el amor más generoso y abnegado que haya dispuesto el Destino.

Esta es la que, a mi criterio, merece calificarse como la obra cumbre de don Celestino. Primero, por la dignidad y la magnitud del tema, elaborado con rara penetración psicológica de las pasiones humanas que mueven a los personajes. Segundo, por su validez artística como interpretación elocuente y poética de un capítulo de la historia.

La leña está verde cumple el propósito de Gorostiza, como él mismo afirma, "de hacer sentir cómo, a pesar de que las circunstancias históricas han cambiado en el transcurso de cuatro siglos, muchos de los problemas políticos, sociales y psicológicos del tiempo de la Conquista, continúan vivos en la actualidad".

SALVADOR NOVO:

LA CULTA DAMA (1951)²

Todo el ingenio del egregio prosista se conjuga con el gran sentido dramático del sensible poeta que es Novo, para traducirse en esta exposición de censura social. Sucesivamente cada parlamento acrecienta el impacto de una revelación contundente de la hipocrecía, la arrogancia, la cultura superficial y el concepto de exclusividad en que se tiene a sí misma aquella especie de casta "intocable" de la

¹ Dignamente representó a México en el Primer Festival Panamericano, del 17 al 23 de octubre de 1958, en el Teatro del Bosque; reestrenada el 30 del mismo mes y año, en dicho teatro.

² Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en 1951; en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.

sociedad, en este caso mexicana, aunque la anécdota no es ajena a otros muchos países donde existen conflictos análogos.

Diálogos bien seleccionados reflejan diáfamanamente la personalidad de cada individuo, como demuestra el ex-presidario, cuyo perfil está trazado a la medida justa. Esta personificación reúne ingeniosamente el tono sumiso y el tono irónico con que, cual portavoz del autor, enuncia verdades de las que se debe ruborizar la plutocracia. Momento culminante de su caracterización es cuando, arrebatado por el orgullo y el desdén, despedaza el cheque con que se le pretende comprar a su nieto, tierno fruto prohibido de la ingenua costurera seducida por el hijo de "la culta dama". Pero la indignación suscitada por la propuesta de la señora *parece* desvanecerse al instante, cuando el "criminal", en actitud de suma humildad, se inclina a recoger fragmento por fragmento el cheque, con esta "bien" intencionada disculpa: "Usted perdone esta basura".

¡Qué a menudo suelen ser los pequeños detalles los que determinan la grandeza de una obra! El esmero con que el dramaturgo elabora sus caracteres secundarios es indicativo de toda la pulcritud de que alardea en *La culta dama*.

*A OCHO COLUMNAS (1956)*¹

La solidez técnica ya advertida en la composición dramática de Salvador Novo se aprecia nuevamente en esta osada exposición del cariz más repugnante del periodismo. Toda la saña con que el autor descubrió un disimulado tumor social en *La culta dama* ahora se desata en contra de un foco de malignidad profesional, de cuya nocividad fácilmente se contagian las grandes masas que creen ciegamente en la validez de la palabra impresa.

Comedia de hábil diálogo, desenmascara a los periodistas que denigran y prostituyen el "cuarto poder", entregándose a juegos abyectos confabulados para difundir la mentira, engañar al lector y acabar por envenenar a la opinión pública.

"Mis personajes —explica don Salvador— son retratos compuestos, tienen de todo un poco. Cuando Molière escribía El avaro, no se refirió a una persona determinada, pero existen toda clase de personas que se le parecen. Lo mismo sucede con mi drama A ocho columnas. Corté un saco sobre cierta medida estándar que pueden ponerse algunos. Y algunos se lo han puesto, sintiéndose aludidos...!"

"No he tratado de retratar ningún periódico en particular, sino ciertos rasgos del periodismo en general, que no son exclusivamente de México, sino de gran parte de la prensa universal".²

¹ Estrenada en 1956, en el Teatro de la Capilla, propiedad del mismo Novo desde 1953; repuesta en el Teatro Milán el 17 de junio de 1960.

² Malkah Rabell: "Habla Salvador Novo"; "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 3 de julio de 1960.

Sean cuales fueren sus modelos, los dos personajes de primer plano están insuperablemente aprovechados desde un punto de vista teatral. El Sr. Torres, viejo zorro hace largos años atrapado en la red de la corrupción periodística, y el joven Moreno, poeta iluso incapaz de sacrificar su rectitud para vencer al anonimato, de pronto parecen dos polos opuestos. Sin embargo hay un punto de convergencia en ambos: la juventud idealista de "Torritos", quien confiesa que, a diferencia de Moreno, él no pudo bogar en contra de la torva corriente, y en lo íntimo se desprecia por cobarde y traidor a la Verdad. A "Torritos", cuya complejidad psicológica registra dimensiones universales, se le penetra con tal sutileza que resalta como una de las más logradas, si no la más eficaz, de todas las creaciones dramáticas del hábil maestro.

Con motivo del reestreno de *A ocho columnas*, Emilio Carballido hizo el siguiente comentario:

"Es curiosa la declinación del teatro mexicano con significado político. Actualmente los mismos cómicos de revista se ven amenazados por la censura. La política ha sido proscrita de nuestros foros... Por eso el acontecimiento de un estreno 'con denuncia', lleno de violentas claridades, que arroja graves cargos sobre nuestra vida pública, nos parece como el primer suspiro del convaleciente después de una larga enfermedad".¹

OTRAS OBRAS DRAMATICAS DE NOVO²

Le troisième Faust, Tragédie brève; París; 1957, reeditada junto con *Diálogos*; México, 1956.

Don Quijote, adaptación para niños de la obra cervantina; estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en 1947; editada en México, D. F., 1947.

Astucia, adaptación para teatro infantil de la novela de Luis G. Inclán; estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en 1947; editada en México, D. F., 1947.

El Joven II, monólogo en un acto, editado en 1951; representado en el Teatro de la Capilla, el 19 de febrero de 1957.

¹ Emilio Carballido: "'A ocho columnas' de Novo"; "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 19 de junio de 1960.

² Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 14.

PRONOSTICO SOBRE DOS DRAMATURGOS MADUROS

Dada su eventual producción teatral hasta la fecha, no podemos esperar ni de Salvador Novo ni de Celestino Gorostiza sino futuras obras esporádicas —brillantes, por supuesto, en materia artística e ideológica. Esto es, a menos que las tareas los liberten del trajín de la vida pública, permitiéndoles internarse en el reino de la creación escénica, donde de un soplo genial suelen echar a andar a sus figuras fabulosas, mismas que luego parecen, como por milagro, generar su propia energía vital.

TERCERA PARTE

CAPITULO I

LUIS G. BASURTO (1920 -)

RAFAEL SOLANA (1915 -)

Basurto, el más discutido dramaturgo de la última década, es producto neto del lugar de su nacimiento, México, Distrito Federal, llegando a husmear, como ningún otro comediógrafo, las esencias más opuestas de la sociedad capitalina. Ninguna faceta de esta vida urbana tan compleja será ajena al que, merced a su fina percepción, ha podido plasmar algunos de sus estratos más representativos.

Al igual que el veraacruzano Rafael Solana antes de él, lo mismo que tantos dramaturgos después de él (Carballido, Magaña, Luisa Josefina Hernández, Cantón, etc.), Basurto hizo estudios literarios y también de Leyes; pero él se empeñó en titularse de abogado. Mas es comprensible que su temperamento artístico rechazara lo formal de esa profesión, y que el destino no tardara en proyectarlo al panorama del teatro mexicano, donde habría de descollar como autor, director, empresario y promotor de giras teatrales con repertorio mexicano, tanto en provincia como en el extranjero.¹

A diferencia de Celestino Gorostiza y Salvador Novo, Basurto no acostumbra asumir la dirección artística de sus propias creaciones —el Maestro Fernando Wagner, dinámico ejecutor de la escena, es quien suele cumplir con acierto este encargo—; pero sí dirige obras de otros autores, preferentemente mexicanos, como las de su estimable colega Rafael Solana. Ha sido, asimismo, director de obras auspiciadas por la Unión Nacional de Autores.

SUS PRIMEROS TITUBEOS DRAMATICOS

Desde los 20 años de edad, Luis G. Basurto ya da muestra de su inclinación por la dramaturgia, con su primera comedia, *Los diálogos de Suzette* (1940).² Al

¹ Véase el Apéndice No. 15.

² Estrenada en el Cine-Teatro Rex, 1940, por el "Teatro de Medianoche", fundado y dirigido por Rodolfo Usigli.

año siguiente, su impaciente pluma incurre en dos infortunios más: *Laberinto y Faustina*,¹ seguidas en 1942 por *Voz como sangre*² y *El anticristo*, esta última sin estrenar aún. *Bodas de plata*, que corresponde al año de 1943, no fue estrenada hasta 1960.³ La primera obra con que obtiene un éxito relativo es con *La que se fue*, en 1945.⁴ Transcurre entonces casi una década en la que trueca la labor de dramaturgo por la de director escénico.

SU PRODUCCION EN FIRME

Ya con más madurez y con su personalidad literaria bien definida, Basurto retorna a la composición dramática en 1951, con *Frente a la muerte*,⁵ obra que, siendo la más floja, inicia una segunda serie de obras que vendrán con factura comercial, en dosis más o menos regulares, para ser suministradas a un público cada vez más adicto al sabor picante y la textura áspera del producto basurtiano: *Toda una drama* (1953).⁶ *Cada quien su vida*,⁷ *Miércoles de ceniza* (Premio "Juan Ruiz de Alarcón", 1956).⁸ *La locura de los ángeles* (1957).⁹ *Los reyes del mundo* (1959)¹⁰ y *El escándalo de la verdad* (1960).¹¹

Hasta los censores más acerbos de este prolífico autor tendrán que conceder que ha realizado lo que ningún otro dramaturgo nacional; competir con obras importadas, por lo que se refiere al éxito comercial. Y esto lo ha hecho de un modo legítimo. No ha tenido que sonsacar a los que concurren al teatro traído de afuera; más bien ha logrado crear un nuevo público, el mismo que anteriormente, si acaso conocía el arte teatral, lo encontraba abstruso y lento al lado de los artificios dinámicos de la cinematografía. ¿Cuáles, entonces, han sido las armas de Basurto para ganar la afición de la clase media y proletaria, para un entretenimiento que en México siempre había correspondido a los núcleos cultos y refinados?

¹ *Laberinto*, estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 13 de diciembre de 1941; *Faustina*, estrenada en el Teatro Ideal el 20 de abril de 1942.

² Estrenada en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes, el 10 de noviembre de 1942, por el Proa Grupo de José de J. Aceves.

³ Estrenada por un grupo de aficionados en una función de beneficio en el Teatro Insurgentes, el 11 de noviembre de 1960.

⁴ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 12 de julio de 1946.

⁵ Estrenada en el Teatro Colón el 7 de marzo de 1952; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo, No. 29 (ediciones de la Unión Nacional de Autores); México, 1954.

⁶ Estrenada en la Sala Chopin el 3 de junio de 1954; reestrenada el 16 de octubre de 1959, en el Teatro Basurto, entonces propiedad del autor.

⁷ Desde su estreno en el Teatro Lírico el 5 de agosto de 1955, sigue teniendo éxito, tanto en la capital como en provincia. Fue repuesta en el Teatro Fábregas en 1958, lo mismo que en 1960. (Véase el Apéndice No. 16 para su reposición posterior a 1960).

⁸ Estrenada en la Sala Chopin el 11 de octubre de 1956; repuesta en el Teatro Virginia Fábregas, en abril de 1958.

⁹ Estrenada en el Teatro Juárez el 25 de abril de 1957; repuesta en el Teatro Virginia Fábregas, en diciembre de 1958.

¹⁰ Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 20 de septiembre de 1959.

¹¹ Estrenada en el Teatro Basurto el 17 de junio de 1960. (Véase el Apéndice No. 17 para su reposición posterior a 1960).

TEMA Y TRATAMIENTO REALISTAS

A excepción de *Los reyes del mundo*, un “misterio” poético —por cierto, de toda su obra la menos enajada—, dentro de una temática netamente realista, el estilo de Basurto fluye con absoluta claridad. De ahí que sus obras resultan accesibles a un público poco instruido y de escasos recursos imaginativos. Por lo demás, se aprecia cierto interés equitativo, o imparcial, por todos los estratos del vivir capitalino; pero como todo en Basurto alcanza extremos sin matices intermedios, acostumbra pintar a los muy ricos y a los muy pobres, sin ocuparse de la insulsa clase media.

De hecho, la mitad de su producción en firme recrea un escenario de vicio en los barrios indigentes: *Frente a la muerte*, *Cada quien su vida* y *La locura de los ángeles*. En cambio, *Toda una dama* y *El escándalo de la verdad* emiten el tufo de la podredumbre de la pseudo-aristocracia. Con una sola excepción, todas estas piezas pulsán el resorte sensacionalista de la prostitución, ejercida por “sport” —*El escándalo de la verdad*—, o por profesión —*Frente a la muerte* y *Cada quien su vida*, en las que las gollas comercian con la enfermedad; en *Miércoles de ceniza* la prostitución se coloca en un plano de “exclusividad”, lo que no excluye tampoco que a una pupila de la “casa” se le pague con la moneda de la muerte.

TEATRO CON FUNDAMENTO CATOLICO

Otra característica que distingue a Basurto de los demás dramaturgos mexicanos, es el afán moralizador que impregna una producción de tesis eminentemente católica. El sentimiento religioso, si es sincero, denota la inquietud espiritual del hombre. Si no es más que un subterfugio para tapar lo inmundo que saca a relucir en sus obras, entonces es evidentemente un truco comercial, con fines de ganar ciento por ciento la simpatía de un auditorio que él sabe, de antemano, que comparte las mismas creencias.

Y acaso ¿no puede haber de las dos cosas un poco? En *Frente a la muerte* apenas trasciende lo que podría haber sido un conflicto personal del entonces joven autor. Su personaje pretende que su hijo crezca sin religión: “Que sea libre como yo hubiera querido serlo. Cuando sea hombre escogerá las ideas que más le convengan”. “Pero —objeta la esposa— si crece sin ideas, no las tendrá nunca”. El pequeño hijo a que se refiere en esta obra bien podría evolucionar en el hijo seminarista de *Toda una dama*, aferrado a su vocación sacerdotal. Y éste, a su vez, podría convertirse en el cura disfrazado de médico en *Miércoles de ceniza*.

LA TECNICA BASURTIANA

Aínase a los ambientes y tipos contrastantes de Basurto su técnica también dispar. Por un lado, suele regirse por las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción —*Toda una dama* se verifica en cuestión de cuatro horas, con motivo de

una reunión familiar; *Cada quien su vida* transcurre en un cabaré de los bajos fondos la víspera del año nuevo; la acción de *Los reyes del mundo* se ajusta a un mesón, cierta noche de Navidad. Sin embargo, la intensidad del discurso dramático conseguida con este acatamiento clásico, se diluye en subtemas o en tipos secundarios a que apela Basurto, como títeres, para rellenar las lagunas anecdóticas, o presentar soluciones arbitrarias, en vez de cumplir con las condiciones psicológicas de cada personaje.

EFICAZ LECCION TEATRAL

En suma, ¿puede justificarse un teatro que conmueve a la fuerza, que escandaliza, que moraliza y con ello fácilmente capta el sentimiento de un público poco versado, pero con cierto sentido básico de la crítica de todas maneras? Si Basurto rescata a su público de los cines o de los espectáculos frívolos desnudistas, entonces su labor es positiva en el sentido rudimentario de la evolución del movimiento teatral en México. Constituye un esfuerzo palpable en ganar adeptos, incrementando el interés del público profano, que primero se despabila ante lo espectacular, para luego cultivarse poco a poco en el arte teatral.

La reivindicación de este dramaturgo inteligente y talentoso que es Luis G. Basurto está soberbiamente compendiada por uno de los críticos teatrales más exigentes de México:

"...Basurto está 'alfabetizando' para el teatro a mucha gente. No sé si lo haga por el deseo mercantil de llegar a la taquilla, o por noble afán de subir a esa gente al hermoso vehículo cultural que es (que debe ser) el teatro. Pero ahí está el hecho... y es digno de tomarse en cuenta".¹

¹ Fausto Castillo: "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 30 de agosto de 1959.

R A F A E L S O L A N A

Afamado cuentista y poeta veracruzano, abandonó los estudios en la Facultad de Leyes de la Universidad Nacional, para entregarse de lleno al periodismo, en 1929. El cine lo ganó como argumentista en 1940, y desde 1948 escribe también para la radio y la televisión, a pesar de que en la actualidad desempeña un alto cargo en la Secretaría de Educación Pública. La producción literaria de este fecundo escritor, que data de 1934, comprende varios libros de versos, dos de ensayos, media docena de libros de cuentos y tres novelas.

No acometió la tarea disciplinada del género teatral hasta 1952 (*Las islas de oro*), estando en la plenitud de sus virtudes literarias; pero a partir de esa fecha nada remota, su labor artística ha rendido cuando menos una docena de obras teatrales, estrenadas todas con excepción de tres: *Calmantes Montes* (una comedia musical), *Las tres palomas* y *El arca de Noé*. Para su teatro, lo mismo que para su poesía y sus cuentos, a Solana le seducen los derroteros peregrinos o fantásticos.

LAS ISLAS DE ORO¹

Muestra cabal de su propensión a lo inverosímil, expone los peligros de una vida perpetua. Con motivo de un experimento practicado en una anciana, ya difunta y vuelta a la vida, se entabla una controversia entre un médico y un sacerdote, o sea los doctores del cuerpo y del alma, respectivamente. En este aspecto, la universalidad del tema tratado — la vida y la muerte — se limita a los conceptos del mundo católico, ya que la aguda polémica sostenida por ambos servidores de la humanidad se concreta a la doctrina cristiana.

LA EDAD MEDIA²

En esta comedia, que tampoco especifica el lugar de la acción, los protagonistas abogan por la igualdad de los deberes y los privilegios de los seres humanos, por lo que llegan a proponer hasta la exterminación de los ancianos, como bagaje superfluo.

TEMAS SOBRE GENTE CELEBRE

La otra temática que tanto atrae a Solana deriva hacia la vida artística o el mundo de la celebridad. *Estrella que se apaga*³ encierra la tragedia de una

¹ Estrenada por la Unión Nacional de Autores el 28 de abril de 1952, bajo la dirección de Luis G. Basurto, en el Teatro Colón; publicada en Colección Teatro Mexicano, 1954.

² Estrenada con el título *El plan de igualdad*, en el Teatro Joaquín Pardavé, en 1955.

³ Estrenada en el Teatro del Caracol, en 1953; publicada en Colección Teatro Mexicano; México, 1954.

actriz cinematográfica que acaba por labrar su propia ruina. *La ilustre cuna*¹ se refiere a personajes que, insatisfechos con la fama cosechada en esta vida, pelean la inmortalidad. *Lázaro ha vuelto*² describe la decadencia de un cantante de ópera.

La obra cumbre de Solana es *A su imagen y semejanza*,³ que recoge las discordancias de un director de orquesta quien, al crear a su imagen a un pelele apuesto, a fin de que éste lo sustituya profesionalmente, se acarrea complicaciones insospechadas, incluyendo la ruptura de su vida conyugal. La anécdota está hábilmente construida, a base de sólo cuatro personajes, que son como columnas básicas de esta comedia de diálogo ágil y nada exento del toque irónico, tan característico de la poesía y los cuentos de este escritor.

El Humorismo Irónico en Solana

Don extraordinario que respalda y complementa la fuerza dramática de su teatro, se aprecia ante todo en obras como *Sólo quedaban las plumas*,⁴ que capta la situación risible de una familia de actores caducos que suspiran por los días gloriosos de antaño, o como *El círculo cuadrado*,⁵ que satiriza las costumbres soviéticas.

DEBIERA HABER OBISPAS⁶

De las obras de Rafael Solana en que hay un motivo religioso o personajes que representan la fe católica, la primera es *Debiera haber obispas*. Ésta, su más conocida comedia, la que se ha incorporado con fortuna al repertorio del teatro mexicano, transcurre en un ambiente provinciano, en la casa de un cura ya fallecido. Cómo el ama de llaves se adueña de los secretos, y de ahí de la voluntad de los "fieles" poderosos del pueblo, es el meollo genial de la acción satírica.

La intención es sutil y humorística, pero hay que reconocer que el asunto es algo restringido, para una composición de tres actos. En efecto, los excelentes recursos que establecen el estado de expectación del espectador desde el principio de la obra se agotan en el primer acto, por lo que éste es el único que merece calificarse de verdaderamente extraordinario.

¹ Estrenada en el Teatro de la Ciudadela, en 1954.

² Estrenada en el Centro Deportivo Israelita, en 1955; repuesta en la Sala del Seguro Social.

³ Estrenada en el Teatro de la Comedia el 18 de enero de 1957; repuesta en el VI Festival Dramático del D. F. el 2 de septiembre de 1959, y en el Primer Festival de Teatro Mexicano, el 19 de septiembre de 1960, en el Teatro Arlequín.

⁴ Estrenada en la Sala Chopin, 1953.

⁵ Estrenada en el Teatro de la Comedia el 27 de abril de 1957.

⁶ Estrenada en la Sala Chopin, 1954; repuesta en el Teatro Basurto el 28 de noviembre de 1959. (Para su reposición posterior a 1960, véase el Apéndice No. 18).

LA CASA DE LA SANTISIMA

Su última novela fue convertida por el propio Solana en esta obra teatral con el mismo título; pero con menos fortuna de la que gozó en su prístina concepción narrativa. La obra, que inauguró el Primer Festival de Teatro Mexicano en 1960, recuerda una casa *non-sancta* de los años 30, en el antiguo barrio de la capital llamado “la Santísima”. Los personajes —entre ellos un profesor universitario y un sacerdote incógnito— acuden a lo que aparenta ser un taller de costura, donde se efectúa la compraventa clandestina del amor venal. La tragedia acaece precisamente porque el amor no es una mercancía. Se da el caso de la imprudencia de los que comprometen sus sentimientos personales al poner un fragmento de sus corazones, de “pilón”, en aquellas transacciones comerciales. De seguro, los defectos de la obra se derivan de esa difícilísima tarea que representa concretar y reducir una novela a las dimensiones rigurosas del género teatral.

ESPADA EN MANO (SAN MIGUELITO)²

La otra de las tres comedias de Rafael Solana que figuraron en la cartelera durante el Mes de Teatro Mexicano, en septiembre de 1960, por su ubicación provinciana con matiz eclesiástico, ofrece vagas reminiscencias de *Debería haber obispos*. La Madre Felisa, singular personaje moldeado con firmeza en sus rasgos de perspicacia y simpatía, es el pivote de una anécdota humorística con toques geniales.

Si el acto inicial fluyera con la misma inspiración que el último, la obra alcanzaría una calidad uniforme. Y una vez más, el haber adaptado al teatro una composición que se había destinado inicialmente para otro género —en este caso para la televisión— explica algunas fallas estructurales.

PRONOSTICO SOBRE DOS DRAMATURGOS PROLIFICOS

Si en efecto Luis C. Basurto está “alfabetizando” (como de él se ha dicho) al público dentro del arte escénico, ¿cuál será su destino en el futuro inmediato? Desde luego, puede seguir en lo mismo, o sea, puede continuar abriendo el apetito teatral del gran público por este nuevo sabor cultural, o bien podría ser que pasara de año con sus aventajados espectadores, pues hay razones para suponer que la capacidad de Basurto para superarse en el arte de hacer comedias es grande.

¹ Estrenada en el Teatro Cinco de Diciembre, el 10. de septiembre de 1960.

² Estrenada en la Sala Chopin el 13 de septiembre de 1960; editada por el autor, fuera de comercio, junto con *A su imagen y semejanza*; México, 1960.

De cualquier modo, su sitio en el panorama del teatro mexicano está asegurado, siempre y cuando se mantenga en un plan de sinceridad. Aun el público allegado a Basurto no se dejará engañar, y la prueba de ello es que alguna de sus obras últimas ha sido rechazada por él.¹

Por desgracia para el teatro, y para otras manifestaciones artísticas, los hombres de inteligencia privilegiada, como Rafael Solana, por constituir siempre una *élite*, son solicitados para ocupar puestos de responsabilidad en la vida. Además, moralmente les corresponde hacerlo. Un espíritu ágil y observador, en combinación armónica con una sensibilidad poética, podría considerarse como requisito básico sobre el que un dramaturgo deba adquirir una sólida técnica teatral. Pero existe un factor adicional capaz de transformar estos atributos en una obra de perfección artística, y sin el cual puede frustrarse hasta la apoteosis teatral. Este elemento es *el tiempo*. Quien no dispone de éste, que se nos hace cada vez más esquivo en el transcurso de nuestras vidas, difícilmente labrará una obra maestra, máxime en tratándose de una obra teatral.

Ahora bien, suponiendo que Rafael Solana disponga del tiempo que necesita para desahogar sus inquietudes creativas, ¿cuál de sus musas literarias triunfará? Confiamos, para la buena fortuna del teatro mexicano, en su modalidad universal, que sea *Thalía*.

¹ Para la producción de Basurto posterior a 1960, véase el Apéndice No. 19.

CAPITULO II

FEDERICO SCHIROEDER INCLAN (1910-)

WILBERTO CANTON (1925-)

Hemos remido en este capítulo al dramaturgo yucateco Wilberto Cantón con Federico S. Inclán, de modo arbitrario, ya que no pretendemos atribuirles nexos en común; pertenecen a diferentes generaciones. El mayor es ingeniero mecánico y el más joven es un abogado con aptitudes para desempeñar puestos de responsabilidad literaria y criterio para ejercer la crítica teatral. Si tuviéramos que establecer entre ellos analogías por fuerza, resultarían tan injustificadas o absurdas como señalar que sus apellidos, ambos agudos, constan de seis letras y terminan en "n". Pero no vale el nombre, sino el hombre, y tanto el uno como el otro han dado evidencia, a través de su labor teatral, de sus convicciones personales e iniciativa para resolver problemas artísticos que otros dramaturgos, menos capacitados quizá, no se atreverían a abordar. En fin, ¿para qué buscar más lejos, si ambos son mexicanos y han contribuido con sus esfuerzos, en mayor o menor grado, a ensanchar los horizontes de un teatro con fisonomía mexicana?

FEDERICO S. INCLAN

Hechos sus estudios elementales en el Colegio Alemán de México, Distrito Federal, abandonó temporalmente su ciudad natal, para estudiar Humanidades en California, Estados Unidos. No sólo habla y escribe perfectamente el inglés y el alemán, sino que se interesa sobremedera por la literatura producida en ambos idiomas, siendo sus lecturas alemanas las que han ejercido mayor influencia en él, como dramaturgo. Pese a que posteriormente optó por la ingeniería mecánica, jamás ha descuidado su propósito de ampliar sus conocimientos culturales.

Pocos dramaturgos, ya no digamos sólo mexicanos, han tenido tan diversas experiencias en la vida, como Inclán. Ha sido minero, agente vendedor, tranviario, agricultor y comerciante. Este hecho constituye un factor distintivo en su fecunda producción escénica de tan variada temática.

SUS OBRAS INICIALES (1950-55)

Las siguientes obras se caracterizan entre sí por sus contrastantes situaciones sociológicas pintadas con fuerte color nacionalista: *Luceros de carburo*, con que se dio a conocer en las Fiestas de Primavera en 1950,¹ trata problemas mineros; *Espaldas mojadas cruzan el Bravo* (1951)² relata un episodio sobre los braceros que emigran a los Estados Unidos para trabajar; *El duelo*³ recoge las repercusiones provocadas por la desigualdad de las clases sociales en los internados de una escuela militar mexicana.

El drama histórico *Hidalgo* (1953)⁴, concebido en exaltación del Padre de la Patria, queda como un intento teatral digno, pero desvirtuado por una perspectiva equívoca, que no permitió a su autor cumplir plenamente con su intención patriótica. *Hoy invita la Güera* (1955),⁵ comedia antihistórica, labra en tono de farsa y dentro de determinada época histórica, una figura femenina que Inclán afirma *no* es la Güera Rodríguez.

SUS ESTRENOS COMERCIALES DE 1956 a 1960

Al iniciar este segundo período de su producción teatral, F. S. Inclán, obviamente con el ojo atento a la taquilla, se desliza hacia el tema baladí: *Una mujer para los sábados* (1956),⁶ *El deseo llega al anochecer* (1960)⁷ y *La última noche con Laura* (1957).⁸ Sin embargo, en 1956 este infatigable escritor dio cima a una obra ambiciosa proyectada para teatro al aire libre, *Pueblo sin hombres*. La acción transcurre en un pueblo pesquero de los litorales de México. Por su dominio de la jerga de los nativos de aquel puerto marítimo, se puede colegir que Inclán convivió con ellos durante algún tiempo. La obra resulta fascinante, más que por el planteamiento de los problemas pesqueros, por la novedad de la extraña fantasía introducida —desproporcionadamente, quizás— en el segundo acto, en donde prevalece la maléfica influencia de extranjeros sadistas.

-
- 1 Estrenada en el actual Teatro de la UNAM en 1960, obtuvo el Primer Premio en el Concurso Teatral de las Fiestas de Primavera.
 - 2 Estrenada en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, ganó el Primer Premio en el Concurso Teatral de las Fiestas de Primavera en 1951.
 - 3 Estrenada en 1951 en el Palacio de Bellas Artes. (Primer Premio del Concurso del Instituto de la Juventud Mexicana).
 - 4 Estrenada en el Palacio Nacional de Bellas Artes en 1953; publicada en Colección Teatro Mexicano, 1953.
 - 5 Estrenada en el Teatro del Globo en 1955; publicada en *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.
 - 6 Estrenada en el Teatro del Globo en 1956.
 - 7 Estrenada en el Teatro Compositores, en septiembre de 1956.
 - 8 Estrenada en el Teatro Gante el 28 de febrero de 1957.

*Trágico amanecer (Cinco hombres y un final)*¹

Drama en un acto, transpira intensamente durante sus dos cuadros la angustia incalificable que experimentan cinco cristeros la víspera de su fusilamiento. Sus sendos modos de evaluar la vida que se les va, y ponderar la muerte inminente, comprenden un impresionante análisis del destino humano, éste resumido por uno de los condenados como de pocos placeres y satisfacciones, a cambio de enfermedades, fracasos y calamidades. Los recursos teatrales utilizados, de una efectividad contundente, delatan la extraordinaria sensibilidad dramática del escritor que ha encontrado exactamente su vehículo de expresión.

Dos Estrenos de Inclán, en 1958

No obstante que fue un tropezón en la carrera ascendente de este autor, *El seminarista de los ojos negros*², con todo y sus tipos melodramáticos, confirma su innegable capacidad para apuntar lo dramático, en este caso valiéndose de un tema sobre el fanatismo religioso, con insinuaciones incestuosas. El malogro de esta obra fue en parte compensado por el triunfo obtenido por su segunda obra del mismo año, *Una esfinge llamada Cordelia*.³ Inclán es acaso el dramaturgo mexicano que con más tino ha penetrado en el carácter femenino. ¡Qué bien dibuja a Cordelia, inquebrantable en su determinación de conservar a toda costa al bribón de su marido! Se requiere una habilidad aguzada para estructurar una trama en derredor de un solo personaje, e Inclán logra que Cordelia, quien domina la escena de principio a fin, dialogue sucesivamente con todos los personajes, sin caer en la monotonía ni menguar el interés de la obra, debido a su gran expresividad dialéctica.

Lástima que tras delinear tan certeramente la ruta, ya por llegar, el dramaturgo falsea, con ansias de recorrer lo transitado, para arribar tardíamente a una meta falaz: la solución desafina con el tono vigoroso del resto de la obra. ¿Y por qué la tentación de tantos dramaturgos de alargar interminablemente los actos finales? Este es el caso de Inclán en *Una esfinge llamada Cordelia*, de Argüelles en *Los cuervos están de luto*, lo mismo que del primer dramaturgo norteamericano contemporáneo, Arthur Miller, en *The Crucible (El crisol)*.

*Detrás de esa puerta (1959)*⁴

En objeción a la crítica que suele tachar sus comedias de factura superficial o sin bases auténticas, Federico Inclán asegura que pasa a veces hasta años en

¹ Estrenada en el IV Festival Dramático del Distrito Federal, el 18 de mayo de 1957; re- puesta en el Teatro Pánuco el 10 de julio del mismo año.

² Estrenada en el Teatro de la Esfera el 31 de enero de 1958.

³ Estrenada en el Teatro del Caballito (actualmente de la UNAM) el 2 de mayo de 1958; publicada en *Teatro mexicano 1958*, selecciones de Luis G. Basurto; Aguilar; México, 1959.

⁴ Estrenada en el Teatro Rotonda el 22 de enero de 1959 (Premio "Juan Ruiz de Alarcón", 1959).

pesquisas previas para desarrollar un asunto dramático. Así, afirma, ocurrió con *Detrás de esa puerta*, que versa sobre el precepto internacional del derecho de asilo, invocado en una embajada mexicana de un anónimo país latinoamericano.

Se trata de la obra mejor estructurada, más contundente y más bien resuelta de cuantas ha engendrado este autor. Atravesando unas pequeñas lagunas iniciales, el *tempo* acelerado se recupera y se sostiene en los actos siguientes. En este "reportaje escenificado", llamado así por fundarse en hechos verídicos, el lenguaje realista de este dramaturgo cobra su máxima virilidad, dentro de un clima político electrizante, que marca un *crescendo* progresivo hasta el desenlace sobrecogedor.

CINCO OBRAS DE GENERO DIVERSO, EN 1960

*Cada noche muere Julieta*¹ inició el año teatral con la tibieza de una comedia mediocre. Adaptando una anécdota reminiscente del *Pigmalión* de Shaw al medio ambiente teatral, el ingenio de Inclán logra extraer bastante jugo de la situación, considerando sus limitaciones; pero no alcanza a infundir verosimilitud a la insólita transformación de una muchacha campesina en gran actriz shakespeariana. Por cierto que lo mejor de *Cada noche muere Julieta* son los bellos pasajes recitados de *Romeo y Julieta* —lo que, desde luego, no glorifica a Inclán.

Doroteo Arango (Pancho Villa),² monólogo en dos actos, reconstruye, aunque sin apego a la verdad histórica, detalles referentes a la muerte de Pancho Villa. *Deborah*³, monólogo éste para mujer, quien encarna el personaje de una actriz, brinda asimismo oportunidad para el lucimiento histriónico de una trágica de aptitudes excepcionales.

*Cuartelazo*⁴ fue escrita por encargo del INBA, para conmemorar el 50° aniversario de la Revolución Mexicana. Aunque Inclán sitúa la acción dentro de un período auténtico de la historia nacional, no se atiene a él de modo veraz. Ello puede considerarse una falta precisamente por el hecho de conmemorar tan importante capítulo histórico. Técnicamente la obra es válida por su construcción y la espontaneidad del diálogo, que alienta un interés dual: la revolución y la pintura. Finalmente, de este autor fue publicada en ese mismo año una obra en un acto: *El enemigo*.⁵

1 Estrenada en la Sala Chopin el 11 de enero de 1960.

2 Estrenado en el Teatro Arcos Caracol el 20 de junio de 1960, habiendo sido su única representación.

3 Estrenado en el Teatro Ródano el 14 de septiembre de 1960.

4 Estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 3 de octubre de 1960, en una temporada llamada "Lunes Populares de Teatro", patrocinada por la Sección de Teatro Popular del Departamento de Teatro (INBA).

5 En *Cuadernos de Bellas Artes*, No. 1; agosto de 1960.

PRONOSTICO SOBRE UN AUTOR DRAMATICO VERSATIL

Lo más curioso del caso de Federico Schroeder Inclán es que siendo un dramaturgo nato, hecho por sí mismo, aguardó hasta su plena madurez para manifestar —al menos públicamente— ese tremendo empuje artístico que, según la frecuencia con que viene estrenando obras últimamente, se ha convertido en una pasión. Si es cierto que la pasión que arde en la madurez de la vida es más firme que la de la juventud, más razón nos da para presagiar la fidelidad de este autor a la dramaturgia nacionalista que lo sedujo desde un principio.

La tinta fluirá pródigamente de su inquieta pluma que se desliza con aparente facilidad, llenando con profusión páginas realistas, en que brillan por su ausencia lirismos y altos vuelos literarios. De acuerdo con fórmulas dramáticas muy *sui generis*, la facundia de F. S. Inclán concebirá muchas comedias más de temas diversos, bien que no todas serán de primer orden, pues quien mucho escribe difícilmente se mantiene en un alto nivel de modo constante.

OBRAS DE F. S. INCLAN NO CITADAS EN EL TEXTO

Dos mujeres y un cadáver, comedia dramática en dos actos.

Eros en las Marias.

Entre alcanfores un sueño, comedia.

La muerte de Sócrates, drama histórico.

La ventana, drama en un acto.

En defensa de una mujer.

¿Quién es usted?, comedia-ballet en dos actos.

Una señorita decente, comedia dramática.

Un caso para la policía, drama policíaco.

Los Galowitz, escrita en colaboración con José Ma. Camps.

Josuha, obra para teatro en dos jornadas.

WILBERTO CANTON

Lanzado inicialmente por el Proa Grupo de José de J. Aceves en 1946, con *Cuando zarpe el barco*, Cantón reaparece como dramaturgo cuatro años más tarde, en una temporada de la Unión Nacional de Autores con su segunda obra, escrita en colaboración con Miguel Alemán Velasco, *Saber morir*.¹ No retornará a la escena hasta 1954, cuando concursa en el Festival de Bellas Artes con *Es-*

¹ Estrenada en el viejo Teatro Ideal el 3 de agosto de 1950.

cuela de cortesanos,¹ su comedia-ballet elaborada en tono de farsa sobre problemas triviales de la Nueva España. La obra está animada con diálogos bien intencionados, acoplados prodigiosamente a los múltiples perfiles que intervienen en esta estampa rebotante de gracia y humor satírico. Resultan tan bien caricaturados los personajes principales de don Astolfo, el virrey y la virreína "poetisa", como las figuras risibles de los cuatro cortesanos volubles, de escasos parlamentos.

NOCTURNO A ROSARIO (1957)²

Cantón confirma su inclinación por recrear climas históricos, interesándose en este caso por los famosos personajes románticos que vivieron el último tercio del siglo pasado: el vate coahuilense Manuel Acuña, Rosario de la Peña y los poetas mexicanos que solían reunirse con la familia De la Peña.³

El autor advierte que, sin concretarse a los hechos históricos, aspiró únicamente a apresar el sentimiento fogoso del célebre *Nocturno*. Nos hallamos de nuevo ante la cuestión del procedimiento antihistórico como recurso legítimo de la composición dramática, cuestión que ventilamos con anterioridad en el capítulo I, Segunda Parte, al referirnos a *Corona de sombra*. Si en un principio uno no se opone a que se hayan alterado "datos comprobados" o que se haya dado crédito a "versiones que muchos críticos consideran falsas" (según confirmación del propio autor), entonces la obra adquiere un valor adicional por lo que atañe a la facundia de Cantón, además de su agilidad para vencer escollos estructurales creados a raíz de que Rosario es quien motiva toda la acción dramática, como quien narra una novela en primera persona.

PECADO MORTAL (1957)⁴

Haciendo gala de todo lo morboso e inmoral de cierto sector del medio artístico, gente degenerada y sin escrúpulos, esta obra, falta de valores sociales y literarios, ni siquiera divierte en razón de su asunto repugnante. Constituye un ejemplo candente de la clase de teatro que mejor hubiera quedado en el tintero. A la ola de crítica adversa Cantón respondió, como debe hacerse en tales casos, con una nueva obra, también de tema escabroso, pero en la que obviamente se desvive por resaltar su intención pedagógica.

¹ Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 20 de junio de 1954; publicada en Colección Teatro Mexicano; México, 1956.

² Estrenada en la Sala Chopin el 20 de septiembre de 1957; repuesta en el Teatro Arcos-Caracol el 2 de septiembre de 1960.

³ Corrobora una vez más el gusto de Cantón por personajes históricos su obra *Tan cerca del cielo*. (Véase el Apéndice No. 20).

⁴ Estrenada en el Teatro Juárez el 23 de noviembre de 1957.

A través de esta anécdota sí brilla, cual filamento de oro tejido entre toda la sordidez, un fino propósito de apuntar un remedio al mal denunciado. El autor tiene algo importante que decir, y lo dice del modo más vívido, captando un ambiente auténtico de la juventud descarriada en una falsa sociedad de valores tergiversados. Si con la sola lectura de *Malditos* se llega a sentir todo el palpitar de sus protagonistas —en la capital no pudimos ver esta obra montada, ya que fue prohibida por la Oficina de Espectáculos del Departamento Central—, puede suponerse la vitalidad que cobró al ser escenificada en provincia.

Su realismo está plasmado con pormenores naturalistas que nos descubren un estigma social insospechado. Una verdad presentada sin veladuras, que apenas quisiéramos entrever de soslayo, se nos estrella en el rostro con el impacto de una revelación cuya necesidad se hace más y más patente, a medida que transcurren los hechos. Inuestionablemente hay escenas “fuertes” en que participan jóvenes de ambos sexos: el juego de *poker* de prendas, la escena en que fuman mariguana y la de la comadrona que provoca un aborto en una adolescente. Sin embargo, hay que reconocer que el atenuar la crudeza de dichos cuadros sería frustrar la intención de los ejemplos expuestos, en fin, de la obra entera.

“Malditos es una buena muestra del teatro realista que se escribe hoy en México... Su principal defecto... es la exposición directa de tesis que tal vez lograrán mejor efecto si fueran sólo implícitas en la acción... Cabe subrayar también la fidelidad con que el lenguaje de hoy —el ‘slang’ o el ‘argot’ que habla la juventud en nuestros días— ha sido reproducido.”²

Por lo que mira a los personajes, Licha es perfecta —un personaje teatral puede serlo en tanto que una persona difícilmente lo es— como retrato de una madre, como tantas, pronta a justificar la delincuencia de sus hijos. En lugar de aceptar que para su corrección requieren tratamiento psiquiátrico, ella hace “una devoción a San Judas Tadeo para que no les pase nada malo...”

Claro que no es la primera vez que una obra teatral de naturaleza recia ha provocado interpretaciones dudosas, por lo que respecta a su moralidad. Se antoja recordar un comentario hecho con referencia a una obra de fines del siglo pasado que es prácticamente el mismo que se ha hecho a favor de *Malditos*. Sobre *Espectros*, la obra de Henrik Ibsen, padre del teatro moderno, escribe Allan Lewis:

¹ Estrenada en el Teatro Degollado de la ciudad de Guadaluajara, el 21 de octubre de 1958; publicada en Colección de Teatro Mexicano; México, 1959.

² Luis G. Basurto: *Teatro mexicano 1958*, p. 20; Editorial Aguilar; México, 1959.

“Tildada de obscena e inmoral, en realidad es lo contrario: es un esfuerzo por purificar las lacras de la sociedad, es una carga de dinamita contra la inmoralidad febril que surge de la Mentira Social”.¹

PRONOSTICO SOBRE UN DRAMATURGO “REBELDE CON CAUSA”

Aparentemente la fuerza teatral de Wilberto Cantón reside precisamente en asuntos vedados por la Oficina de Espectáculos del Departamento Central.² Si persiste en una temática que suscita la cuestión de su moralidad, sus obras, proscritas del Distrito Federal, estarán condenadas a recorrer las ciudades más importantes de la provincia. Los capitalinos nos tendremos que conformar con seguir sus pisadas —cada vez más resonantes— a través de las páginas impresas, sustituto tan inadecuado para las tablas escénicas.

¿O acaso Cantón se conformará (dirán sus censores “reformulará”)? No lo creo, a pesar de que, hablando de la censura de que ha sido objeto *Malditos*, expresó irónicamente que si la situación prevalecía, “los personajes de mi próxima obra van a ser gnomos, hadas y brujas”.³

¹ Allan Lewis: *El teatro moderno*, p. 78; Porrúa; México, 1954.

² Véase el Apéndice No. 21 sobre su última obra, *Inolvidable*.

³ “Teatro: ¿Moral o inmoral?”; revista *VISION* del 31 de julio de 1959.

CAPITULO III

EMILIO CARBALLIDO (1925 -)

SERGIO MAGAÑA (1921 -)

¿Sospecharían un par de “cuates” de la Universidad Nacional Autónoma de México que el futuro les tenía reservado lugares prominentes en el teatro mexicano? Natural de Michoacán, Sergio Magaña ya había estudiado dos años de Leyes, antes de encontrarse con el veracruzano Emilio Carballido —ex alumno de Leyes también—, al ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras, donde ambos hicieron una carrera sobresaliente por su sensibilidad creadora.

Con todo, si don Salvador Novo no hubiera alentado a aquellos dos muchachos, subiendo sus primicias al escenario de Bellas Artes, quien sabe si hubiera sido su destino perseverar en el espinoso oficio de dramaturgo, ya que, si bien redimida en íntimas satisfacciones artísticas, carece de estímulos lucrativos en nuestro medio. Es cierto que algún modesto premio ofrecido aquí y allá, como los que gana Carballido periódicamente, da ánimos: pero no para una dedicación en el sentido profesional, la que exige mayores alicientes, siendo los principales el escanciar el dulce triunfo de una escenificación adecuada de sus obras y recibir los aplausos nutridos de un público complacido.

Tanto Emilio como Sergio se dieron a conocer en el Concurso de Primavera de 1950. Este compitió con *El suplicante*, en tanto que Emilio ganó el segundo premio con *La zona intermedia*. Carballido obtuvo otro segundo premio con *El Pozo*, en el Concurso de Opera Nacional (1953), después de lo cual le llovieron primeros premios: *La danza que sueña la tortuga*, del periódico *El Nacional* (1954); *Felicidad*, en el Festival Dramático del Distrito Federal (1955); *La hebra de oro*, en el Concurso del Teatro Universitario de la Universidad Nacional (1955); *Felicidad*, que mereció el Premio “Juan Ruiz de Alarcón” por su temporada de 1957, y *El día que se saltaron los leones*, que compartió el premio de *El Nacional* (1959) con *Las alas del pez* de Sánchez Mayans y *Los desorientados* de J. H. Robles Arena.

Viajes Provechosos de Carballido al Extranjero

Con motivo del éxito de *Rosalba y los Llaveros* (1950), al joven dramaturgo le fue otorgada una beca de la Fundación Rockefeller para realizar un viaje a Nueva York, donde tuvo oportunidad de pulsar la vida teatral de Broadway, el núcleo de mayor intensidad dramática de América. Posteriormente efectuó una gira (1958-59) con el Ballet Nacional, por la Unión Soviética, China, Rumania e Italia, durante la cual comenzó dos obras: *El relojero de Córdoba* y *El día que se soltaron los leones*.

Prudente es el viajero que sabe emplear bien su tiempo libre, pues evidentemente al profesor de composición dramática, que es Carballido desde 1955 en el INBA, no han de sobrarle ratos de entrega para sus novelas y obras, ahora que tiene a su cargo, por añadidura, la Sección de Teatro en el Politécnico, desde 1960. Su más reciente viaje lo tuvo ausente de la capital durante medio año, tres meses del cual pasó en el Oriente, donde fue invitado por la Embajada del Japón, para conocer el arte escénico nipón.

Dramaturgo de Gustos Depurados

El autor más elogiado de la actualidad por su extraordinario dominio de la técnica teatral, Carballido es el que ha acertado con mayor consistencia —conoce un solo fracaso: *La sinfonía doméstica* (1953). Este alto nivel literario sostenido durante una década denota, bien que su intelecto y su buen gusto lo encauzan inevitablemente a un elevado plano de cumplimiento, o que ejerce aquella rigurosa auto-crítica con que tan escasamente está facultada la multitud mediocre que abraza las Artes. Es de suponer que dicha auto-censura es la que le impide a Carballido, en contraposición con no pocos dramaturgos “mercantiles”, rubricar obras incompatibles con la alta calidad artística que lo ha prestigiado.

Ello explicará por qué ninguna empresa particular ha querido arriesgar sus pesos con un autor tan despojado de trucos comerciales. En efecto, su primera obra —*Rosalba y los Llaveros*—, así como su último estreno —*El relojero de Córdoba*— diez años después, fueron ambas patrocinadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, lo mismo que *Felicidad*, comedia que en realidad no debería requerir patrocinio oficial, por tener interés para un público heterogéneo. Prueba de ello es que fue vertida es una adaptación cinematográfica: bien que, por desgracia, ésta no resultó fiel a la concepción original de Carballido, respecto a algunos de sus personajes. Asimismo la Unión Nacional de Autores ha sostenido en tres ocasiones temporadas de obras de este dramaturgo. Aparentemente el aspecto comercial lo tiene sin cuidado, ya que entre sus más recientes obras, la farsa *El día que se soltaron los leones*, por su tema, por sus innovaciones escénicas y su treintena de personajes, augura un montaje difícil y costoso, lo mismo que *Medusa* con sus cinco actos.

Dos Conceptos Teatrales Enfrentados

Desde un principio el teatro de Emilio Carballido manifiesta dos tendencias marcadas: la abstracción imaginativa y el neorrealismo o costumbrismo. A la primera categoría pertenecen *La triple porfía*, *La zona intermedia*, *La hebra de oro*, *El lugar y la hora*, *El día que se soltaron los leones* y *Medusa*.

Las obras realistas o costumbristas incluyen *Rosalba y los Llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*, ambas de inspiración provinciana; *Felicidad*, ambientada en la capital; *El relojero de Córdoba*, que transcurre en la época virreinal, y *Estatuas de marfil*, su pieza de rasgos autobiográficos.

SU TEATRO ABSTRACTO

LA TRIPLE PORFIA (1948) Y *LA ZONA INTERMEDIA* (1950)¹

Imaginativo acto de su incursión en la dramaturgia, *La zona intermedia* apunta sugestivamente las cualidades que Carballido dominará cabalmente en sus obras posteriores. El diálogo fluye con naturalidad en este que denomina "auto sacramental".

"¿Por qué recurrió a esta forma sagrada por la tradición pero abandonada desde hacía siglos por el uso? Aparte de la admiración a Sor Juana podemos encontrar otro motivo: el auto sacramental —explica la poetisa Rosario Castellanos— permitía poner entre el dramaturgo y sus personajes toda la distancia que le exigía entonces la timidez a Carballido para tratar esa substancia todavía demasiado extraña y sorprendente: la de los hombres. Se les convertía así en símbolos".²

LA HEBRA DE ORO (1955)³

Elaborada de substancia fantástica, invoca recursos eficaces para la creación de un mundo onírico revelador de la subconciencia. Remitiéndose a esta novedosa obra, el doctor Francisco Monterde advierte:

"El teatro ha ido por seguros caminos reales, hasta hace poco. No llegarían a agotarse los dedos de una sola mano de quien se propusiera contar

¹ *La triple porfía*, que alude a la contienda interior del hombre entre el demonio, su ángel y su razón, fue escenificada el 28 de febrero de 1948, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; publicada junto con *La zona intermedia* en Teatro Mexicano Contemporáneo, No. 26; México, D. F.

La zona intermedia fue estrenada el 11 de agosto de 1950, en el Teatro Latino; repuesta en el Teatro Pánuco en noviembre de 1956.

² Rosario Castellanos: "Obras de Emilio Carballido"; "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 15 de mayo de 1960.

³ Estrenada por el Teatro Universitario el 18 de mayo de 1956.

los títulos que señalan un rumbo contrario, ni podría remontarse, en su empeño, más allá de un cuarto de siglo.

“El ambicioso esfuerzo de rebasar esa frontera fue casi siempre una tentativa realizada por dramaturgos de menos de 30 años, porque toca a los jóvenes superar las marcas, no sólo en juegos deportivos, sino en aquellos de la inteligencia en que los músculos pueden permanecer ociosos”.¹

A la extravagancia del ambiente plasmado en *La hebra de oro*, Carballido opone la sencillez de los mismos personajes de la clase media que animan sus cuadros costumbristas. De esta obra, como de todas las suyas, emanan la sinceridad y una inefable cualidad humana que nos conducen a la propia alma de estos seres encantadores.

Con todo y sus fallas de construcción, la obra comprende escenas magistrales. La evocación de Leonor, aprensiva novia en su noche de bodas, es tan bella como plena de angustia la descripción de la muerte de Silvestre. Lástima que de tiempo en tiempo se rompe o se pierde la sutil hebra que hilvana la realidad y el sueño de la anécdota.

EL LUGAR Y LA HORA — Trilogía²

Consta de tres pequeñas piezas de corte sobrenatural.

1. *El amor muerto* trata de dos cuerpos que *post mortem* apresan apasionadamente los últimos momentos antes de su descomposición. “No flores más”, le dice El a Claudia; “se te pueden caer los ojos”. De modo que aún después de la muerte el tiempo sigue siendo un elemento apremiante. El autor proyecta admirablemente el estado de ruina en aquel sitio en las afueras de Xalapa.

2. La acción patética de *El glaciar* transcurre en el Ixtaccíhuatl. Una anciana, tras de esperar durante medio siglo el descenso de un glaciar en que fue enterrado su joven marido, recibe su cuerpo conservado en el estado prístino en que se congeló cuando contaba apenas 20 años.

El adolescente, resucitado bajo la caricia de la septuagenaria, cumple con ella “la fiesta de amor” que se les había frustrado desde entonces. Esta es la pieza más sugestiva de la trilogía, por su honda ternura, sus imágenes nítidas y por el impresionante contraste físico de aquellos amantes, con 50 años de diferencia *aparente*.

3. Aunque *La bodega* está situada en México, Distrito Federal, no requiere, como tampoco lo requieren las otras dos piezas, una ubicación determinada, en vista

¹ Francisco Monterde: “*La hebra de oro* y otras evasiones”; revista *Universidad de México*, Vol. X, No. 10; junio de 1956.

² Editada en el mismo volumen con *La hebra de oro*; Imprenta Universitaria; México, 1957.

de que su siniestro argumento emerge de un mundo fantasmagórico. La protagonista es el personaje de esta serie más "realista", si así puede llamarse a una imagen corporizada en un sueño.

EL DIA QUE SE SOLTARON LOS LEONES (1957)

Esta farsa es la menos lograda de las cuatro obras que reúne la más reciente publicación de Emilio Carballido¹, la que incluye también *El relojero de Córdoba*, *Medusa* y su conocida comedia *Rosalba y los Llaveros*. En primer lugar, los tipos no alcanzan la definición a que nos tiene acostumbrados este pulcro autor. Ana, por ejemplo, no convence como una mujer de 67 años —cosa extraña, puesto que no hay quien iguale a Carballido en tratándose de comprender a gente ya avanzada en años, de ambos sexos. Es de tomar en cuenta, claro, que Ana se desenvuelve en un clima de capricho; pero también sale de la órbita convencional. *La hebra de oro*, y aun así los ancianos en ella delineados cumplen su papel acertadamente.

La Joven igualmente se muestra de una edad enigmática. Desde luego, éstos que señalo como defectos, se supone desaparecerán a la hora de ver encarnados los personajes; y evidentemente en su escenificación radica la prueba de fuego de cualquiera obra dramática. Descontando la deliciosa escena cargada de humorismo ingenuo entre el profesor y sus pequeños "animalitos" militarizados, delante de las jaulas de los leones, la primera jornada transcurre sin mayor relieve.

Más afortunada es la tercera jornada por el intercambio filosófico entre el Hombre, con apetito de comida, y Ana, hambrienta del alimento cultural: leer y viajar —muy lejos de la tía moralista. Sin embargo, esto de la que podríamos llamar "viejecita rebelde" no convence. Dado que lo imaginativo no tiene por qué competir con lo realista, al menos debe conmover, como ocurre en el hermoso pasaje en que La Joven llora la muerte del profesor.

La escenografía sugerida para la obra es novedosa y tan irreal como los leones y la danza que ejecutan, por lo que todo en conjunto revela un intento audaz de teatro poético. Quizás —y así lo esperamos sinceramente— cuando todos los elementos estén compaginados en una *mise en scène* adecuada, entonces la farsa cobrará el verdadero espíritu que quiso infundirle su autor.

MEDUSA (1958)

Esta es innegablemente la más bella y la más plenamente lograda de todas las obras de Carballido, en su modalidad poética. Elaborado en torno del mito helénico de Perseo, el argumento reviste un carácter espontáneo, con un deleitable matiz mexicano. Las interlocuciones de Perseo y su abuelo apuntan la fuerte esencia humana que, como savia, penetra la obra entera. Los encuentros de Perseo y Me-

¹ *Teatro*; Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica; México, 1960.

dusa, saturados con conceptos sobre la triste condición del ser mortal, hallan una proyección sublime, mediante el lenguaje rico en imágenes y evocador de las más profundas inquietudes espirituales.

El hombre es un pobre pelele a merced del odio de los vengativos dioses. Así Perseo, joven sensible, se convierte en terrible instrumento de un destino cruel y destructivo. Y una adolescente de vanidad inocua encuentra el motivo de su martirio en la admiración de su espléndida cabellera:

“... Los dioses tienen envidia, Perseo... Yo contemplaba mi cabellera, y toda mi atención y toda mi energía se las entregaba yo.. Así tomó vida propia, y así la vi engrosar, poco a poco, hebra por hebra; cada cabello se volvía independiente, y se erguía... Un día, en la punta de uno, vi dos ojitos... Lloró mi nana, y gritó, y cuando lo cortó con las tijeras brotó sangre, y el cabello se retorció y huyó, hasta esconderse en el jardín”.

Pese a que el tenor del quinto acto forzosamente decae tras la gama de emociones desplegadas en los actos precedentes (ternura, amor, compasión, rencor, odio, temor, etc.), este acto redondea satisfactoriamente la acción de una pieza cabal que, aparte de plasmar genialmente un ambiente anecdótico, subraya —y ello debe subrayarse, a su vez, como un paso adelante de Carballido, como dramaturgo de mayores alcances —la universalidad de las peripecias mitológicas.

SU TEATRO REALISTA O COSTUMBRISTA

ROSALBA Y LOS LLAVEROS (1950)¹

Con esta obra, el escritor veracruzano descubrió recursos vírgenes en las posibilidades dramáticas que ofrecen los conflictos de la vida provinciana, como temática. Luisa Josefina Hernández, paralelamente, ha desarrollado este aspecto por su propia iniciativa y con fuertes rasgos suyos. Juan García Ponce, entre otros autores jóvenes,² ha seguido la corriente; pero ninguno ha podido superar al patrón, por lo que la orgullosa *Rosalba* suele reaparecer triunfalmente, luciendo los mismos encantos y la misma lozanía juvenil que cautivaron a Salvador Novo, cuando celebró su debut en la sociedad teatral de México, hace más de una década.

Rosalba y los Llaveros viene siendo una discreta comedia de enredos indiscretos —discreta porque dista mucho, desde luego, del embrollo superlativo maquinado por Juan Ruiz de Alarcón, digamos. Por otro lado, el enredo se prodiga, no

¹ Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en 1950; repuesta en el Teatro Orientación el 11 de septiembre de 1958. (Véase el Apéndice No. 22 para otras repeticiones posteriores a 1960).

² Véase el Apéndice No. 23 sobre Antonio González Caballero.

por identidades ambiguas ni intrigas malévolas, sino por la bien intencionada indiscreción de nuestra heroína moderna, que llega de la capital para arrojarse, con armas de astucia psicológica, a socavar los estancados sistemas sociales de la provincia.

La comedia, que igualmente pone en evidencia las fallas de los hijos modernos, lo mismo que los defectos de los hijos criados dentro de la tradición, resulta tan deliciosa puesta en escena como en su simple lectura, ya que cada personaje late a través de sus diálogos. Encantadora creación de Carballido —incomparable pintor de personas de ambos sexos, en todas sus etapas cronológicas— es Rosalba, como joven pensadora y muy femenina a la vez, pues es de ver cuán sabia y objetivamente raciocina, hasta que, cual tonta vulgar, los celos ofusean su lucidez.

La parquedad verbal de Lázaro es elocuente. Ignora cómo se llaman las cosas, pero atina al reconocer que "...todos le tienen miedo a las palabras, a las puras palabras, y lo enseñan a uno a miedoso". En efecto, el temor de llamar las cosas por su nombre es tan propio de los vecinos de Ocotlán, Veracruz, como lo es de la gente de criterio mezquino, en cualquier parte.

Donde se siente el mayor peso del recargamiento de la trama es en lo que se refiere al subtema de la tía Nativitas, que no agrega nada a una obra bastante compleja en que ya no caben "partos de gatos y perros a luna llena".

*LA DANZA QUE SUEÑA LA TORTUGA (1955)*¹

Otra comedia de equivocaciones de corte muy mexicano, coincide con *Rosalba y los Llaveros*, en lo siguiente: su acción transcurre en Veracruz (ahora en Córdoba, ciudad natal de Carballido), las frustraciones nacen del conformismo tradicional, el amor se despierta entre parientes cercanos —uno de ellos, capitalino— y, finalmente, como solución factible, en una y otra obras, los protagonistas resuelven abandonar la estrechez provinciana, ilusionados con las perspectivas halagüeñas de la capital.

Con todo, las dos obras, por el tratamiento de sus personajes y situaciones, crean cuadros asaz diferentes. Por lo demás, la anécdota de *La danza que sueña la tortuga*, simplificada a base de un procedimiento vertical, profundiza en los personajes, en tanto que *Rosalba y los Llaveros*, tratada horizontalmente, abarca más conflictos, sin ahondar mayormente en ellos. Lo más extraordinario de *Palabras cruzadas* es cómo Carballido reúne el patetismo y la comicidad.

¹ Estrenada con el título de *Palabras cruzadas* en el Teatro de la Comedia, en octubre de 1955.

Cuadro de frustración de la capital, plasma con realismo situaciones clásicas, es decir, común y corrientes, en las que un sector de la clase media mexicana alcanza a verse reflejado fiel o deformadamente. Con *Felicidad* se cristaliza el más pleno cumplimiento del propósito, formulado más de un lustro antes, de conmover al gran público. Lo singular de la obra, entonces, no radica ni en el planteamiento de conflictos descomunales, ni en su originalidad, sino en el trazo vigoroso y psicológico de pocos personajes; apenas el mínimo para el lógico desenvolvimiento de la anécdota, la que por vez primera en Carballido se concreta a la máxima simplicidad.

Constituyen el pivote de la trama los estímulos básicos de un profesor capitalino de edad madura: su convivencia hogareña; su trabajo, que en este caso se reduce al cobro de sueldos atrasados, mediante interminables trámites burocráticos; la aspiración de ponerle a su amada un "pisito", y su maniobra para vencer el afán de esta honesta mujer mexicana de conservar su virginidad, tesoro que entregará oportunamente como dote matrimonial.

Emma, como la solterona Rocío de *La danza que sueña la tortuga*, tiene 36 años, los que sin embargo deben "rendir" en un medio moderno de ritmo acelerado de gran metrópoli. Por esta razón, resulta desconcertante la ingenuidad de Emma ante el consabido juego de los hombres —en todo caso, de muchos hombres. O bien, ¿será que ella ha llegado a la etapa en que la mujer quiere creer porque le satisface más un ensueño, por efímero que sea, que una realidad vacía?

En cambio, el Profesor Ramírez Cuevas en ningún momento defrauda la secuencia lógica de los hechos, ni deja de reaccionar de acuerdo con las características que le son asignadas desde un principio. Su regeneración biológica, provocada por el estímulo de un nuevo amor, está patentizada con síntomas acertados. Por último, todos los personajes mantienen una línea de conducta netamente mexicana; pero ¿cómo negar que más que mexicanos son símbolos de la humanidad, víctimas de las mismas pasiones que estremecen el planeta entero, en su perenne recorrido en pos de la Felicidad, denominador común a que aspira la especie humana?

¹ Publicada por el INBA en *Concurso Nacional de Teatro*, 1954-55, que contiene también *Los años de prueba* de María Luisa Algarra, *Después, nada* de Carlos Ancira y *La hora de todos* de Juan José Arreola.

Estrenada en el Festival Dramático del Distrito Federal (1955); *Felicidad* fue estrenada profesionalmente en el Teatro Ródano el 12 de junio de 1957.

EL RELOJERO DE CORDOBA (1958)¹

La dramatización de esta anécdota legendaria ubicada en la época virreinal de la Nueva España, corrobora el afán de Carballido de diversificar estilo y temática. La obra conjuga todos los elementos de que precisa el buen teatro: diálogos que matizan pormenorizadamente la conciencia íntima de los personajes (Martín y Casilda), o que velan los verdaderos sentimientos con actitudes fingidas (don Leandro y Elvira), un vivo interés costumbrista que luego se desliza en un cuadro de enigma y "suspenso" —mismo que absorbe al lector o espectador hasta el último minuto de la obra.

En tanto que el carácter del relojero se revela por medio de un penetrante análisis psicológico, don Leandro, personaje de la más sutil invención, combina hábilmente rasgos de picardía y cinismo aparentes, con los de astucia y humanidad. Por lo demás, este complejo personaje confirma de nuevo la facultad de Carballido para captar la esencia dialéctica de individuos de edad avanzada, teniendo la misma facilidad para dibujar la altivez del aristócrata (Criseo en *Medusa*) como la humildad de un sirviente (Salustio en *La hebra de oro*).

La comicidad, condimento empleado en medida justa aun en los trances más trágicos de Martín el relojero, sirve asimismo como instrumento filoso en contra de los sistemas judiciales de la época. La ironía de don Leandro es concluyente: "La maquinaria de la Justicia es terrible en razón de su peso, y es por su peso que avanza tan lentamente. Sin embargo, hay un aceite infalible para hacerla más veloz".

No obstante la dura crítica de la Justicia, ésta triunfa al fin y al cabo, bien que —y nos remitimos nuevamente a la sabiduría de aquel magistrado virreinal—: "Así son estos asuntos de la Justicia: todo mundo pierde y, al final, los que ganan tienen menos de lo que poseían en un principio. La codicia de bienes materiales y de placeres corrompe al pueblo. Esa impaciencia, esa sed, ese deseo de poseer, ésa es la carga más pesada para el hombre".

LAS ESTATUAS DE MARFIL (1959)²

Otro caso de las limitaciones de la vida veracruzana (Orizaba) encierra el drama de una aspirante a actriz que descubre su vocación demasiado tarde, cuando ya es esposa de un hombre burdo, incapaz de comprender las pretensiones profesionales de una mujer. Influye en sus determinaciones un fracasado comediógrafo

¹ Estrenada en el Teatro del Bosque por el INBA y la Unidad Artística y Cultural del Bosque, el 11 de noviembre de 1960.

² Publicada en el tomo No. 15 de la Colección "ficción" de la Universidad Veracruzana; estrenada por la Unión Nacional de Autores el 4 de noviembre de 1960, en el Teatro Basurto.

vuelto director teatral —¿Carballido de joven?, pues se sabe que él tuvo experiencias análogas, como delegado a los Festivales Regionales del INBA—, quien se desahoga amargamente en contra de los dramaturgos, los críticos y los actores, en fin, de todo el medio teatral de ese tiempo.

Obra de provincia, y por ende muy mexicana, tiene, a diferencia de las obras costumbristas de Luisa Josefina Hernández, si no un “happy ending”, un trasfondo optimista; al final Sabina se ilusiona con el hijo por nacer, resolviendo otorgarle su completa libertad para cumplir tardíamente el propio deseo de la madre de forjar su vida según sus inclinaciones.

D. F. (1957)¹

Por último, hénos ante un prodigioso conjunto de pequeñas piezas de tema y forma diversos, adheridas entre sí sólo por su marco común: el Distrito Federal, que le da nombre. *Escribir, por ejemplo*² es el más conocido de los cuatro expresivos monólogos —que comprenden lo más ameno del volumen— por su inclusión en el tomo de *La zona intermedia*. El soliloquio *Selagineta* es el espejo auténtico de una adolescente que empieza a vivir las inquietudes de una mujer. En *Hipólito*, monologa un joven enamorado de la esposa de su padre; envueltos en un humor sutil, el autor dispara dardos venenosos en dirección del arte moderno surrealista. En contraste con las actitudes juveniles captadas en estos monólogos, tristes reminiscencias de una mujer en el crepúsculo de su vida solitaria emanan de *Parásitas*.

Dos farsas, *El espejo* y *La medalla*, ponen en juego una técnica caprichosa que en su realización escénica ha de redundar en interesantes efectos teatrales. *Misa primera*, más que hechos concretos, plasma un ambiente con pinceladas coloridas. Por cierto que la viejecita amante de los gatos es un facsímile de la protagonista de *El día que se soltaron los leones*; del mismo modo que el hombre de sensibilidad poética del Bosque de Chapultepec de la pieza *Tangentes*, parece el mismo también de *El día que se soltaron los leones*.

El censo se enfoca en una vivienda de la Lagunilla. Demuestra la ignorancia del pueblo, en lo que atañe al censo como una práctica benéfica para el país. Está muy bien el humorismo con que suele matizar los diálogos el versátil autor que asoma cada vez más en Emilio Carballido.³

¹ Ed. Colección Teatro Mexicano; México, 1957.

² Estrenado en el Teatro Caracol el 11 de agosto de 1950.

³ Véase el Apéndice No. 21 para otra obra suya en un acto, publicada después de 1960.

SERGIO MAGAÑA:
OTRO CARIZ DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORANEA

En 1951 se perfila en el panorama como otro de los valores jóvenes del teatro mexicano, a quien reveló Novo, del mismo modo que a Carballido el año anterior, dando a conocer su primera obra en el Palacio de Bellas Artes. Pese a que inician sus "carreras" casi simultáneamente, Magaña se ha quedado muy a la zaga de Emilio, en productividad dramática, aunque esta falta la ha compensado en ambición, por lo que se refiere al manejo de *dramatis personae* numerosísimas y a la creación de magnos espectáculos de sensacional resolución artística y técnica.

LOS SIGNOS DEL ZODIACO (1951)¹

Esta se ha señalado, con excesivo entusiasmo quizás, como la obra más grande del teatro mexicano. Incuestionablemente se ha colocado entre las obras que con mayor éxito se han incorporado a lo que ya podemos llamar el repertorio del drama nacional, merced a que en dos temporadas profesionales sus potentes resortes teatrales fueron aprovechados con máxima ventaja por la dirección apasionada de Salvador Novo.

La savia mexicana rezuma copiosamente a través de este drama pujante, cuya fuerte esencia matiza los múltiples filamentos que tejen el destino de los desheredados de un barrio indigente de la capital. Trátase de lo que a primera vista parece una vivienda típica, mas por el mismo hecho de concentrar tantos *tipos* extravagantes en una sola vivienda, ésta ya deja de ser "típica". ¿No es mucho suponer que en ella morasen, al mismo tiempo, un estudiante universitario comunista; una ex tiple que amarga sádicamente la existencia de su marido, violinista fracasado, que bien podría ser su hijo; una adolescente que a los doce años prostituye su cuerpo; una trágica portera dipsómana atormentada por sus ilusiones de grandeza, etc.?

Es admirable cómo el dramaturgo maneja sus varias creaciones. La multitud de ellas impide, evidentemente, un tratamiento vertical, o sea profundo, de sus caracteres, y sin embargo una introspección psicológica o anímica trasciende de todos los parlamentos, por breves que sean, mostrando con ello que Sergio Magaña comparte con el autor de *Felicidad* la fórmula para crear protoplasma escénico, con escaso material verbal.

Por otro lado, es fácil percatarse de un recargamiento de subtemas, todos constreñidos al perímetro de un patio común, sin que los conflictos se entrecrucen siquiera; Pedro Rojo funciona como el factor aglutinante de la obra. Con todo, se establece cierta unidad por la solidaridad de los vecinos contra la propietaria, lo

¹ Estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 17 de febrero de 1951; publicada en Colección Teatro Mexicano; México, 1953, y en *Teatro del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956; reestrenada en el Teatro del Bosque, el 28 de mayo de 1959.

mismo que un aire de vecindad "típica" por los antagonismos entre los vecinos mismos, así como los conflictos internos entre los propios miembros de cada familia. Esta es, en suma, la vida compleja de los capitalinos, ya sea de los vecinos más humildes, o de la muchedumbre que habita en edificios de departamentos de categoría mediana.

Dicha vida, en su aspecto de discordia, encuentra su máxima elocuencia en el *crecendo* caótico obtenido en la última escena. La solución parcial de los conflictos se hace eco de lo inadecuado de la vida misma; sólo unos cuantos se libertan de su cárcel de frustraciones económicas y morales. Los demás están sentenciados a perpetuar la indigencia material y espiritual de la raza humana.

MOCTEZUMA II (1951)¹

Contadas son las obras mexicanas que alcanzan en una sola las vastas dimensiones artísticas de esta segunda creación ambiciosa de Magaña, la que, en opinión de quien esto escribe, es indudablemente superior a *Los signos del Zodíaco*. En primer lugar, el tema grandioso de *Moctezuma II*, por situarse en una época lejana, requiere para su desarrollo mayor ingenio y facundia, no obstante su simplificación de los elementos de tiempo y espacio; toda la acción de esta "tragedia histórica poemática" se concentra en un solo escenario, durante el transcurso de un sólo día: las horas precarias previas a la llegada de las huestes cortesianas.

Más que reivindicar la figura de Moctezuma, Magaña obviamente pretende, como quiso y no atinó a hacerlo Usgli con *La corona de fuego*, destilar todo el licor dramático de un trance de clímax vivido por personajes del México antiguo. La obra de Magaña logra, como ninguna otra, el hechizo de una rica atmósfera netamente indígena, no contaminada aún por lo hispano. Por limitarse la anécdota a los conflictos jerárquicos internos del imperio azteca, se precinde de la introducción de elemento extranjero alguno, bien que la proximidad de los supuestos "dioses" precipita la disención latente entre los militares nahoas, disconformes con la política innovada por Moctezuma.

Hombre de una repugnancia instintiva por la superchería y la sangre derramada por un culto primitivo, el último emperador mexicano había nacido tempranamente en un mundo que no lo comprendía. Desde un principio, su fin trágico está portentosamente presagiado por el coro —tres viejas que prestan un delicioso dejo popular a una obra que, como la tragedia griega, se basa en personajes de noble alcurnia. Los actos están bien estructurados, alternándose escenas de dos personajes con escenas de grupo, lo mismo que momentos de ternura y amor con despliegues de envidia y desconfianza. Esto contribuye a un ritmo variado que aligera el peso

¹ Estrenada en la Sala del Seguro Social en 1954; publicada en revista *Panorama del Teatro en México*, No. 1, 1951. (Véase el Apéndice No. 25 para su reposición posterior a 1960).

de aquellos parlamentos cargados de sabiduría y que tanto recalcan la madurez espiritual del que con esta tragedia se consagra como verdadero poeta dramático.

La suavidad de la lengua náhuatl está delicadamente sugerida a través de diálogos líricos, que fluyen con la naturalidad de las ondas del mar. De modo paradójico, esta dulzura está amargada por un sentimiento de la futilidad de la vida. Moctezuma, como el Perseo de Carballido (*Medusa*), deplora la perversidad de los dioses: "Sólo venimos a soñar y prestada es la salud y la belleza... Atrás están ellos, ávidos, acechando con ojo inmóvil nuestro desmoronamiento...".

O bien, en boca de una vieja del coro:

"Sólo venimos a soñar... ¡No es verdad que venimos a vivir en la tierra!

En yerba de primavera venimos a convertirnos...

Es una flor nuestro cuerpo...

Da algunas flores... y se seca..." (Acto III).

DOS GENEROS NOVEDOSOS PARA EL TEATRO MEXICANO

Tras desaparecer de la cartelera teatral durante cuatro años, Magaña surge nuevamente como dramaturgo innovador, con un estado anímico universal. *El pequeño caso de Jorge Lívido* (1958),¹ conflicto de intriga policiaca muy inteligentemente ideado, estimula al espectador a hacer una evaluación de ciertos procedimientos "psicológicos" a que recurren los representantes modernos de la Justicia para obtener la confesión criminal.

*"...Una pieza sin desnudistas; sin provincias pacatas y frustradoras; sin indios explotados; sin curas, ni buenos ni malos curas; sin problemas de maternidad y prostitutas, y, sin embargo, una pieza profundamente mexicana; profundamente hincada en la realidad y, además, una pieza bellamente escrita, sólidamente estructurada y que aborda un problema que a escritores menos ambiciosos, menos inquietos, menos maduros, hubiera arre-drado o hubiera quedado grande..."*²

Los postreros bríos de la versatilidad de Sergio Magaña engendraron algo más inesperado aún: una comedia musical con todas las características de una opereta. Para *Rentas congeladas* (1960),³ amén del libreto, compuso la letra y la música. El gran lujo con que esta comedia fue montada, hizo más elocuente su fracaso. De hecho, la existencia de este engendro gorgeante y bailante fue truncada aún más despiadadamente que la de su hermano mayor *Jorge Lívido*.

¹ Estrenada en el Teatro Insurgentes el 24 de julio de 1958; reestrenada en el VI Festival Dramático del Distrito Federal el 19 de agosto de 1959; publicada en *Teatro mexicano 1958*, con prólogo y selecciones de Luis G. Basurto; Editorial Aguilar; México, 1959.

² Miguel Guardia: "Sergio Magaña se enfrenta con honesta valentía a una terrible diosa: La Justicia"; "México en la Cultura", del periódico *Novedades* del 3 de agosto de 1958.

³ Estrenada en el Teatro Esperanza Iris el 31 de agosto de 1960.

Indudablemente, hay factores ajenos al valor intrínseco de una obra, que influyen en su duración en la cartelera: la *mise en scène*, la ubicación y comodidad del teatro, etc. Asesinos seguros de la obra más robusta y que más larga vida prometa son, por supuesto, malos actores o una interpretación equívoca de parte del director, lo mismo que una publicidad raquítea o ineficaz.

Al final de cuentas, hay que reconocer que si durante una década entera Sergio Magaña ha podido guardar el equilibrio en un peldaño muy elevado de la dramaturgia nacional, lo cierto es que, más que a su producción reciente, debe atribuirse al éxito que han vuelto a tener las representaciones de los primeros hijos de su ingenio.

PRONOSTICO SOBRE DOS DRAMATURGOS DE ESENCIA MEXICANA

Emilio Carballido se da cuenta cabal de sus limitaciones como dramaturgo, las que se derivan en buena parte de sus limitaciones en cuanto a experiencias vitales. Ello implica que a medida que madura el hombre, proporcionalmente adquirirá mayor sazón como dramaturgo, o sea que su vida y su obra se relacionan estrechamente, como ocurre en el caso de toda personalidad artística. Que Carballido busca diversificar su técnica en el arte de la comedia, no es una revelación. Hacia dónde va su afán evolucionista, y qué grado de éxito alcanzarán sus esfuerzos por lograr nuevas formas de expresión en el teatro, es por lo que deberemos permanecer a la expectativa de su producción venidera.

Hémos aquí ante un autor que posee, aparte de las aptitudes tantas veces manifestadas, dos cualidades que le han de valer para seguir triunfando: su empeño y su sinceridad. En 1950 Carballido despuntó en el panorama escénico como una promesa: una década después, es ya el más firme cumplimiento de esa promesa. Aún así se siguen depositando en él las más férvidas esperanzas para la plenitud de la dramaturgia mexicana.

Sergio Magaña no es un dramaturgo fecundo; pero como ocurre en el caso de Salvador Novo, quien tampoco prodiga obras escénicas, cada creación suya causa un revuelo mayúsculo en el medio teatral. ¿A qué se deben tantos paréntesis en la esporádica producción de este autor talentoso? ¿Será debido a poca entrega, bien por falta de tiempo o por falta de disciplina, o será simplemente que requiere de años y años para dar cima a una obra? En fin, cualquiera de estas razones es suficiente para condenarlo a ser un artista de rendimiento escaso. Hubiéramos querido que no fuera así; pero reconocemos, al mismo tiempo, que es preferible una buena obra en tres o cuatro años que una o dos malas por año. Hace ya tiempo que esperamos una nueva obra que Sergio Magaña anuncia con el título de *Los motivos del lobo*.

CUARTA PARTE

CAPITULO I

DRAMATURGAS CONTEMPORANEAS

LUISA JOSEFINA HERNANDEZ (1928 -)

La única escritora mexicana que ha logrado librar una escaramuza digna de los mejores dramaturgos nacionales es Luisa Josefina Hernández, quien se ha colocado en la primera fila de los valores literarios. No obstante ser capitalina de nacimiento, son ciertos semblantes de la vida provinciana los que ha enfocado con mayor introspección. Se recibió de maestra en la Facultad de Filosofía y Letras, donde cursó Teoría y Composición Dramática bajo la tutela de Rodolfo Usigli, cuya cátedra asumió posteriormente.

La producción dramática de Luisa Josefina Hernández delinea una curva ascendente iniciada con *Aguardiente de caña*, premiada en las Fiestas de Primavera de 1951, abarcando significativamente *Los frutos caídos*, obra pulida en su construcción y precisión dialéctica, hasta culminar con *La paz ficticia* (1960), drama que le fue encargado para conmemorar el 50º Aniversario de la Revolución Mexicana.

Una Personalidad Literaria Adusta

El estilo habitualmente severo de la Maestra Hernández se aparta en forma notable de la expresión literaria de sus contemporáneas. Recalco contemporáneas porque obviamente no puede confrontarse una autora de hoy con autoras —y ni siquiera autores— de hace 20 años, supongamos, en vista de la gran diferencia de tratamiento y estilo de la técnica que rige la dramaturgia actual. La disciplina mental de esta joven autora proscribe de sus obras todo sentimentalismo, prefiriendo locuciones sucintas de ponderada medida, propias de individuos estoicos o insociables. Maneja con suma destreza a personajes de ambos sexos, a diferencia de la mayoría de dramaturgas que muestran una marcada predilección por tipos femeninos.

LOS SORDOMUDOS (1951)¹ Y LOS FRUTOS CAIDOS (1955)²

Los sordomudos, bien que denota fallas de principiante, exalta en la fluidez del primer acto expositivo el don de sellar de golpe las caracterizaciones. El padre, pese a su parquedad verbal, refleja actitudes cínicas respecto a la familia y a la sociedad; su personaje está magistralmente trazado con secuencia lógica hasta el cuadro final, en que se halla abandonado a la soledad que él mismo se ha labrado con su jactancia de patriarca autoritario —despojado de amor.

La impasibilidad de Celia, protagonista de *Los frutos caídos* es asimismo evidente en todas sus aseveraciones lacónicas, pero perfectamente equilibradas. Con todo, ni su fuerza individualista ni su fría lucidez para discernir el camino práctico la conducirán al encuentro del Amor. Y los tres magníficos actos de esta obra conmovedora redundan en una reiteración del consabido drama en torno a la búsqueda de la Felicidad, cual espejismo impalpable.

Frustraciones Femeninas como Tema

Con una que otra excepción, el teatro de Luisa Josefina Hernández capta las frustraciones femeninas de la provincia mexicana, como en el caso de *Aguardiente de caña* y *Los sordomudos*. En ambas piezas se plantea la desesperanza de dos hermanas solteras, respectivamente, que habitan con un hermano a quien achacan la culpa de haberseles truncado su destino biológico-sexual. Las obras terminan en notas discordantes sin solucionar el conflicto. En la primera pieza, la muerte del hermano epiléptico en nada remedia la situación de las patéticas solteras. El final de *Los sordomudos* es menos sombrío, ya que Emma resuelve abandonar aquel hogar asolado por corrientes adversas, bien que se lanza a un matrimonio cuyas bases no prometen un futuro feliz. La otra hermana huye también al consagrarse a Dios.

LOS HUESPEDES REALES (1958)³

Dividida en diez breves cuadros, esta obra lleva el tema de la frustración sexual por derroteros más complejos. Una joven casadera de la clase media de la capital mexicana, en los tiempos actuales, no está tan imbuida de los conceptos modernos como para negarse categóricamente a un matrimonio falto de amor. Mas, a la inversa de la mujer sufrida de provincia —Magdalena, en *Los frutos caídos*—, al reconocer su error, sí tiene el valor de romper los lazos repugnantes contraídos, sin importarle el qué dirán.

¹ Estrenada en la Sala Chopin, en 1953.

² Publicada en *Teatro del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956; estrenada en el Teatro Granero el 30 de abril de 1957.

³ Publicada en la serie "Ficción" de la Universidad Veracruzana en 1958; estrenada por el grupo universitario de la Universidad de León en agosto de 1959, durante el VI Festival Regional de la Zona Noreste.

Aún así, los móviles que la impulsan a retornar al hogar de su soltería son turbiamente teñidos de un deseo malsano de permanecer para siempre al lado de su padre. El suicidio de éste, consumado al definir sus propios sentimientos ambiguos hacia su hija, ofrece una solución clásica a un conflicto que se asemeja a la tragedia de *Electra*, lo mismo que evoca detalles reminiscentes de *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill, sin que adolezca en lo mínimo de lo verboso, lo inverosímil, en fin, de lo melodramático de la obra anacrónica del dramaturgo norteamericano.

LOS DUENDES (1952)¹

Esta desecuela entre todas las obras de Luisa Josefina Hernández por ser una de aquellas excepciones a que aludimos al referirnos a su teatro de aspiraciones truncadas. ¿Es realmente una excepción, un paréntesis, en su modalidad literaria, o marca, acaso, la punta de una tendencia que posiblemente influya en la nutrida producción que de ella aún podemos esperar confiadamente debido a su juventud? Por lo visto, esta pieza de postura optimista no señala más que un paréntesis de alivio en las existencias frustradas de que ella tan bien ha sabido compenetrarse. Pese a estrenarse en 1958, *Los duendes* fue escrita en 1952, época de su iniciación en las lides de este difícil género.

*“Sin desconocer los méritos técnicos, la solidez de la construcción, la maestría del diálogo y muchas cualidades que hacen muy estimables las demás piezas de la Sra. Hernández, para mi gusto ésta es, con mucho, la mejor de sus obras, porque además de sapiencia hay en ella emoción, un suave lirismo que nunca cae en lo ridículo ni en lo absurdo, sino que dentro de un grato aire de irrealidad crea una verdadera vida interior para los protagonistas”.*²

De esta alegre “comedia de imaginación”, de inspiración oriental, se colige una tesis de alcance universal que brinda un mensaje de esperanza para todos. Los “duendes” son los fantasmas mentales —las preocupaciones, las obsesiones— que nos asedian en todo momento. Con el ejemplo de un personaje exótico, Arabella Golden, dama hindú fea y con las huellas del tiempo manifiestas en su rostro, se demuestra cómo los complejos pueden ser vencidos a fuerza de voluntad y cómo hasta los defectos físicos, la fealdad y la vejez pueden transfigurarse benévolamente o borrararse bajo los rayos hechiceros irradiados por la sabiduría y la belleza interior.

¹ Estrenada en la Sala Villaurrutia el 20 de febrero de 1958.

² Wilberto Cantón: “Del Teatro”; periódico *Excelsior* del 23 de febrero de 1958.

ARPAS DORADAS...CONEJOS BLANCOS (1959)¹

Es una variante menos afortunada de la línea temática de la amargura, esta vez en una familia en disensión en que los viejos sólo convergen en un punto: casar a los dos nietos, primos hermanos, a fin de consolidar la riqueza de la casa. Diálogos de hondo pensamiento, así como algún monólogo (el de la abuela cuando, alucinada, ve a su difunta hija), de incomparable belleza poética, dan substancia intelectual a la obra, mas — y esto es insólito en la Maestra Hernández— los personajes discurren largamente sin lograr una proyección adecuada de su esencia vital.

“...Este rigor mental en una mujer mexicana lleva a Luisa Josefina Hernández a cometer ciertos pecados teatrales...”

“Sus personajes, en vez de ser explicados por los demás y por la acción, se explican a sí mismos, ya sea en pláticas de ‘yo era así y ahora me convirtieron en esto’, o hablando a solas, a escena vacía.”²

Por lo demás, la claridad del argumento se opaca por una frondosidad lírica que acaba por fatigar al espectador y, a la postre, por extraerlo en actitud perpleja del hechizo teatral. Es lamentable perder así el valor de una obra cuya sutileza de lenguaje y percepción merece ser disfrutada en grado máximo.

“...Es una pieza inteligente, densísimo inteligente —continúa el citado crítico—, pero es también un nobilísimo empeño de subir a nuestros escenarios un poco de dignidad en la expresión y de abrir una pequeña ventana por la que el público se asome a problemas un poco más serios que los que le presenta ese teatro “del contentillo” que nuestros empresarios llaman, con evidente malicia, ‘comercial’.

LA PAZ FICTICIA (1960)³

Recoge de modo impresionante un episodio sensible de la historia de México. A consecuencia de los atropellos perpetrados por los administradores de aquella supuesta paz del porfiriato, José María Leiva capitanea el levantamiento de sus conciudadanos yaquis en protesta a la violación de los derechos humanos. A una realidad cruenta se agregan contrastantes toques poéticos, momentos de gran ternura y una *mise en scène* de inolvidable plasticidad que recalca la índole épica de la obra, y el total suma una experiencia teatral de las que pocas oportunidades tiene el público de gozar.

¹ Estrenada en el Teatro Orientación el 28 de marzo de 1959, bajo los auspicios del INBA y la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

² Fausto Castillo; “México en la Cultura”, del Periódico *Novedades* del 5 de abril de 1959.

³ Estrenada en agosto de 1960, en el Auditorio Nacional, por la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Por esta razón fue generalmente deplorado que esta producción, montada para fines educativos, fuese destinada exclusivamente a funciones escolares. A decir verdad, a los mayores también nos hace falta un poco de educación —o cuando menos reeducación— histórica, sobre todo en tratándose de una lección tan eficaz como inolvidable. Por otra parte, en esta ocasión más que en ninguna otra, Luisa Josefina Hernández mereció la aprobación del espectador adulto plenamente facultado para aquilatar la calidad y la ejecución de tan hermoso espectáculo.¹

*“La paz ficticia no es nada más un hito notable en la historia de nuestro teatro, por la importancia del tema y lo afortunado de su realización, sino una de las piezas más profundamente mexicanas (por el ambiente, por los caracteres, por el lenguaje, por los problemas) que haya salido de la pluma de escritor alguno”.*²

Además de las arriba comentadas y varias piezas en un acto, figuran en la producción teatral de esta autora las siguientes obras: *Agonía*, uno de sus primeros pininos; *Botica modelo*, premiada por *El Nacional* en 1954;³ *La llave del cielo* (1952)⁴ y *La corona del ángel*.

PRONOSTICO SOBRE LA PRIMERA DAMA DE LA DRAMATURGIA NACIONAL

Luisa Josefina Hernández, a pesar de ser del “sexo débil”, pertenece a los “fuertes” del teatro nacional en la actualidad. En vista de su talento y su afición prodigados en beneficio de este género literario —aunque ya se han demostrado de modo concluyente sus atributos nada despreciables como novelista con *El lugar donde crece la hierba* (1955)⁵—, afirmamos, sin temor de equivocarnos, que seguirá ejerciendo una influencia positiva y cada vez más decisiva en la evolución de un espíritu teatral netamente mexicano.⁶

¹ La obra encontró un realizador entusiasta en el Maestro Fernando Wagner.

² Miguel Guardia; “México en la Cultura”, del periódico *Novedades* del 10 de septiembre de 1960.

³ Estrenada en la Sala del Seguro Social, en 1954.

⁴ Estrenada en el IV Festival Dramático del Distrito Federal, el 14 de mayo de 1957.

⁵ Serie “Ficción”, No. 8; Universidad Veracruzana; Jalapa, 1959.

⁶ Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 26.

DRAMATURGAS MENORES

MARIA LUISA OCAMPO (1907-), CATALINA D'ERZELL

(1897-1950) Y Otras Autoras de la Epoca Pasada

De las autoras que aparecieron antes de 1940 y que siguieron fielmente entregadas al género teatral posterior a esa fecha, las más importantes son María Luisa Ocampo: *La virgen fuerte* (1942) y *Al otro día* (1955)¹; Catalina D'Erzell: *La ciénaga* (1941) y *Maternidad* (1946); Concepción Sada (1899-): *En silencio* (1941), y Amalia de Castillo Ledón (1902-): *Una comedia* (1946).

Julia Guzmán, quien se dio a conocer precisamente en el año de 1940 como novelista, con *Divorciadas*, escribió *Muérete y subrás* (1945) y *Quiero vivir mi vida* (1948).² Se distinguió como exponente de la libertad de la mujer.³

MARGARITA URUETA (1913-)

Novelista desde 1934, se dio a conocer como autora teatral en 1943 con un volumen de obras conteniendo *San Lunes*, *Mansión para turistas* y *Una hora de vida*.⁴ Posterior a *Ave de sacrificio*⁵ y *Segunda sección*, Margarita Urueta tuvo su primer estreno profesional en 1959 con *Duda infinita*⁶, que versa sobre la homosexualidad. Sus obras inéditas incluyen: *Aquí estamos nosotros*, *Candil de la calle*, *Con dinero baila el perro*, *La mujer transparente*,⁷ *Grajú*,⁸ así como una comedia filosófica intitulada *Noé*.

ELENA GARRO

En 1957 una nueva escritora, esposa del poeta Octavio Paz, definió sus dotes de dramaturga con tres piezas de un acto, interpretadas bellamente por "Poesía en Voz Alta", grupo teatral que se destacó por su valor artístico y cultural en contraposición al teatro frívolo.⁹

1 María Luisa Ocampo publica una novela, un relato epistolar, *Sombras en la arena*, en 1957.

2 Estrenada en el Teatro Fábregas el 9 de abril de 1948; publicada en Teatro Mexicano Contemporáneo (ediciones de la Unión Nacional de Autores), No. 12.

3 Julia Guzmán reaparece en años recientes como traductora de *Intermezzo* de Giraudous, estrenada en México con el título *Isabel ama a un fantasma*, en mayo de 1958.

4 Publicada por Editorial Quetzal.

5 Editada en la Colección Libros del Hijo Pródigo, Ediciones Letras de México, 1945.

6 Estrenada en el Teatro Ródano el 5 de junio de 1959.

7 Véase el Apéndice No. 27.

8 Véase el Apéndice No. 28.

9 Llevó a la escena las obras más representativas de los autores universales, como García Lorca, Lope de Vega, Juan de la Encina, Calderón, Juan Ruiz de Alarcón, Georges Neveu e Ionesco. *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz y las obras de Elena Garro fueron las únicas de autores nacionales representadas.

*Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y El hogar sólido*¹ revelan en Elena Garro un sentido de originalidad dramática y una extraordinaria sensibilidad poética que se inclina hacia la parábola y el surrealismo. Además, estas pequeñas fábulas están animadas con procedimientos que rehuyen las convenciones teatrales.

CARMEN TOSCANO

Acreditada ya como escritora de tele-comedias, la poetisa Carmen Toscano de Moreno Sánchez celebró su debut como dramaturga profesional con *La llorona*, en abril de 1958. Por la magnitud de este espectáculo (que incluye música y danzas rituales), el Teatro Popular del Instituto Nacional de Bellas Artes le asignó el inmenso escenario al aire libre de la Plaza Federico Gamboa en Chimalistac, Villa Obregón.

La llorona se inspira en la antigua leyenda mexicana que tiene, según comprobación histórica, antecedentes nahuas. El drama se ubica en la Nueva España a mediados del siglo XVI, cuando el espectro de La llorona nutría la superstición de los criollos, a quienes se aparecía en la obscuridad dando alaridos en lamentación de los hijos que había sacrificado. Un acento lírico aporta belleza a la emoción de esta obra grandiosa que corre fluidamente en un solo acto.²

DANIEL SALA (ROSARIO VAZQUEZ)

Con pseudónimo masculino, otra novel autora escénica se aúna a las esperanzas de la dramaturgia nacional. Rosario Vázquez, crítica cinematográfica de oficio, logró superar la difícil tarea de componer una comedia con sólo dos personajes femeninos. El asunto desarrollado en *El desco muere con los años*³ indudablemente halló su mejor exponente en una mujer.

CRISTINA LESSER

Otra que despunta de modo prometededor en el panorama del teatro mexicano es esta actriz-autora, quien asimismo sostiene su trama humorística e ingeniosamente a base de caracteres femeninos, a juzgar por el título de su obra: *Seis mujeres y un fantasma* (1958).⁴ Si es patente la seducción de las damas por el liris-

¹ Estrenadas las tres en el Teatro Moderno el 19 de julio de 1957; publicadas junto con otras tres obras en un acto de la misma autora: *El rey mago, Ventura allende y El encanto tendajón mixto*, en un volumen titulado *El hogar sólido* de la serie "Ficción" de la Universidad Veracruzana, 1959.

² Editada en la Colección Tezontle, Fondo de Cultura Económica, 1960. Otras comedias de Carmen Toscano son: *E' amor de la tía Cristina* y *El huésped* (un acto).

³ Estrenada en el Teatro Moderno el 10 de enero de 1958.

⁴ Estrenada en el Teatro Jardín el 28 de agosto de 1958, por una compañía semiprofesional. (Véase el Apéndice No. 29 para su reposición posterior a 1960).

mo, es oportuno anotar también su gran predilección por personajes femeninos, cuando no es para disimular su incapacidad de proyectar válidamente la naturaleza y el comportamiento del sexo opuesto.

MARISSA GARRIDO

Una década de los mejores diálogos dramáticos que han cautivado al auditorio radiofónico de la República puede atribuirse en parte a la fértil imaginación de Marissa Garrido, cuya facilidad para conmover al público femenino es prodigiosa. No es sino hasta después de prestigiarse como autora de conocidas series en la radio y en la televisión que, deseosa de superarse, debuta como escritora teatral con *Lo que callan las mujeres* (1960)¹. Sin merecer epítetos superlativos, esta obra ostenta cualidades positivas, entre ellas, personajes femeninos cuya clara definición delata una mano experimentada a fuerza de abundantes ejercicios dramáticos.

No creo que constituya un pecado el que el conflicto sea visto unilateralmente: por ojos femeninos. Que la obra despide un aire melodramático es otra cosa, pero ¿no es la mujer por naturaleza propensa a exagerar los hechos, a sentir —o cuando menos manifestar— las emociones en grado mayor que el hombre? Ni es de sorprenderse, aunque tampoco es de perdonarse, la endeblez con que Marissa Garrido traza sus personajes masculinos en comparación con sus figuras femeninas.

Su segunda obra, *Departamento de soltero*, estrenada el mismo año,² acusa notables adelantos en el dominio de la técnica teatral. Todos los personajes, y especialmente el del criado —aunque éste no es con toda propiedad de sexo “masculino”—, son delineados convincentemente, exceptuando Pandora, cuyas apariciones escandalosas en mucho entorpecen el afortunado desenlace. Pandora es una desequilibrada mental, eso sí, con todo y que la autora querrá inferir que es simplemente una norteamericana excéntrica; pero que la millonaria “hija de Oklahoma” no anda bien de la cabeza es notorio por su comportamiento grotesco. Es de deplorar que tan inteligente autora no supiera contener su entusiasmo al engendrar tal caricatura absurda, misma que ligeramente retocada con tonos aplacados causaría un auténtico impacto satírico.

Departamento de soltero merece una crítica favorable, por los vastos recursos escénicos conjugados para sostener su ritmo acelerado. Por carecer de conceptos elevados, no faltará quien diga que esta comedia sólo sirve para divertir al público de manera inocua. ¿Y es malo eso de distraerse sana y transitoriamente de las tribulaciones de una época tan problemática como la nuestra?

¹ Estrenada en el Teatro Jorge Negrete el 26 de febrero de 1960.

² En el Teatro Milán, el 4 de octubre de 1960.

ROSA MARGOT OCHOA

Su comedia *Secreto a voces*¹ revela a la joven dramaturga como censora de las presunciones huecas de los "nouveaux riches". El tema, que se vale de múltiples personajes femeninos, está explotado de modo compatible con su sexo.

LUZ MARIA SERVIN

Prestigiada como exponente de temas nacionalistas, ha venido afianzándose paulatinamente con las duras pruebas experimentadas en los Festivales Dramáticos del INBA desde 1956, cuando triunfó con *Sufragios*. En 1957 sobresale nuevamente con una obra de ambiente zapoteca, *Naabaani*, y por último se supera con su drama sobre una peregrinación de tipos heterogéneos de la clase humilde, *El paraje de la luna rota*, obra ganadora del primer premio en el VI Festival Dramático del Distrito Federal (1959). De las facultades desplegadas por la Sra. Servín, que resultan indispensables para el eficaz desempeño de su oficio, la de animar por igual a seres humanos de ambos sexos resalta en primer término. Ya que en sus obras predominan las figuras masculinas, no es de admirarse de que en *El paraje de la luna rota*, con una sola excepción, todos sus personajes sean hombres.

Su primer estreno profesional se verificó en 1960, con *El juego a papá y mamá*.² Sin ser una obra perfecta, sí es un alarde técnico, ya que comprende tres actos contruidos a base de sólo dos personajes: uno masculino y uno femenino. La sensibilidad de mujer, más que la sola pericia de la escritora, vale a Luz María Servín para intuir las frustraciones de ese par de solterones de provincia.

"...Si algo tiene la obra —puntualiza la crítica Mara Reyes— y esto es su mayor acierto, es la observación tan aguda de la psicología de sus personajes (y) un diálogo fluido, cuidadoso y en momentos lírico".³

*El clamor de la tierra*⁴ y *Yo soy Zapata*,⁵ sus dos obras más recientes, fueron estrenadas con motivo del Año de la Patria.

¹ Estrenada profesionalmente en el Teatro Basurto el 27 de abril de 1960. *Una vida adelante* fue el título original con que fue estrenada en el VI Festival Dramático del Distrito Federal, el 25 de agosto de 1959.

² Estrenada en el Teatro Jorge Negrete el 24 de junio de 1960.

³ Mara Reyes; "Diorama teatral", del periódico *Excelsior* del 3 de julio de 1960.

⁴ Representada por diversos grupos, tanto en el Festival Dramático del Distrito Federal de 1960, como en el VII Festival Nacional de Teatro del mismo año.

⁵ Estrenada el 15 de octubre de 1960, en el VII Festival Dramático del Distrito Federal.

AUTORAS DRAMÁTICAS DE ORIGEN EXTRANJERO

MARIA LUISA ALGARRA (1916-1957)

¿Debe colocarse a una catalana, nacionalizada mexicana, con los dramaturgos extranjeros en México, o con las autoras del teatro nacional? Diremos que la mujer, antes de mexicana o española —o cualquiera otra nacionalidad— es, ante todo, mujer y, pese a que la obra de esta malograda escritora sigue la vena universal tan característica de la mayoría de los extranjeros comentados en el siguiente capítulo, María Luisa Algarrá se mostró sensiblemente femenina por lo que atañe a las pasiones que conmueven a su sexo.

Tanto es así que los momentos culminantes de sus obras *Sombra de alas* (1946) y *Los años de prueba* (1954)¹ — para basarnos en obras que inician y concluyen, respectivamente, su efímera trayectoria literaria — son los choques que estallan entre mujeres. Estas, al igual que sus personajes masculinos, están cortadas de un patrón bohemio que, al desdeñar el conformismo, las dota de una naturaleza universal.

Los protagonistas de *Los años de prueba* son mexicanos, y los de *Sombra de alas*, de “cualquier gran ciudad de América”, pero bien podrían ser neoyorquinos o parisienses, o habitantes de cualquier gran ciudad de Europa. Ambas obras acusan las mismas preocupaciones. Pugnan el convencionalismo y el criterio libre en una contienda amorosa, librada y perdida por la mujer cuando, a la postre, desea legalizar su vida marital en beneficio del hijo por nacer.

Otras obras de esta autora son: *Judit*, premiada en España cuando contaba apenas 18 años; *Primavera inútil* (1944), y *Cassandra, o la llave sin puerta* (1953).

MARUXA VILALTA

Otra novelista a quien se le van los ojos a la escena dramática es la autora —de origen español y con larga residencia en México— de *Los desorientados*, novela que se agotó a poco de aparecer en agosto de 1958. La conversión de ésta en obra teatral, del mismo título, acusa un intento de hacer poesía con móviles que arrancan de un realismo audaz. Pero los rasgos poéticos se toman extravagantes y el realismo se vuelve incongruente por la inverosimilitud de los personajes y las situaciones.

Siendo una obra de ideas, es de aceptarse que el diálogo abunde, mas en el caso de *Los desorientados*² los parlamentos acertados escasean demasiado. Julia, la que proclama “emancipación absoluta; ¡fuera convencionalismos! ¡Yo soy mo-

¹ Publicada por el INBA en *Concurso Nacional de Teatro*, 1954-55.

² Estrenada en el Teatro de la Esfera el 13 de septiembre de 1960; publicada en *Colección de Teatro Mexicano*, 1959.

derna!", sucumbe al Amor como cualquiera chica de antaño con deseos "puritanos" de casarse. En nada convence la metamorfosis de la "inteligente" heroína, quien se muestra más que ingenua al proponer ella matrimonio a su amante, sin asegurarse de antemano que éste no fuera a huir en cuanto supiese aquel vulgar designio burgués.

En fin, tratándose de la juventud desorientada todo es dable, pero una buena obra de teatro exige que *hasta lo ficticio* se transfigure en verdad ante el espectador hechizado.

Dos Escritoras Cubanas, Una Rusa y Una Inglesa

Dos mujeres de origen cubano asimismo han dejado su huella en la dramaturgia mexicana. Son Teresa Casuso, con *Utopía*¹ y *Aprendiz de ángel*, y la actriz Carmen Montejo, con *Conflicto entre mujeres*. Faina Borsova, de origen ruso, naturalizada mexicana, se reveló en 1960 con *Esperanza de otoño*.² La producción teatral de la pintora inglesa Leonora Carrington —residente en México desde hace muchos años— está anotada en el Apéndice No. 30.

¹ Repuesta bajo los auspicios del INBA, Teatro Popular e Instituto Nacional de la Juventud Mexicana el 28 de octubre de 1959, en el Teatro de la Juventud; había sido estrenada casi un lustro antes, en el mismo local.

² Estrenada en la Sala Chopin el 20 de agosto de 1960.

CAPITULO II

DRAMATURGOS MEXICANOS DE ORIGEN EXTRANJERO

Se consideran como exponentes de la literatura nacional aquellos dramaturgos de origen extranjero, naturalizados mexicanos o no, que han residido largos años en la República. Al considerar a este núcleo, que tan cuantiosamente ha contribuido a nuestra dramaturgia, se aprecia una preponderancia de temas de amplia perspectiva —en contraste con el costumbrismo prevaleciente entre los escritores arriba glosados—, sobre todo en el caso de los hombres de edad madura que pasaron la mitad de su vida en Europa, como Max Aub, nacido en Francia, educado en Valencia y quien reside en México desde 1942, o sea durante sus mejores años, los años de su madurez.

MAX AUB (1903 -)

En asuntos políticos del Viejo Mundo se inspira casi toda la producción de este autor, quien, aún alejado del escenario de la opresión, insiste con aquellos vivos recuerdos que motivan obras suyas como *San Juan* (1943) y *La vida conyugal* (1944). *San Juan*, cuya acción comienza en Asia Menor, abunda en la tragedia de un barco colmado de judíos en fútil busca de un puerto donde desembarcar. El tema se presta para realzar el magnífico sentido dramático del autor. En *La vida conyugal* las consabidas dificultades matrimoniales se agravan ante las peripecias de la revolución española. Aunque en la obra hay ciertos detalles inverosímiles, el relato vibra con calor humano a través de parlamentos que, pese a su acento hispano, podrían ser mexicanos y hasta universales. Otras obras como el voluminoso drama en dos partes, *Morir por cerrar los ojos* (1944), así como *El rapto de Europa* (1946), están ambientadas en Francia.

EL AMOR (1959)

Este, su más reciente “espectáculo” dramático, exalta la pasión amorosa mediante una recopilación epistolar que abarca cartas de Eloísa al eunucado Abelardo; de Mariana Alcoforado, “la monja portuguesa”, arrepentida de su “fácil” entrega a un

oficial francés; de Manuelita Sáenz, al contrario, nada arrepentida de su amasiato con Simón Bolívar, según la confesión epistolar dirigida a su marido. La carta de Benjamín Franklin en que aconseja a su joven amigo casarse de preferencia o, si no, a negociar el amor estable de una mujer ya vieja, está muy bien fundada. ¿O se dará más crédito a las razones expuestas en la epístola de Ninón de Lenelos, la *hétaire* de Luis XIV, quien aboga por el afecto caprichoso e inestable, cuyas inquietudes enardecen y prolongan el amor?

Max Aub concluye su “espectáculo” con una composición original suya en que la expresión marca un *crescendo* de sensualidad hasta culminar en el éxtasis de la pasión amorosa. El rapto de la perfecta unión física está acariciado por un fragante aliento poético que justifica plenamente el expresivo título “Yo vivo”.

FERNANDO MOTA

El periodista y crítico Fernando Mota — español de nacimiento—, además de dramaturgo de inspiración universal, es un creador sensible a las necesidades muy especiales de teatro infantil, aspecto de la literatura escénica de tan fácil olvido. Algunas de sus primeras obras para la infancia (*El príncipe era ciego* y *Arriba en la montaña*), publicadas en Madrid en 1920, se recogieron en el volumen titulado *El vendedor de las nubes y otras obras* (1956),¹ que contiene, además, dos breves obras de “Teatro Adulto”: *Hay días aciagos* —estrenada en México hace como 40 años— y *Nicasia muy mujer de su casa*.

Mientras que *Nicasia*, una sátira del hogar ultramoderno atascado de infinitos aparatos mecánicos, cae en el humorismo forzado, *El vendedor de las nubes* es el buen gusto y la belleza escenificados. No obstante ser una fantasía para niños, tiene la peculiaridad de animar sujetos humanos que realmente existen, en vez de los duendes, brujas y otras figuras quiméricas que suelen poblar los cuentos de hadas. Es curioso cómo las imágenes evocadas para estimular el magín infantil causan, al mismo tiempo, admiración y placer en la mente adulta.

LOS DOS PRINCIPES (1957)

Fue editado este tomo, que contiene varias obras infantiles, en la Sección “Teatro” de la “Opera Omnia” de Fernando Mota. En su imposibilidad de ganar un premio en el Concurso Infantil del Instituto Nacional de Bellas Artes, debido a que su autor desempeñaba un cargo en dicho instituto, a *Los dos príncipes*, bella obra que da título al tomo, le fue otorgado un Premio Especial de Honor.

¹ Fernando Mota; Editorial Amistad; México, 1956.

*“Don Fernando Mota es uno de los pocos escritores que piensan en los niños, y tiene un premio: sus obras son frecuentemente representadas (en teatro y en televisión) y arrancan de la infancia las risas o las emociones que el autor ha buscado con ellas; ver sonreír a los niños produce al autor una satisfacción que no valdría la pena cambiar por el aplauso de cien representaciones de alguna obra ‘prohibida para menores’ ”.*¹

LA LLAVE Y OTRAS OBRAS (1960)²

La llave, farsa que da título al conjunto, está reunida con cuatro otras piezas de índole diversa en las que Fernando Mota sigue barajando ideas imaginativas en su eterna búsqueda de motivos fantásticos. Esta, denominada “teatro extravagante”, es una farsa sobre la Edad Media, a guisa de un cuento infantil “sólo para adultos”, ya que para la rectificación de un risible error cometido por el Mago se consuma una metamorfosis sexual.

Cómo ve el hombre a la mujer al paso de los años es una charla con escenas ilustrativas del título. Los trucos de *Maese Pedro* es un entremés de Teatro Infantil de Marionetas. *El último Werther*, “monólogo epistolar de acción mimodramática”, invoca un procedimiento novedoso: el protagonista actúa en pantomima, en tanto que la voz de un actor oculto trasmite el contenido de aquella epístola escrita por él que tanto parecido ofrece con el Werther de Goethe.

La muerte en el convento está inspirada en conceptos medioevales, siendo una “fantasía macabra” en que el personaje principal es la Muerte. Aparentemente ésta ha sido la única obra escenificada de esta serie, hasta la fecha.³

LEON FELIPE

De tan eminente poeta de habla castellana, quien radica entre nosotros desde hace muchos años, México hereda una brillante producción dramática que incluye una versión de Christopher Fry (*Que no quemén a la dama*) y algunas adaptaciones de Shakespeare (*Otelo o el pañuelo encantado*, una paráfrasis liberal de la obra clásica inglesa, y *No es cordero, que es cordera*), así como *La manzana*,⁴ obra original suya basada en el mito griego de Paris y Elena.

Esta fábula, tan poética, sugestiva y simbólica como el mito original, trata del amor psicopático —y su infausto cómplice, los celos. La evocación de imágenes metafóricas es espléndida, sobre todo en la segunda parte, en que la recién casada Elena trueca su inocencia virginal por la manzana de Paris. Este no es más que

¹ Rafael Solana: “Premios Teatrales”; periódico *El Universal* del 22 de septiembre de 1957.

² “Estaciones”; México, 1960.

³ Fue representada por el Grupo Dramático Experimental “Teatro en un acto” del INBA, el 8 de septiembre de 1959, en el Teatro Justo Sierra del Museo Pedagógico Nacional.

⁴ Estrenada en 1955.

una aparición diabólica engendrada por la sospecha y la desconfianza del tratornado marido. El expresar conceptos complejos en un lenguaje hermoso y flúido revela tanto la perspicacia como la infinita sensibilidad del insigne poeta hispano-mexicano.

El más reciente estreno profesional de León Felipe fue *El juglarón*,¹ obra sobre la que Francisco Monterde hace la siguiente aclaración:

*“El título — aparente aumentativo de juglar — no sorprende a quien recuerda aquellos precedentes literarios: los que agrupan varias obras, ya que se trata de ocho cuentos o anécdotas — alguna procedente del romancero, otras de diversos libros —, distribuidos en dos partes, con prólogo y comentarios que en las pausas dice ‘El Juglarón’...”*²

CARLOS SOLÓRZANO

Se identifica estrechamente con el panorama teatral de México, como Director del Teatro Universitario y Coordinador de los grupos estudiantiles, cargo que desempeña desde 1952. En este mismo año subió a la escena la traducción de León Felipe de *Que no quemén a la dama* de Fry. Como autor dramático, Solórzano se inclina en primera instancia por asuntos hispanoamericanos. En 1951 escribe una obra melodramática en un acto, *La muerte hizo la luz*, que trata de una sublevación contra un régimen dictatorial de Latinoamérica.

DOÑA BEATRIZ (1952)³

En esta obra se ocupa de la conquista española, tema que él como centroamericano — y conforme acontece con otros dramaturgos de origen extranjero — concreta a un aspecto que siente en lo particular: su tierra natal, Guatemala. *Doña Beatriz (la sin ventura)* es un drama histórico del siglo XVI, que ahonda en la vida íntima de la desolada doña Beatriz de la Cueva, esposa del tirano conquistador Pedro de Alvarado, conquistador también del amor de las mujeres centro-americanas.

Ella aplaca su frustración con un celo religioso sólo comparable con su odio por los indígenas. Su riguroso apego a las tradiciones europeas, así como su miopía para avistar el futuro de las Indias, le impiden apreciar el alcance de la naciente vitalidad del mestizaje. Aprovechando la circunstancia del diluvio que viene a derrumbar “todo lo que edificó la codicia y el desenfreno”, doña Beatriz opta por

¹ Estrenada en el Teatro Moderno el 8 de febrero de 1957.

² Francisco Monterde: “Dos experimentos”; *Revista de la Universidad de México*, No. 8, p. 29; abril de 1957.

³ Estrenada en 1952; publicada en Colección Teatro Mexicano, 1954.

la muerte como única solución a su vida irreparable. Leonor, la hija de Alvarado nacida de una india, sobrevive al desastre como símbolo de la fusión racial.

EL LUTO (1952)

Es el único intento —prácticamente desconocido— de Solórzano por captar el espíritu provinciano de México. Ubica la obra en los tiempos de la Revolución. Sus pocos aciertos los anula un final empobrecido por el monólogo intrascendente de un personaje endeble.

EL HECHICERO (1951)¹

Drama situado “en una ciudad derrotada en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado”, desarrolla un tema sobre la legendaria búsqueda de la Piedra Filosofal capaz de transformar el plomo en oro. En contraste con las pasiones bajas de la humanidad, se presenta al sabio Merlín como el símbolo de la bondad que redime al ser humano, a través de la virtud.

LAS MANOS DE DIOS (1956)²

Obra simbólica, inicia un período de intranquilidad espiritual en la expresión dramática de Solórzano, al inquirir sobre la existencia del hombre y su relación con Dios. Los habitantes de cierto pueblo hispanoamericano aparecen como una masa muda en subyugación, a la que la Justicia es inaccesible por la misma razón por la que la Iglesia coarta la evolución y el progreso humanos; ambos poderes se hallan concentrados en manos de los que vigilan por los intereses económicos del amo. La ideología que manifiesta Solórzano en esta y las siguientes obras marca cierto paralelismo con la del dramaturgo francés Alberto Camus.

Trilogía de Obras en Un Acto³

“Estas tres piezas —define Carlos Solórzano—, escritas en distintas épocas, tienen como principal objetivo el de ilustrar una preocupación siempre constante para mí: la del vacío que halla el hombre de hoy al buscar la resolución de todas sus dudas en una doctrina que me parece cada vez más ineficaz y que responde, a la angustia racional, con una invariable y rígida forma de evasión: la fe”.

1. *Los jantoches* (inspirada en la quema de “los judas”) es una pesimista, pero válida interpretación de la vida humana. El hombre se convierte en un iner-

¹ Estrenada en 1954; publicada en Cuadernos Americanos; México, 1955.

² Estrenada en 1956; editada por Costa-Amic en 1957; repuesta en el V Festival Dramático del Distrito Federal, el 28 de mayo de 1958.

³ Estrenada en el Teatro del Seguro Social el 17 de octubre de 1958.

me títere, de cuyo cuello pende su inevitable cartucho de pólvora pronto a estallar en cualquier momento en que a la niña veleidosa —la Muerte— se le antoje llevárselo.

2. *Mea culpa*, pieza francamente anticlerical, expone una insólita confesión recíproca de parte de un penitente juez civil y un obispo; éste, juez espiritual que reconoce que desde hace 20 siglos ha estado envenenando a los fieles con miedo de todo: “miedo de vivir, miedo de morir”. La situación entraña reflexiones metafísicas como las que se suscitan en la controversia entre el médico que vigila por el cuerpo y el eclesiástico que vela por el alma, en *Las islas de oro* de Rafael Solana.

3. *El crucificado*¹ es una farsa inspirada en la Pasión de Cristo dramatizada anualmente el Viernes Santo en Ixtapalapa. A Chucho, intérprete del papel de Cristo, sus amigos lo emborrachan hasta el grado de hacerle creer que es Cristo de verdad. Como resultado, los ebrios apóstoles acceden a las súplicas del enloquecido “Salvador” y lo clavan a la cruz. Quedan desamparadas la madre del crucificado y Magdalena, quien deplora: “Y Jesús creyó que su muerte iba a servirnos de algo”.

La intrepidez literaria de Solórzano es tan inconcusa como el alcance simbólico de estas tres obras destinadas a exteriorizar las preocupaciones ideológicas del autor. Por cierto que *El crucificado*, más que un desahogo de inquietudes espirituales, aparece como la antítesis de un auto-sacramental, por su juego de farsa con los principios fundamentales del catolicismo.

Sin embargo, independientemente de los sentimientos suscitados en pro o en contra de este tríptico, desde un punto de vista estrictamente literario-artístico, Carlos Solórzano es digno de encomio por el hecho de haber desarrollado un tema —lo que fuera, pero de su plena convicción— de grandes posibilidades teatrales y con actitudes no convencionales, capaces de perturbar la acostumbrada letargia intelectual del espectador.

JOSE MARIA CAMPS REGAS

No obstante su procedencia española (Barcelona), nació como dramaturgo, en México con el estreno de su primera comedia, *Cámbiame, doctor*,² que rubricó con el pseudónimo de J. C. Deregaze. Con su siguiente obra, *Al fin solos*,³ ensayó una técnica más difícil, utilizando únicamente un par de personajes para desarrollar un argumento en dos actos. Entre los últimos esfuerzos escénicos del Lic. Camps, se cuenta la obra de tema patriótico *Columbus, 1916*, con la que participaron dos

1. Publicada en *Dos obras*; Colección Teatro Mexicano.

2. Estrenada en el Teatro de los Compositores el 4 de mayo de 1957.

3. Estrenada en el Teatro Gante el 9 de abril de 1959.

grupos experimentales, uno de ellos vencedor, en el VI Festival Dramático del Distrito Federal, en 1960.¹

SIGFREDO GORDON CARMONA (1910 -)

Aunque tiene en su acervo más de una docena de obras inéditas, otro extranjero —nacido en España, está naturalizado mexicano desde 1945—, crítico teatral, asimilado perfectamente el cuadro literario de México, no surge como dramaturgo profesional hasta 1958 con *El cielo bajo el tejado*.² Repudiando la malicia y el odio prodigados en tantas obras contemporáneas, Sigfredo Gordón, con extravagantes brochazos románticos, pinta un hermoso cuadro de bondad y amor al prójimo, en que quisiéramos creer, pero...³

ALVARO CUSTODIO (1913 -)

La trayectoria de Alvaro Custodio, director desde 1953 de la Compañía "Teatro Clásico de México" (originalmente "Teatro Español de México"), ha venido definiendo dos tendencias positivas en pro del movimiento teatral de la Nación: primera, su gran predilección por el espectáculo al aire libre, dignificado por el ambiente grandioso de los diversos sitios arqueológicos o coloniales que suele elegir como escenarios naturales en realce del arte dramático; segunda, aquel entusiasmo suyo manifestado últimamente por los temas que glorifican al pasado de ésta, su segunda Patria —nacido en Sevilla, España—, donde reside desde hace casi 20 años.⁴

¹ Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 31.

² Estrenada en el Teatro Juárez el 13 de agosto de 1958.

³ Para una enumeración de sus obras, véase el *Catálogo del Teatro Mexicano Contemporáneo*: SEP; INBA; México, 1960.

Para su producción posterior a 1960, véase el Apéndice No. 32.

⁴ Véase el Apéndice No. 33 para su producción como autor teatral de México.

JORNADA FINAL (?) Y APAGON

Nos hallamos en la última jornada de nuestro recorrido dramático; pero no la vayamos a llamar "final", ya que el tema que nos ocupa es tan inacabable como la vida misma de la humanidad. De igual modo que el drama se integró como fundamento de la comunidad indígena de la época precortesiana, se puede asegurar que el espectáculo escénico sobrevivirá *ad infinitum* como el índice más auténtico y más completo de la expresión de este pueblo de dinámica gestación.

Hasta el presente momento nos hemos apegado con fidelidad a la trama histórica del gran drama mexicano —tomándonos la licencia de desviarnos de tiempo en tiempo para desahogar nuestras interpretaciones personales. Partiendo de sus manifestaciones alegóricas religiosas de la etapa colonial, hemos seguido el sinuoso curso de esta gran obra humana, pletórica de lo trágico y lo cómico como en la vida misma, a lo largo de los floridos senderos conceptuales, para detenernos —ignoramos aún por cuánto tiempo— en el escenario llano y sobrio del realismo psicológico que predomina actualmente.

Nos toca ahora escribir una especie de acto "final". De vivir en los días de nuestros abuelos, nos sería permisible incurrir en cursilerías con ribetes melodramáticos. Nuestros buenos deseos no vacilarían en emprender el camino de la fantasía hacia conclusiones incongruentes con los hechos anotados en el curso del presente estudio. Diríamos acaso que de aquellos autores que hemos glosado, no sólo los 15 o 20 que hemos destacado mayormente, sino muchísimos otros nos favorecerán mañana, a más tardar, con obras maestras a las que afluirá el gran público para resucitar tantos pequeños teatros que ha dejado ignominiosamente a oscuras durante más de un lustro. ¡Qué insuperable "happy ending" de ensueño!

Pero no; hemos de concebir un "final" para nuestra obra que se haga eco de los preceptos modernos de una dramaturgia analítica y realista. Reconozcamos, entonces, que si a los autores teatrales y a los actores y empresarios, en vez de alentarlos, se les cohibe, obstaculizándolos a cada paso, de modo de imposibilitar o hacer incoesteable el montaje de obras, el fin será trágico.

El ser realistas, tan realistas como las obras que se están escribiendo hoy en día, no excluye de ningún modo que seamos al mismo tiempo, con justicia, *opti-*

mistas, ya que si bien faltan alicientes para estimular la producción del teatro nacional, si faltan empresarios con visión suficiente para apreciar los alcances que pueda tener la dramaturgia mexicana, *no* falta talento artístico. Hay madera nacional de donde cortar excelentes piezas de teatro.

Un plan viable para robustecer la literatura dramática tiene que reconocer la conveniencia de realizar concursos teatrales a fin de descubrir valores cuajados o potenciales. De ser posible, débense otorgar, en vez de premios, becas como las que concede anualmente el Centro Mexicano de Escritores, para que los dramaturgos puedan disponer del tiempo necesario para entregarse de lleno al arte de hacer comedias —*pero* con el requisito adicional de que tomen cursos elementales o superiores de Composición Dramática, según la formación literaria de cada becario, pues quien aspira al dominio de tan difícil género no lo logrará a menos que cuente con las tres “T”s: *talento, técnica teatral y tiempo*.

A estas alturas de nuestra obra teatral sería un error reprobable introducir nuevos personajes, ya que la última jornada debe circunscribirse a la resolución de los problemas expuestos. Con todo, en este momento de hacer *mutis*, vislumbramos una solución parcial a la cuestión del Teatro en México en la contingencia de un novedoso triángulo amoroso —una especie de *ménage á trois*—: dos galanes serios y bien apuestos, el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) y el IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social), que, con valiosos programas de teatro —mexicano y universal—, cual ofrendas seductoras, rivalizan por los favores de la coqueta Opinión Pública.

Que sigan ambos en sano espíritu de superación o, en el peor de los casos, que prevalezca el más meritorio, porque no importa quién gane, saldrá ganando el Teatro en México, ya que de una unión compatible es cosa segura que todos vivirán eternamente felices y nacerán muchos, pero muchos hijos para la gloria cultural de la Patria.

APAGON...

A P E N D I C E

A P E N D I C E

DE DATOS QUE COMPLETAN EL PANORAMA DEL TEATRO MEXICANO HASTA EL AÑO DE 1962

1. *La mulata de Córdoba* fue reestrenada en mayo de 1961, en el Palacio de Bellas Artes, con grandes elogios para la escenografía de Agustín Lazo.
2. Se imprimió nuevamente en 1961 la primera novela escrita por José Revueltas en 1911: *Los muros de agua*, de tan vivo interés hoy como hace dos décadas. Obviamente las extraordinarias dotes de Revueltas como narrador no le valieron por igual en la expresión teatral.
3. *Ricardo Flores Magón*, drama social en tres actos, fue estrenado en noviembre de 1961, en el Auditorio Felipe Carrillo Puerto, del edificio de la CTM. Con esta obra, van tres premios teatrales ganados por Margos de Villanueva.
4. *Lío de jaldas*, de Alfonso Anaya, fue estrenada el 7 de septiembre de 1962, en el Teatro Cinco de Diciembre.
5. *Una cruz para cada hombre* fue estrenada con el título de *Espartaco* el 9 de mayo de 1961, en el Teatro Xola. Denuncia la desigualdad social de los hombres, al exaltar la leyenda del esclavo gladiador, Espartaco de Tracia, cuya rebeldía en contra del imperio romano libertó a unos 20,000 subyugados, quienes lo convirtieron en su jefe.
Sin apearse a la autenticidad histórica, el asunto es válido desde un punto de vista dramático, y su autor ha logrado una obra bien construida, en su mayor parte, con el empleo de inteligentes recursos escénicos. Aunque la acción transcurre de 113 a 71 A. C., Juan Miguel de Mora infunde actualidad en los parlamentos, cuyo meollo pudiérase extender al clima político-social de hoy día, época en que ya no amenaza el mortífero destino de "una cruz para cada hombre", pero sí abundan las cruces que cada hombre carga durante su vida entera.
6. En *Cuadernos de Bellas Artes*, No. 8, agosto de 1961, fue publicada *El forastero*, pieza en un acto de J. Humberto Robles, catedrático de la Universidad

Femenina y director de la Escuela de Teatro del Instituto Regional de Bellas Artes, ambas instituciones en Acapulco, Guerrero. En sus ratos libres J. Humberto Robles va dando cima a las siguientes composiciones dramáticas: *La mujer que venció al tiempo*, que trata de un caso patológico; *La protesta*, que, como el anterior, es un monólogo para mujer; *Las dos caras de Thalia*, monólogo para hombre; *El vendedor de ilusiones*, obra poético-filosófica, y *Manos de lumbre*, obra simbólica en un acto, para teatro infantil (apto para adultos).

7. A mediados de 1961 Héctor Azar dio los toques finales a su última creación en tres actos, *Olimpica*. "La poesía a flor de palabra", observa la crítica María Luisa Mendoza, quien conceptúa la obra como "el primer paso definitivo a un nuevo estilo de teatro mexicano".

El 21 de octubre de 1961, en el Teatro de la UNAM, Azar estrenó su propia versión dramática de *El Periquillo Sarniento*.

8. El 22 de marzo de 1961 se estrenó *Los prodigiosos* en el Teatro del Músico; fue convertida en una farsa mediante cambios secundarios. Se repuso después en el Teatro de la Esfera, en octubre del mismo año.

9. Nadie supondría que *Cuarteto deshonesto*, estrenada el 29 de septiembre de 1961, en el Teatro Virginia Fábregas, hubiera nacido de la misma pluma que *Las alas del pez*. Como Sánchez Mayans, tan perspicaz en la creación de los personajes de su primer drama, pudo soñar estos tipos de cartón, es el enigma. Si en algo pueden compararse las dos obras, es en la preocupación de ambas por un hijo único frustrado por el medio ambiente —al "pez", hijo natural, le falta la comprensión materna, en tanto que el muchacho del *Cuarteto* no goza de una relación sana con su padre, debido al dominio de una madre de personalidad psicopática.

Si la intensidad emocional de *Las alas del pez* es progresiva, partiendo del presente (que es, claro, una consecuencia del pasado), la acción de *Cuarteto deshonesto*, en cambio, se supedita mayormente a los tiempos anteriores; es decir, el movimiento dramático se sacrifica a largos parlamentos reiterados sobre ese pretérito, lo que significa una mínima evolución de sucesos ocurridos ante el espectador.

10. *El sitio y la hora*, de Antonio Magaña Esquivel, fue estrenada en el Teatro del Bosque el 11 de febrero de 1961.

11. *Corona de juego*, de Rodolfo Usigli, se mantuvo poco más de medio mes, o sea del 13 de septiembre al 1° de octubre de 1961, en el Teatro Xola. Es la segunda de una trilogía antihistórica que se inició con *Corona de sombra* y que el autor proyecta concluir con *Corona de luz*, que versará sobre la Virgen de Guadalupe.

En *Corona de Juego*, si por un lado se aprecia un estudio atento a los hechos culminantes en el sacrificio del joven emperador Cuauhtémoc, por otra parte la tragedia acusa una incomprensible omisión de ciertos valores esenciales para una buena obra de teatro. Pese a que este intento de “re-crear una tragedia griega dentro del ambiente mexicano” defraudó las esperanzas de los críticos y el público en general, me parece que el Sr. Usigli superó su previo intento de escribir teatro en verso, o sea *La exposición*, obra que ni siquiera aspira a la dignidad de tema de *Corona de Juego*.

Queda abierto a polémica si su carácter antihistórico —los protagonistas saben de antemano cuáles serán las consecuencias de sus acciones en la realidad futura— es genial o lamentable en una pieza escénica. El hecho es que *Corona de Juego* no irradia más calor que una simple relación histórica, en lugar de ser una emocionante experiencia teatral.

La lentitud de la acción es un defecto mayúsculo; el primer acto parece embargado por una especie de parálisis parcial. Los parlamentos son excesivamente largos, y los únicos que satisfacen, y justo es decir que conmueven, son los del noble azteca traicionado, razón por la que partes del segundo y casi todo el tercer acto empiezan a despertar el interés. Pero, por desgracia, en el caso de una obra de teatro, el buen proverbio “más vale tarde que nunca” no tiene validez.

Un navío cargado de... (o: *Última noche a bordo*) es una comedieta marítima en un acto, escrita por Rodolfo Usigli en Beirut, en 1961. En contraposición a *Corona de Juego*, el tenor de esta comedieta, que bien podría ser una telenovela, acentúa la nota universal del teatro usigliano. A bordo de un navío trasatlántico forzosamente se entrecruzan, aunque sea de modo efímero, las vidas de determinados tipos del viejo y del nuevo continentes. Las observaciones de este autor mundano respecto a las características nacionales de los pasajeros procedentes de los diversos países representados en esta travesía, son bastante acertadas.

12. *El gesticulador* fue repuesta en el Teatro Virginia Fábregas el 10 de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América.
13. *El color de nuestra piel* fue repuesta en el Teatro Virginia Fábregas el 1º de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América.
14. *Yocasta, o casi* fue estrenada el 14 de abril de 1961, en el Teatro Xola. En esta obra, como en todas las del Maestro Novo, corre de principio a fin un diálogo intencionado concreto y genial que quizás emplearían algunas personas algunas veces en la vida real; mas en boca de todos los personajes de Novo se estima verosímil todo el tiempo. Amén del estilo refinado de la pieza, descuella la soberbia caracterización de la excéntrica artista incapaz de sus-

traerse del pasado, quien cambia de amantes caprichosamente buscando en ellos parecidos con personajes masculinos de las diversas obras dramáticas en que ha intervenido y que aún la conmueven con sentimiento de frustración. *Yocasta, o casi* entraña un papel femenino comparable con los más difíciles del repertorio universal. Exige a una actriz competente para encarnar a aquella mujer artificial y egoísta, la voluble Dora Lamont, quien convence plenamente a pesar de su conducta extravagante. Menos real resulta su antiguo amante Mario Márquez, aunque es comprensible que al lado de Dora los demás se empequeñezcan, aun el Dr. Lagunes, personaje bien esculpido a base de parlamentos psiquiátricos de sólida consistencia.

15. En el otoño de 1961, la empresa denominada Compañía Teatral de México, patrocinada por la Unión Nacional de Autores, y con Luis G. Basurto como Director General, concertó a un ágil cuerpo de artistas dramáticos para representar en la Argentina algunas de las obras más representativas del repertorio teatral mexicano: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, *El escándalo de la verdad* y *Cada quien su vida* del mismo Basurto, *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido y *Debiera haber obispos* de Rafael Solana.
16. *Cada quien su vida* fue repuesta en el Teatro Virginia Fábregas el 13 de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América, la misma que la representó en Buenos Aires, Argentina, a fines del mismo año.
17. *El escándalo de la verdad* fue repuesta en el Teatro Virginia Fábregas el 3 de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América, la misma que la representó en Buenos Aires, Argentina, a fines del mismo año.
18. *Debiera haber obispos* fue repuesta en el Teatro Fábregas el 8 de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América, la misma que la representó en el Teatro Odeón, en la Argentina, el 22 de noviembre de 1961.
19. *Olor de santidad*, la postrera obra de Luis G. Basurto, fue estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 28 de abril de 1961. Prolonga la postura de denuncia sostenida en *El escándalo de la verdad* en contra de la hipocrecía de ciertas familias acomodadas. Muestra, como las demás obras suyas, su inquietud filosófico-religiosa. Aunque *Olor de santidad* fue escrita "de cara a la taquilla y al éxito fácil" —según asegura el crítico teatral Juan Miguel de Mora— no ganó en lo absoluto al público, por su tono melodramático.
20. *Tan cerca del cielo* fue estrenada en el Teatro Virginia Fábregas el 30 de junio de 1961. El haber insistido en un tema tan explotado como el de Maximiliano y Carlota incitó la suposición de que Wilberto Cantón tuviese alguna

faceta nueva que desarrollar o que abordara la materia apartándose de lo convencional. Además de no brindar novedad alguna, la obra incorpora algunas de las mismas escenas históricas en que se concentró Usigli para crear su drama *Corona de sombra*, o sean las escenas de la pareja real en Miramar, la dramática entrevista de Carlota con Napoleón III, así como la visita de la frenética emperatriz al Papa Pío IX.

Al basarse en hechos verídicos, desde luego no es fácil alterar la trama radicalmente; mas para nosotros que ya conocemos la obra de Usigli, la de Cantón viene siendo una reiteración en cuanto a substancia, e inferior en lo que atañe a composición dramática. Al no profundizar en los rasgos psicológicos de sus personajes, Cantón narra fría y superficialmente, sin conseguir aquella indispensable proyección emocional hacia el espectador. Es esto último, me parece, el mayor defecto de *Tan cerca del cielo*.

21. *Inolvidable* compartió el mismo destino que *Los malditos*, siendo prohibida por lo audaz de su argumento, que escenifica una serie de vicios o perversiones: el alcoholismo, la ambición materialista, el incesto y la prostitución, ésta lo mismo en la mujer que en el hombre. La obra exalta la euforia pasajera que aportan los pseudo-placeres al degenerado.

A diferencia de *Tan cerca del cielo*, Cantón maneja a sus personajes — apenas cinco— con astucia, infundiéndoles individualidad propia. Estructuralmente la obra es compacta. La madurez del autor queda expuesta a través de los diálogos —en momentos, poéticos y conmovedores.

22. *Rosalba y los Llaveros* fue repuesta en el Teatro Virginia Fábregas el 5 de septiembre de 1961, por la Compañía de Repertorio de Teatro de México en América, la misma que la representó en Buenos Aires, Argentina, a fines del mismo año.

23. Faltando poco para morir el año, nace un dramaturgo mexicano en la figura del joven pintor Antonio González Caballero, quien salva a 1961 de quedar en blanco, por lo que se refiere a estrenos de talentos prometedores, *Señoritas a disgusto*, estrenada el 20 de octubre en el Teatro Arcos-Caracol, se ocupa, como algunas obras de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, de dos hermanas solteras de provincia. La existencia incolora de estas “niñas” cuarentonas, huérfanitas al cuidado de su nana, cambia de repente el día que alquilan un cuarto a un joven procedente de la capital.

Lo que singulariza esta obra de tema tan sin novedad es su buen tratamiento. Cómo transforma el pavor de las hermanas hacia el hombre en una satisfacción de sentirse protegidas por él, y cómo llegan a rivalizar en su amor tan ingenio y patético hacia el huésped — como si fueran niñas de verdad — es el nudo flojo de esta anécdota que, no obstante, deleita y enternece y provoca la carcajada en los “telones”. En algo recuerda *La danza que sueña la tortuga* de Carballido; pero las pinceladas de tragicomedia son mucho más pro-

nunciadas en *Señoritas a disgusto*, en que la risa y las lágrimas se disputan el ascendente en el ánimo del espectador.

24. En "La Palabra y el Hombre" (Revista de la Universidad Veracruzana) de octubre-diciembre, 1961, se publicó *La perfecta casada*, nueva pieza de Carballido, que pudiera considerarse como una continuación del tomo intitolado *D. F.*, por ambientarse también en el Distrito Federal. Sin embargo, esta composición no tiene el mérito ni siquiera de la más débil estampa dramática de aquel conjunto que innegablemente acusa lo más acendrado de este dramaturgo.

La pieza sería un monólogo —se autoja llamarla "monotonólogo" (con perdón de la Academia de la Lengua) — si no necesitara de las siluetas a quienes se dirige con interminable arenga la locuaz protagonista. ¡Y cómo dudar por qué esta "perfecta casada", madre hacendosa y católica, haya empujado inconscientemente al pobre esposo a los brazos de "la otra", y hasta al crimen!

25. *Moctezuma II* de Sergio Magaña fue repuesta en la Pirámide del Sol de Teotihuacán, el 3 de abril de 1961.

26. *Historia de un anillo*, publicada en "La Palabra y el Hombre" (Revista de la Universidad Veracruzana), octubre-diciembre de 1961, derrocha la misma esencia poética que *La paz ficticia*, al ensalzar a los campesinos indigentes que surgen a ejercer sus derechos humanos. El anillo de cobre, con engañoso lustre de oro, es el símbolo del embuste de todos los caciques a quienes han de exterminar al final los pueblos que se sublevan con sed de Justicia.

A mi parecer, esta pequeña pieza encierra lo más grandioso y bello que ha brotado de la pluma de Luisa Josefina Hernández. Consta de una serie de breves cuadros (disposición dramática previamente ensayada por ella en *Los huéspedes reales*), en los que descuella el suceso en que el Padre Luis intenta embrollar a Francisca para hacerla confesar el robo del anillo. Pero por harapienta y analfabeta que sea, a ella no le falta una sorprendente lógica que nadie puede refutar.

Historia de un anillo es nada menos que la historia de un pueblo entero dispuesto a luchar hasta la muerte por los ideales revolucionarios:

"...es mejor morir honrados
que vivir engañados".

27. *La mujer transparente* —estrenada en el Teatro de la Esfera el 6 de abril de 1961 —resultó un espectáculo armonioso, por combinar la pantomima y el ballet, a fin de realzar el aire de fantasía requerido por la trama. En esta pequeña obra, Margarita Urueta logra el encanto de la sencillez y la naturalidad del que carecen otras obras suyas.

nunciadas en *Señoritas a disgusto*, en que la risa y las lágrimas se disputan el ascendente en el ánimo del espectador.

24. En "La Palabra y el Hombre" (Revista de la Universidad Veracruzana) de octubre-diciembre, 1961, se publicó *La perfecta casada*, nueva pieza de Carballido, que pudiera considerarse como una continuación del tomo intitolado *D. F.*, por ambientarse también en el Distrito Federal. Sin embargo, esta composición no tiene el mérito ni siquiera de la más débil estampa dramática de aquel conjunto que innegablemente acusa lo más acendrado de este dramaturgo.

La pieza sería un monólogo -- se antoja llamarla "monotonólogo" (con perdón de la Academia de la Lengua) -- si no necesitara de las siluetas a quienes se dirige con interminable arenga la locuaz protagonista. ¡Y cómo dudar por qué esta "perfecta casada", madre hacendosa y católica, haya empujado inconscientemente al pobre esposo a los brazos de "la otra", y hasta al crimen!

25. *Moctezuma II* de Sergio Magaña fue repuesta en la Pirámide del Sol de Teotihuacán, el 8 de abril de 1961.

26. *Historia de un anillo*, publicada en "La Palabra y el Hombre" (Revista de la Universidad Veracruzana), octubre-diciembre de 1961, derrocha la misma esencia poética que *La paz ficticia*, al ensalzar a los campesinos indigentes que surgen a ejercer sus derechos humanos. El anillo de cobre, con engañoso lustre de oro, es el símbolo del embuste de todos los caciques a quienes han de exterminar al final los pueblos que se sublevan con sed de Justicia.

A mi parecer, esta pequeña pieza encierra lo más grandioso y bello que ha brotado de la pluma de Luisa Josefina Hernández. Consta de una serie de breves cuadros (disposición dramática previamente ensayada por ella en *Los huéspedes reales*), en los que descuella el suceso en que el Padre Luis intenta embrollar a Francisca para hacerla confesar el robo del anillo. Pero por harapienta y analfabeta que sea, a ella no le falta una sorprendente lógica que nadie puede refutar.

Historia de un anillo es nada menos que la historia de un pueblo entero dispuesto a luchar hasta la muerte por los ideales revolucionarios:

"...es mejor morir honrados
que vivir engañados".

27. *La mujer transparente* --estrenada en el Teatro de la Esfera el 6 de abril de 1961 --resultó un espectáculo armonioso, por combinar la pantomima y el ballet, a fin de realzar el aire de fantasía requerido por la trama. En esta pequeña obra, Margarita Urueta logra el encanto de la sencillez y la naturalidad del que carecen otras obras suyas.

28. *Graji* fue estrenada en el Teatro de Compositores el 1° de diciembre de 1961. "Opera hablada en un acto", su trama se pierde en un simbolismo confuso. Obviamente se busca causar una impresión, por lo que cuenta mayormente la actuación. Las expresiones exageradas de cuerpo y voz, son a esta obra lo que la música y el canto a la ópera.
29. *Seis mujeres y un fantasma* de Cristina Lesser fue repuesta el 7 de abril de 1961, en el Teatro Arcos-Caracol.
30. *Penélope*, una extravagancia surrealista que refleja las tendencias pictóricas de Leonora Carrington, fue estrenada en el Teatro de la Esfera el 8 de septiembre de 1961.
31. El 18 de agosto de 1961 se verificó la lectura de una nueva obra dramática de José María Camps: *La muerte de un poeta*, que alude a las circunstancias de la aprehensión y asesinato de Federico García Lorca. Del mismo autor fueron publicados dos tomos titulados: *3 obras dramáticas*, y *2 farsas*, en 1961 y 1962, respectivamente. Su último estreno, *Cacería de un hombre*, se verificó en el Teatro Virginia Fábregas el 1° de junio de 1962.
32. A fines de 1961, Sigfredo Gordón editó un libro intitulado *Teatro*, conteniendo tres de sus obras de tema más audaz: *Los tres errores de Dios*, que versa sobre la religión; *El sexo en la sombra*, sobre la homosexualidad; y *Carne negra para la bestia blanca*, que trata la discriminación racial. Desde 1955 a 1961 Gordón ha escrito 33 obras teatrales, o sea un promedio de cinco obras por año.
33. Alvaro Custodio, quien dirigió *Moctezuma II*, tragedia de Sergio Magaña, tan brillantemente desplegada a lo largo de las escalinatas de la Pirámide del Sol de Teotihuacán, es además autor. Para escribir *El regreso de Quetzalcóatl* —estrenada el 9 de diciembre de 1961—, bebió en las fuentes clásicas y modernas de la historia del México antiguo, para documentarse respecto a las leyendas aztecas sobre la creación del universo y de la raza humana. Más que un drama, es un espectáculo en que los instrumentos musicales y las danzas ceremoniales intervienen a fin de enriquecer nuestro concepto de la antigua cultura autóctona. La Pirámide de Teopanzolco cobró una magnitud insospechada al poblarla nuevamente de grandes masas mexicanas, animadas esta vez por un moderno "Conquistador", pero de merecidos aplausos, que es el inquieto autor-director de *El regreso de Quetzalcóatl*.

FUENTES CONSULTADAS

- Basurto, Luis G.: "El teatro y la amistad en Xavier Villaurrutia"; *Cuadernos de Bellas Artes*, año I, No. 5, México, D. F., diciembre de 1960.
- Basurto, Luis G.: *Teatro mexicano 1958*; Editorial Aguilar; México, 1959.
- Chumacero, Ali: Prólogo de *Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia*; Fondo de Cultura Económica; México, 1953.
- García Ponce, Juan: "Dos dramaturgos mexicanos: Rodolfo Usigli y Emilio Carballido"; revista *Artis*, No. 2; julio de 1960; Bellas Artes de Guatemala.
- González Peña, Carlos: *Historia de la Literatura Mexicana*, 5a. edición; México, 1954.
- Gorostiza, Celestino: *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. III; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.
- Instituto Nacional de Bellas Artes: *El Teatro en México*; México, D. F., 1958.
- Instituto Nacional de Bellas Artes: *Catálogo del Teatro Mexicano Contemporáneo*; México, 1960.
- Instituto Nacional de Bellas Artes: *Memoria de Labores, 1954-1958*; México, D. F., 1958.
- Jones, Willis Knapp: *Breve historia del teatro latinoamericano*; Manuales Studium —5; Ediciones De Andrea; México, 1956.
- Jouvet, Louis: *Réflexions du comédien*; Americ-edit; Río de Janeiro, 1944.
- Lamb, Ruth S.: *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*; Ediciones De Andrea; México, 1962.
- Lewis, Allan: *El teatro moderno*; Porrúa; México, 1954.
- Magaña Esquivel, Antonio: *Imagen del Teatro*; Letras de México; México, D. F., 1940.

- Magaña Esquivel, Antonio: *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. II; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.
- Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb: *Breve historia del teatro mexicano*; Manuales Studium --3; Ediciones De Andrea; México, 1958.
- Mendoza, María Luisa; revista *Hoy*, 1.146 del 7 de febrero de 1959.
- Monterde, Francisco: *Bibliografía del Teatro en México* (pról. de Rodolfo Usigli); México, 1934.
- Monterde, Francisco: *La dignidad en Don Quijote*; Imprenta Universitaria; México, 1959.
- Monterde, Francisco: "La hebra de oro y otras erusiones"; *Revista de la Universidad de México*, Vol. X, No. 40; junio de 1956.
- Monterde, Francisco: *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. I; Fondo de Cultura Económica; México, 1956.
- Nacci, Chris N.: *Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo veinte*; México, 1951.

PERIODICOS:

El Nacional de 1956 a 1962.

El Universal de 1956 a 1962.

Excélsior de 1956 a 1962.

Novedades de 1956 a 1962.

Revista de la Universidad de México de 1940 a 1962.

Revista *Visión*, Vol. 17, No. 7 del 31 de julio de 1959; "Teatro: ¿Moral o Inmoral?"

Schilling, Hildburg: *Teatro profano en la Nueva España*; Imprenta Universitaria, 1958.

Solana, Rafael: revista *Siempre*, No. 379 del 28 de septiembre de 1960.

Solórzano, Carlos: *Teatro latinoamericano del siglo XX*; Editorial Nueva Visión; Buenos Aires, 1961.

Usigli, Rodolfo: *Itinerario de un autor dramático*; La casa de España, 1940.

Usigli, Rodolfo: *México en el teatro*; Imprenta Mundial; México, 1932.

INDICE ALFABETICO

- Abreu Gómez, Ermilo, 21, 17, 52.
 Acevedo Escobedo, Antonio, 25.
 Aceves, José de J., 23, 21, 36, 57.
 Agrupación de Críticos de Teatro,
 10, 11.
 Alba, Luz, 25.
 Alemán Velasco, Miguel, 105.
 Algarra, María Luisa, 21, 51, 56,
 58, 131.

 Alvarez, Rodolfo, 51, 58, 61.
 Amador, Graciela, 49.
 Amigos del Teatro Mexicano, 20.
 Anaya, Alfonso, 37, 51, 57, 61, 119.
 Ancira, Carlos, 37, 51, 55, 56.
 Año de la Patria, 11.
 Arce, Antonio, 21.
 Argüelles, Hugo 11-15, 53, 57, 71.
 Arreola, Juan José, 55.
 Atolini, José, 23, 21.
 Aub, Max, 137-138.
 Azar, Héctor, 43-44, 150.
 Azuela, Mariano, 21, 22, 36.

 Báez, Edmundo, 21, 31, 61.
 Barrera, Carlos, 20.
 Bartolozzi, Salvador, 47.
 Basáñez, Horacio, 56.
 Basurto, Luis G., 23, 21, 26, 41, 57,
 60, 77, 85, 93-97, 99-100, 152.
 Baus, Francisco, 41.
 Beloff, Angelina, 49.
 Beltrán Nefalí, 23.
 Benítez, Fernando, 37.
 Bernal, Rafael, 37, 58.
 Blanco Moheno, Roberto, 37.
 Bonifaz Nuño, Rubén, 25.
 Borsova, Faina, 41, 135.
 Bracho, Julio, 21, 40, 77, 83.
 Bravo, Lola, 25.
 Bravo Reyes, Miguel, 22.
 Bustamante, Fernando, 22.
 Bustillo Oro, Juan, 21.

 Calderón, Fernando, 13, 56.
 Camargo, Francisco Javier, 46.
 Camps, José María, 58, 59, 142-143,
 155.
 Cantón, Wilberto, 21, 34, 41, 57, 60,
 66, 101, 105-108, 127, 152.
 Carballido, Emilio, 32-33, 48, 49, 50,
 51, 52, 55, 57, 58, 59, 60, 74, 84,
 88, 109-113, 122, 151.
 Carrington, Leonora, 135, 155.
 Casillas, Jaime, 57.
 Castellanos, Rosario, 111.
 Castillo, Fausto, 96, 97, 123.
 Castillo Ledón, Amalia de, 20, 22, 130.

 Casuso, Teresa, 135.
 Cervantes, Dagoberto de, 66.
 Comedia Mexicana, 20.
 Cortés, Jaime, 52.
 Crespo, Pilar, 51.
 Cueto, Germán y Dolores, 49.
 Custodio, Alvaro, 143, 155.
 Chavero, Alfredo, 13.

 Darién, Jerberto, 25.
 Dávalos, Marcelino, 19, 53.
 Delaval, Alicia, 57.
 Departamento de Teatro (INBA),
 25, 50, 51, 54, 81.
 D'Erzell, Catalina, 22, 130.
 Díaz Duffó, Carlos, 20.
 Díaz Duffó Jr., Carlos, 21.
 Díez Barroso, Víctor Manuel, 19,
 21, 52.
 Donato, Magda, 47.

 Echeverría, Luis, 22.
 Elizondo, José F., 19.
 Escolares del Teatro, 21, 40, 83.
 Escuela de Arte Dramático, 49.
 Escuela de Arte Teatral, 49, 81.
 Escuela de Artes Escénicas, 23.
 Estrada, Pedro, 44.

- Fábregas, Virginia, 19.
 Fariás de Issasi, Teresa, 19.
 Fernández Bustamante, 22.
 Festival de Teatro Mexicano, 45.
 Festivales Dramáticos Regionales, 54.
 Festivales Nacionales de Teatro, 54-59.
 Festival Panamericano, Primer, 59.
 Figueroa, Diego, 55.
 Flores Magón, Ricardo, 19.
- Galván Ch., Eduardo, 48.
 Gamboa, Federico, 18, 19.
 Gamboa, José Joaquín, 19, 20, 22.
 García Naranjo, Nemesio, 60.
 García Ponce, Juan, 34, 51.
 Garrido, Marissa, 44, 132.
 Garro, Elena, 130.
 Garza, Reynaldo A., 55.
 González, Enrique, 52.
 González Caballero, Antonio, 153.
 González Carrasco, Aurelio, 19.
 González de Esclava, Fernán, 16.
 González Peña, Carlos, 19.
 González W., Alfredo, 58.
 Gordon, Sigfredo, 41, 143, 155.
 Gorostiza, Celestino, 21, 23, 26, 27, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 77, 83-86, 89, 93.
 Granja Irigoyen, Agustín, 20.
 Grupo de los siete autores, 20, 22, 40.
 Grupos experimentales: 23.
 El Índice, 23.
 El Moderno, 23, 52.
 Inspiración, 53.
 Suspenso, 53.
 Taller Teatral Contemporáneo, 53.
- Guardia, Miguel, 44, 55, 129.
 Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, 22.
 Guzmán, Julia, 130.
- Harmony, Olga, 37.
 Helú Antonio, 22.
 Hernández, Luisa Josefina, 32, 33, 34, 42, 46, 51, 52, 56, 58, 59, 74, 81, 93, 125-129, 154.
- Ibargüengoitia, Jorge, 33-34, 49, 52, 57, 59, 61.
 Icaza, Xavier, 22.
 Inclán, Luis G., 48.
 Inclán, Federico S. (véase Schroeder Inclán).
 Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), 29-30, 146.
 Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 23, 25, 30, 47-60, 131, 146.
- Jiménez Rueda, Julio, 19, 20, 22.
 Juana Inés de la Cruz, Sor, 16, 21, 51, 66.
 Juárez Gómez, Juan, 58.
- Lago, Roberto, 19.
 Lazo Agustín, 27-28, 30, 50, 60, 66.
 Ledesma, Oscar, 52, 53.
 León Felipe, 139-140.
 León Portilla, Miguel, 16.
 Lerdo de Tejada, Sebastián, 18.
 Lesser, Cristina, 41, 131.
 Linterna Mágica, La, 25, 28-29.
 Lira, Miguel N., 22, 26-27, 34, 47, 55, 66.
 List Arzubide, Armando y Germán, 22.
 López, Juan Manuel, 58.
 López Florencio, Jesús, 58.
 López Negrete, Ladislao, 19, 22, 60.
 Lozano, Manuel, 52.
 Lozano García, Carlos y Lázaro, 20.
 Macías, Hugo, 53.
 Magaña, Sergio, 33, 39, 48, 50, 51, 109, 119-122.
 Magaña Esquivel, Antonio, 23, 24, 35, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 71, 72, 79, 150.
 Magdaleno, Mauricio, 21.
 Mancisidor, José, 52.
 María y Campos, Armando de, 43, 45.
 Mediz Bolio, Antonio, 19.
 Méndez, Leopoldo, 49.
 Méndez Rivas, Joaquín, 22.

- Mendoza, Héctor, 33, 39, 53, 55, 60.
 Mendoza Gutiérrez, Alfredo, 18.
 Mendoza María Luisa, 72.
 Michel, Alberto, 19, 20.
 Moncada, Raúl, 11, 12-13, 52, 53.
 Moncayo, José Pablo, 23.
 Mondragón, Magdalena, 22, 21.
 Monsell, Antonio, 11.
 Montejo, Carmen, 135.
 Monterde, Francisco, 18, 20, 21,
 40-41, 55, 65, 112, 110.
 Montes Collantes, Mannel, 57.
 Mora, Juan Miguel de, 37-38, 119.
 Moreau, André, 19.
 Moreno, Luis, 11-12, 61.
 Mota, Fernando, 52, 138-139.
 Mundo de las Maravillas, Grupo, 52.

 Naya, Ramón, 23.
 Noriega Hope, Carlos, 20.
 Noris, Joaquín, 55.
 Novo, Salvador, 21, 29, 11, 18, 50, 55,
 57, 58, 73, 77, 83, 81, 86-88, 89,
 93, 151.
 Ocampo, María Luisa, 20, 22, 21, 130.
 Ochoa, Rosa Margot, 11, 133.
 Otero, Clementina, 17, 19.
 Othón, Manuel José, 18.
 Pacheco, Alfredo, 58.
 Parada León, Ricardo, 20, 22, 50.
 Paz, Octavio, 39, 130.
 Peniche Vallardo, Leopoldo, 58.
 Peón y Contreras, José, 18, 21, 53.
 Pirandello, Luigi, 50.
 "Pirandellos", los, 20.
 Prieto, Carlos, 35-36, 58.
 Prieto, Julio, 19.
 Proa Grupo, 23-24, 31, 91.

 Quevedo y Zubieta, Salvador, 19.

 Remírez M., José, 22.
 Rendón, Alejando César, 16.
 Retes, José Ignacio, 25, 29, 30, 51, 56.
 Revueltas, José, 25, 28.
 Reyes, Alfonso, 21.

 Rivas Cheriff, Cipriano, 23.
 Rivas Mercado, Antonieta, 21, 83.
 Robles, J. Humberto, 38-39, 51, 56,
 57, 59, 71, 119.
 Rodarte, Emilia Zárate de, 55.
 Rodríguez, Carlos, 57.
 Rodríguez Galván, Ignacio, 18.
 Rojas, Xavier, 25.
 Rooper, Charles, 23.
 Rosas Moreno, José, 18.
 Rovira, Sebastián G., 11.
 Ruiz de Alarcón, Juan, 16, 18, 85, 130.
 Rulfo, Juan, 11.

 Saavedra, Rafael M., 20.
 Sabido, Miguel, 11.
 Sada, Concepción, 22, 17, 18, 130.
 Sala, Daniel, 131.
 Salazar y Torres, Agustín de, 17.
 Salinas, Pablo, 52, 53, 57, 59.
 Sánchez Mayans, Fernando, 38, 45,
 150.
 Sano, Seki, 23, 25.
 Santander, Felipe, 61.
 Schilling Hildburg, 15.
 Schoen, Lillian, 23.
 Schroeder Inclán, Federico, 31-32, 50,
 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61,
 101-105.
 Serrano Méndez, Francisco, 36.
 Servín, Luz María, 11, 55, 56, 58, 59,
 71, 133.
 Sevilla Mascareñas, Mario, 36.
 Solana, Rafael, 29, 39, 41, 51, 51, 55,
 56, 61, 93, 98-100.
 Solórzano, Carlos, 35, 140-142.
 Sotelo Inclán, Jesús, 39, 41.
 Soto Alvarez, Clemente, 21, 55.
 Spota, Luis, 21.

 Tamez, Altair Tejeda de, 57.
 Teatro de Ahora, 21.
 Teatro de Orientación, Grupo del, 21,
 22, 23, 24, 27, 77, 83-84.
 Teatro de México, 25.

- Teatro de Ulises, 21, 22, 27, 29, 77, 83.
- Teatro del Caracol, 21.
- Teatro del Recreo Infantil del Bosque, 19, 52.
- Teatro de la Reforma, 25.
- Teatro de la Universidad, 21.
- Teatro de la Universidad Autónoma de México (UNAM), 13, 44, 46, 65.
- Teatro en Coapa, 43.
- Teatro Estudiantil Autónomo, 25.
- Teatro Estudiantil de la Universidad de México, 16.
- Teatro Foráneo, Sección del INBA, 42, 54-60.
- Teatro Guiñol, 19.
- Teatro Infantil, 47-48, 50.
- Teatro Orientación, 31, 83.
- Teatro Panamericano, 23.
- Teatro Popular, 53-54.
- Tommasi López, Leopoldo, 55.
- Toscano, Carmen, 53, 55, 131.
- Trabajadores del Teatro, 21.
- Toussaint, Carlos, 48.
- Unidad Artística y Cultural del Bosque, La, 38, 48-49, 52, 83.
- Unión de Autores Dramáticos, 20.
- Unión Nacional de Autores, 23, 29, 33, 34, 40, 41, 51, 68, 75, 81, 85, 93. Temporadas de la, 60-61.
- Urqueta, Margarita, 22, 130, 154.
- Usigli, Rodolfo, 21, 26, 32, 34, 41, 50, 54, 55, 60, 65-75, 77, 93, 150.
- Valencia, Víctor, 53, 59.
- Vanegas Arroyo, Antonio, 52.
- Vázquez, Rosario, 41, 131.
- Vela, Eusebio, 17.
- Vilalta, Maruxa, 39, 41, 134-135.
- Villanueva, Eugenio, 22.
- Villanueva, Margos R. de, 36, 57, 119.
- Villaseñor, Isabel, 25.
- Villaseñor, Jorge, 52, 54, 55.
- Villaurrutia, Xavier, 21, 24, 26, 28, 30, 49, 50, 52, 53, 54, 57, 61, 73, 77-82, 83.
- Wagner, Fernando, 23, 47, 49, 53, 93, 129.