



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LABOR TEATRAL DE SEKI SANO EN MEXICO*

1939 - 1966

- como maestro y director escénico-

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A :
BRIGIDA MURILLO TREJO

Escuela de Literatura
Dramática y Teatro

ASESOR: MTRO. ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

México, D.F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS

COMPLETA

El presente trabajo condensa un recorrido histórico alrededor de la obra artística de Seki Sano en México. La primera parte se refiere las características, objetivos y dinámica de trabajo aplicada como maestro en sus escuelas: Teatro de las Artes, Escuela Dramática de México, Teatro de la Reforma; así las características de los fragmentos de su libro *Apuntes de un director escénico*. La segunda parte se aboca al seguimiento de su proceso de trabajo como director escénico a través de sus diferentes puestas en escena. Una tercera parte contiene un *Apéndice de documentos* con los programas de estudio de las escuelas y una Gráfica Esquemática del proceso creador del actor, elaborados por Seki Sano; un *Glosario de conceptos teatrales de Seki Sano* y un *Apéndice de testimonios* de algunos de sus discípulos entrevistados.

MI MAS PROFUNDO AGRADECIMIENTO a:
Edgar Ceballos, Madeleine Cucuel, Norma
Gallardo, Héctor Gómez, Lech Hellwig, Ludwik
Margules, Yolanda Mérida, Peggy Mitchel,
Andrés Murillo, Alejandro Ortiz, Mercedes
Pascual, Ignacio Retes, Palemón Rodríguez,
Rosa María Ruiz, Soledad Ruiz, Michiko
Tanaka, Jesús Téllez, Martha Toriz, Viviana
Trejo, Rodolfo Valencia, Susana Wein, los
compañeros del Seminario *Seki Sano y el teatro
mexicano*, los amigos y a todas aquellas personas
que han contribuido con su **INVALUABLE**
AYUDA a la realización de este proyecto.

"El teatro es para mí la más bella y completa expresión de las ramas del arte, porque en él se conjugan todas ellas. Es ante todo; pasión, disciplina y entrega. Es la cúspide o la cima más profunda. Es conocimiento o búsqueda. Es éxito y fracasos; es algo distinto y único; es, con letras gigantescas, EL TEATRO ... Creo que el teatro existe para expresar el sentir del pueblo, los anhelos de los hombres. Como tal, es un poderosísimo vehículo educativo que necesita un público permanente ..."

Seki Sano.

A mes chers amis et copains del grupo Olal'Arte:

**Benoit, Daniel, Mary Carmen, César, Grégoire, Cécille,
Sofía, Juliette, Luis, Robi y Mick Gewinner,**

quienes forman parte de mis más gratos recuerdos teatrales.

Indice

Introducción	1
Cronología de Seki Sano	6
PRIMERA PARTE: SU METODOLOGIA ACTORAL	
Capítulo 1.- TEATRO DE LAS ARTES:	
Un teatro del pueblo y para el pueblo	17
a) Objetivos de la Escuela Dramática	18
b) Las clases teóricas	20
c) Las clases prácticas	22
Capítulo 2.- ESCUELA DRAMATICA DE MEXICO:	
Abandono del "Teatro del pueblo y para el pueblo"	31
Capítulo 3.- Un TEATRO DE LA REFORMA	
para la reforma del teatro mexicano	39
a) Objetivos del Teatro de la Reforma	40
b) El curso de actuación	42
c) El curso de dirección escénica	49
Capítulo 4.- APUNTES DE UN DIRECTOR ESCENICO:	
La teoría teatral de Seki Sano	58
a) Las influencias	59
b) La gráfica esquemática del proceso creador del actor	66
c) El programa de enseñanza para los curso de actuación	71
SEGUNDA PARTE:	
SU PROCESO DE TRABAJO EN PUESTAS EN ESCENA	
1) Breve recorrido histórico por algunas de sus puestas en escena	77
2) El proceso de trabajo con el actor	89
a) Trabajo con el texto dramático	90
b) Definición de acciones físicas y movimiento escénico	95
3) Conjunción del elenco	102
4) Trabajo del montaje con elementos relativos a escenografía, iluminación y producción en general	105
5) Partitura de dirección	109
6) Trabajo después del estreno	111

Conclusiones	114
Bibliohemerografía específica	119
Bibliografía general	126

APENDICE DE DOCUMENTOS:

Boletín del TEATRO DE LAS ARTES	132
Programa de la ESCUELA DRAMÁTICA DE MEXICO	135
Folleto del TEATRO DE LA REFORMA	137
GRÁFICA ESQUEMÁTICA DEL PROCESO CREADOR DEL ACTOR	140

GLOSARIO DE CONCEPTOS TEATRALES DE SEKI SANO	142
--	-----

APENDICE DE TESTIMONIOS:

Ignacio Retes	155
Yolanda Mérida	162
Soledad Ruiz	164
Ludwik Margules	167
Héctor Gómez	170
Peggy Mitchel	175
Rodolfo Valencia	182

Introducción

A lo largo de la historia del teatro mexicano han surgido diversos creadores que han dejado hondas huellas en él debido a lo trascendente de su actividad. Seki Sano ha sido considerado, no sin razón, como uno de estos grandes creadores por su labor como formador de actores y creador escénico que ha influido en diversos sectores de la estructura teatral mexicana. Una de sus principales aportaciones se encuentra en el campo de la enseñanza teatral, en donde se encargó de sistematizar el entrenamiento de los actores mexicanos a través de su propuesta metodológica basada en dos de las técnicas teatrales universales más importantes del siglo XX: la de Stanislavski y la de Meyerhold. Otra de sus contribuciones se encuentra en su faceta de director de escena, faceta en la que además de aplicar los principios de su metodología teatral, influyó y renovó diversas manifestaciones escénicas del teatro mexicano.

A pesar de la importancia de Seki Sano en México, no abundan -hasta el momento- los estudios que hagan referencia a su quehacer escénico en nuestro país; por ello, las presentes cuartillas pretenden aportar unos datos más a las escasas fuentes documentales que existen. El recorrido histórico que se emprende alrededor de su obra artística, tiene la intención de reparar en su labor como maestro y director escénico, valorando su presencia dentro del panorama teatral mexicano, para bien considerarlo como uno de los parteaguas de la escena mexicana contemporánea.

Los antecedentes artísticos de Seki Sano se remontan a Japón, su país de origen, donde desde temprana edad se distinguió por pertenecer a un grupo de jóvenes intelectuales revolucionarios, interesados en utilizar el teatro como vehículo para expresar su ideología de lucha obrera y campesina; así como de apartarse de las manifestaciones del teatro tradicional japonés Nô e introducir a su vez, el teatro moderno a Japón. Para ello se cultivó estudiando diferentes lenguas y a través de revistas y periódicos de documentó sobre las diferentes técnicas teatrales provenientes del extranjero, sobre todo de la entonces Unión Soviética, considerada por muchos como "la cuna de la metodología teatral contemporánea", por lo que sus primeros montajes que dirigió tuvieron una notable influencia de maestros soviéticos como Eisenstein y Meyerhold. Así mismo fue relevante su actividad en periódicos japoneses escribiendo artículos de investigación y crítica teatral, traduciendo obras, reseñas de montajes, correspondencias, mesas redondas del teatro en el extranjero, etc.

Como esta participación en movimientos políticos de izquierda y la escenificación de obras de contenido antimilitarista le valieron la expulsión de su país, aprovechó la ocasión para viajar por diferentes países y nutrirse del conocimiento de diversas manifestaciones teatrales que tuvo la oportunidad de presenciar durante este recorrido, hasta que más tarde se estableció en la Unión Soviética.

Fue durante su estancia en el país soviético donde pudo estudiar directamente las técnicas teatrales, de las que ya tenía conocimientos teóricos, y de entablar una relación directa con los propios autores de ellas como Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein; al igual que con importantes discípulos de éstos y otros investigadores teatrales. Aquí no únicamente se dedicó al estudio de las mencionadas teorías sino que dentro de la práctica escénica colaboró con Meyerhold como asistente de dirección y participó en diversos movimientos teatrales de tendencia izquierdista, aunque más tarde, por cuestiones de estructuración política de la U.R.S.S., fue expulsado de la misma.

Dentro su período de formación también se resalta su participación en filmes documentales sobre los pueblos oprimidos, así como su relación directa con importantes creadores teatrales como Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

Durante una breve estancia en Estados Unidos, antes de establecerse México, también llegó a realizar alguna actividad teatral con un grupo de teatro de trabajadores.

Estos constituyen, de manera general, los antecedentes teatrales de Seki Sano cuando a sus 34 años arriba a México, en 1939, año de régimen presidencial cardenista (1934-1939) donde imperaba un clima de estabilidad política, en comparación con otros países, y debido a los diferentes movimientos de lucha obrera y campesina que se motivaban internacionalmente, existía dentro del gobierno mexicano el apoyo e impulso a la clase trabajadora. Era el apogeo de las ideas socialistas tanto en el sector político, social, como en el cultural; así como la propaganda de apoyo a la revolución socialista soviética y la guerra civil española, apoyo que se reflejó en el hospedaje a exiliados, como el líder revolucionario soviético León Trotsky, y emigrantes republicanos españoles como León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez, Wenceslao Roces, Max Aub, Joaquín Xirau, entre otros que más tarde contribuirían a enriquecer el panorama cultural mexicano.

En cuanto al ámbito teatral en el país antes de la llegada de Seki Sano, desde la década de los años veinte se fue manifestando el interés por las tendencias universales de vanguardia, interés que se evidenció en la formación de los primeros

grupos experimentales: *Ulises* (1928), *Teatro Mexicano de Masas* (1929), *Teatro Orientación* (1932), *Teatro de Ahora* (1932), *Teatro de la Universidad* (1933), *Los Escolares del Teatro* (1933), sólo por citar unos cuantos que aunque no se suscribían al sexenio cardenista, algunos de estos, contaron con el patrocinio del estado, y además se caracterizaron por su deseo de retomar nuevas tendencias del teatro universal bajo los diferentes influjos de Piscator, Reinhardt, Lunatclarsky, Copeau, Stanislavski, Craig y Meyerhold, algunos de los principales renovadores del teatro universal contemporáneo. Dentro de estos grupos se encontraba la intención de alejarse de las formas teatrales anquilosadas, estereotipos de los viejos estilos europeos de representación, estilos que a través de varias décadas habían prevalecto en nuestro país en compañías establecidas como la *Compañía Virginia Fábregas*, la de *María Tereza Montoya*, la de *Ricardo Muto*, la de *Alfredo Gómez de la Vega*, entre otras que no contaban con ningún medio de preparación profesional para ejercer el teatro.

Por eso cuando Sano ingresó al país, también en calidad de asilado político, encontró en México el lugar propicio para cultivar su propuesta teatral en un campo donde todavía había mucho por sembrar, sobre todo en materia de educación teatral y renovación escénica, ya que los esfuerzos de aquellos grupos experimentales no se habían consolidado todavía. Y por principio, Seki Sano propuso un método de entrenamiento actoral, basado principalmente en el sistema de Stanislavski, sistema que para esos momentos era ampliamente difundido en el mundo, a través de creadores escénicos como Mihail Chéjov, Jacques Copeau, Jean Vilar, Meyerhold, Vajtangov, Reinhardt, Strasberg, los cuales habían creado sus propias propuestas a partir del conocimiento de dicho sistema. Y dado que en México, Stanislavski sólo había sido someramente difundido a nivel teórico por los grupos *Ulises* y *Orientación*; entonces, México representaba una excelente ocasión para que Seki Sano difundiera a nivel de la práctica escénica sus conocimientos aprendidos en Rusia y creara sus diferentes escuelas, cultivando su propuesta metodológica teatral con la que a lo largo de 27 años (1939-1966) dejó trascendentes aportaciones a las diversas generaciones de alumnos, actores o colaboradores a los que transmitió sus lecciones, y que ahora constituyen a su vez, los actores, maestros o directores escénicos más sólidos del teatro inexteano del presente siglo.

La primera parte del recorrido alrededor de las actividades teatrales de Seki Sano se centra en su propuesta metodológica teatral, aplicada en las diferentes escuelas que creó: la del Teatro de las Artes (1939), propuesta dirigida a todos los interesados en prepararse profesionalmente para el teatro, sin importar si contaban o no con experiencia teatral o formación académica de algún tipo; Escuela Dramática de México (1943), la misma propuesta de entrenamiento dirigida a los interesados en el ejercicio profesional de la actuación, ya no solamente teatral, sino también cinematográfica; Teatro de la Reforma (1948) la misma propuesta con variación y agregación de elementos, en medio del auge de diferentes escuelas de arte escénico,

con la particularidad de que aquí Seki Sano extendió su propuesta hacia el área de la dirección escénica; los fragmentos de libro, aún inédito en su totalidad, *Apuntes de un director escénico* (1952), constituyen una perspectiva más amplia de su teoría teatral, es el libro donde condensa sus ideas teatrales, así como una definición detallada de su propuesta, ya delineada a través de los planes de estudio de sus escuelas.

En esta primera parte se establecerán las características de cada una de las escuelas, su forma de organización y la dinámica de sus clases. Esta revisión se basará en lo propuesto en los planes de estudio de cada una de las escuelas; así como con el testimonio de algunos de sus discípulos de las diferentes escuelas como Ignacio Retes, Yolanda Mérida, Mercedes Pascual, Soledad Ruiz, Peggy Mitchel, Susana Wein, Ludwik Margules y Héctor Gómez.

La segunda parte tiene la intención de conocer cuál fue el proceso de trabajo seguido por Seki Sano en sus montajes, en su faceta de director escénico. Para ello se han resaltado los siguientes aspectos: breve recorrido por algunas de sus puestas en escena; su proceso de trabajo con el actor que incluye tanto el trabajo que se realizaba con el texto dramático, como el de la definición de las acciones físicas y movimiento escénico; la conjunción del elenco; el trabajo dentro del montaje con elementos relativos a escenografía, iluminación y producción en general; la partitura de dirección, y el trabajo después del estreno. Para realización de esto, se contará con información de crónicas de algunas de sus puestas en escena, programas de mano, y sobre todo, el testimonio proporcionado por algunos de sus asistentes de dirección o actores como Ignacio Retes, Peggy Mitchel y Rodolfo Valencia.

Es necesario hacer hincapié que mi participación dentro del Seminario de investigación teatral *Seki Sano y el teatro mexicano, 1939-1966*, auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, ha sido de gran utilidad para complementar la información de este trabajo, gracias a la aportación de material y comentarios de los diferentes investigadores que lo integran.

A través de estas fuentes documentales y orales reunidas, ha sido posible elaborar, además, una cronología que resume las actividades teatrales de Seki Sano, un *Apéndice de documentos* que contiene los programas de estudio de sus diferentes escuelas, un *Glosario de conceptos teatrales* más utilizados por Seki Sano que también constituye un resumen de su concepción acerca de diferentes aspectos relacionados con el teatro, un *Apéndice de testimonios* de los discípulos o colaboradores entrevistados que condensa la impresión de cada uno de ellos sobre la personalidad de Seki Sano y sobre su trabajo como director escénico y como maestro, y lo que rescatan de su aprendizaje con él para aplicarlo en su quehacer teatral.

Considero que esta reflexión alrededor de la labor teatral de Seki Sano, aparte de establecer su evolución, durante cada una de sus diferentes etapas en México, como maestro o director dentro de una perspectiva más amplia, también puede significar un buen acercamiento al conocimiento de la evolución teatral en el país, ya que sus estudios y experiencia escénicos, mismos que le otorgaron carácter universal, no debieran quedar desapercibidos en el teatro mexicano.

Cronología de Seki Sano¹

- 1905 Enero 14. Nace Seki Sano en Tien-tsin, China, proveniente de una familia japonesa, aristócrata por el lado materno, su abuelo era ministro; su padre ejercía la medicina y contaba con familiares comunistas clandestinos.
- Su niñez y juventud transcurren en Tokio.
 - Su primer pasión es la música y uno de sus deseos es ser director de orquesta.
- 1923 El devastador terremoto ocurrido en Japón, que deja a su familia sin propiedades, lo orilla a dedicarse al teatro por ser el arte con el que mejor podría expresar el sentir de su pueblo ante el desastre y junto con un grupo de compañeros funda la Asociación para los Estudios de Teatro.
- Se dedica a estudiar diferentes corrientes teatrales provenientes del extranjero como el naturalismo francés, el realismo psicológico ruso, el formalismo, el constructivismo, el teatro proletario, el expresionismo; estudios que más tarde influirán en los montajes que realiza en Japón.
 - Por exigencia de sus padres también estudia Leyes en la Universidad Imperial de Tokio.
 - Se introduce en el estudio del marxismo y en las actividades políticas radicales de izquierda debido a su interés en la realidad política y social de su país.
- 1925 Realiza su primer visita a la entonces U.R.S.S. acompañando a su abuelo en un viaje de trabajo.

¹ Elaborada con base en los diferentes textos que condensan las actividades teatrales de Seki Sano.

- 1926 Forma su primer grupo teatral en Tokio y debuta como director escénico con *Don Quijote liberado* de A.V. Lunatcharsky, la primer obra soviética puesta en Japón. Montaje influenciado por el estilo teatral de Meyerhold en el que se establece como director proletario.
- 1926-1931 Dirige obras de carácter antimilitarista de autores japoneses y extranjeros.
- Se inicia en la investigación teatral realizando un estudio teatral del montaje *La calle sin el sol* de Tokunaga Sunao, adaptación de una novela clásica de la literatura proletaria japonesa.
 - Se desenvuelve como actor, como autor de artículos sobre metodología y dirección teatral y como traductor de obras de teatro en francés, alemán e inglés.
 - Actores de *Teatro Kabuki* lo invitan a trabajar como director huésped y les dirige la obra *Espta* de Upton Sinclair.
 - Basándose en la investigación que hace del montaje de Meyerhold, *Desmoronamiento* de B.A. Lavrienev; lleva a escena la obra *Crucero Aurora* con el Teatro Imperial de Tokio.
 - Dirige obras como *La muerte de Danton* de Tolstoi, en donde se observa su capacidad en el manejo de masas; *Sin novedad en el frente* de Remarque, *La madre* de Gorki.
 - Por la escenificación de estas obras constantemente es arrestado por las autoridades y llevado a prisión, pero siempre, gracias a la intervención de su familia, es puesto en libertad.
- 1931 Mayo. Por el mismo motivo de popularidad y escenificación de obras antimilitaristas permanece preso por ocho meses, sólo que ahora, para obtener su libertad, las autoridades le ponen como condición abandonar Japón.
- Viaja a Estados Unidos donde inicia sus estudios cinematográficos en Hollywood y establece contacto con grupos de artistas revolucionarios del mismo Hollywood, Chicago y Nueva York.

-Viaja por Londres, París, Praga y Berlín.

-En Berlín trabaja para la Asociación Internacional de Teatro Revolucionario desde donde intenta apoyar el movimiento del Teatro de Izquierda en Japón. Así mismo establece contacto directo con Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

-En otoño la misma Asociación Internacional de Teatro Revolucionario le ofrece la oportunidad de ir a Moscú, como representante de Japón, a un festival anual de teatro.

-En Moscú establece su primer contacto directo con el teatro de Stanislavski al observar su puesta en escena *Tío Vania* de Chéjov, con la cual queda impresionado por la dirección y el trabajo de los actores del Teatro de Arte de Moscú que queda convencido de que allí es el lugar donde debe estudiar teatro.

1932 Noviembre. Se establece en Moscú.

-Comienza a aprender el ruso y a trabajar en el Buro de la Unión Internacional de Teatro Revolucionario como representante de Asia y América.

-Visita a Stanislavski a quien le comenta sus deseos de estudiar dirección escénica con él, pero éste le recomienda mejor estudiar con Meyerhold.

-Estudia y colabora con Meyerhold por espacio de cinco años durante los cuales asiste a diario a los ensayos de sus puestas en escena.

1933 No abandona sus deseos de estudiar el sistema de Stanislavski y se dedica al estudio del mismo con Gorchakov, discípulo de Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú.

-Participa en la organización de la Olimpiada de Teatro Obrero de Autosugestión.

1934 Se convierte formalmente en miembro del grupo de dirección de Meyerhold, así como en investigador del Laboratorio de Investigación Científica del Teatro de Meyerhold (LICTEM).

-Dado que el teatro de Meyerhold es uno de los lugares preferidos por importantes visitantes del medio teatral, establece contacto directo con diversos creadores mundiales.

-Retoma sus estudios cinematográficos como colaborador del cineasta Dovzenko y con otros cineastas del Instituto Estatal Cinematográfico, dirigido por Serguei M. Einsenstein.

-Se dedica también al estudio del método creador de Vajtangov².
-Junto con los investigadores soviéticos Leonyd, Varpajovski y Basiliev, realiza un registro del proceso creador del director escénico a través de puestas en escena de Meyerhold como *La dama de las camelias* de Dumas y *33 desmayos*, obra realizada con tres piezas cortas de Anton Chéjov, *El bosque* de Ostrovski, *El inspector* de Gogol, entre otras.

1935-1936 Continúa trabajando en el LICTEM con el grupo de investigadores que también tienen la intención de difundir internacionalmente el teatro de Meyerhold.

-Elabora un proyecto de investigación de estudios comparativos entre el Teatro Kabuki y el de Meyerhold. Seki Sano considera que es por medio de Meyerhold, quien se muestra muy interesado en el teatro oriental, que él aprende el teatro japonés.

-Realiza trabajos pedagógicos en el Instituto de las Artes Teatrales, en la Universidad Teatral GITIS de la U.R.S.S.

1937 Por problemas políticos es liquidado el LICTEM y el gobierno de Stalin lo obliga a abandonar la Unión Soviética.

1937-1938 Viaja por París, Bruselas, Amsterdam, Praga, participando simultáneamente en la filmación de películas documentales sobre los pueblos oprimidos, por lo que el gobierno y prensa japoneses lo consideran traidor a su patria.

-En París obtiene una visa para trasladarse a Estados Unidos.

² Seki Sano no estudió directamente con Vajtangov puesto para esa fecha éste ya había muerto.

- 1938 Se establece en Estados Unidos, teniendo antes dificultades para hacerlo, ya que el embajador japonés en Washigton realiza gestiones para impedir su entrada al país, pero gracias a la intervención del presidente Roosevelt consigue un permiso para establecerse por seis meses.
- Se instala en Nueva York donde monta *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con un grupo de teatro para trabajadores.
- 1939 Marzo. Como su plazo de permanencia en Estados Unidos está a punto de terminar, solicita asilo político en México a través del pintor mexicano Rufino Tamayo a quien conoce en Nueva York y le comenta su interés de venir a México para realizar alguna actividad teatral contando con apoyo oficial. Sin embargo, recibe de Celestino Gorostiza, Jefe del Departamento de Bellas Artes de México, una respuesta negativa ya que el presupuesto oficial en México es limitado.
- Abril 26. Pese a la negativa de apoyo, llega a México por el Puerto de Veracruz a bordo del vapor "México" en calidad de asilado político. La Legación de Japón en México intenta impedir su entrada al país, pero gracias a la Intervención del presidente Lázaro Cárdenas y de artistas izquierdistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, es admitido como exiliado.
- Comienza a aprender el español y se pone en contacto con Celestino Gorostiza, con el pintor Gabriel Fernández Ledezma y con el Jefe de la Sección de Teatro de Bellas Artes, Armando de María y Campos, para exponerles sus planes de desarrollar un proyecto de teatro en México contando con apoyo oficial.
- Se hace cargo de la dirección del grupo teatral del Sindicato Mexicano de Electricistas, sustituyendo a Xavier Villaurrutia en el cargo. Con este grupo conforma el Teatro de las Artes y establece su primera Escuela Dramática.
- Agosto 1º. Crea oficialmente el Teatro de las Artes junto con Gabriel Fernández Ledezma, Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Germán Cueto, Silvestre Revueltas, Waldeen Falkenstein, entre otros.
- Diciembre. Con el apoyo de De María y Campos establece en el

quinto piso del Palacio de Bellas Artes la Escuela Dramática del Teatro de las Artes en donde comienza a impartir clases de actuación.

1940 Noviembre. Se encarga de la dirección escénica y de la realización del libreto del danza-drama *La coronela*, basada en temas del grabador popular José Guadalupe Posada, en el Palacio de Bellas Artes, donde participan conjuntamente el grupo de actores y de bailarines del Teatro de las Artes.

1941 Mayo. Estrena la obra *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, con el grupo teatral del Teatro de las Artes, presentándola en diferentes espacios como salones de trabajo de obreros, salones de clase. También estrena *La rebelión de los colgados*, dramatización que él mismo realiza de la novela de Bruno Traven, la cual se presenta en el Antiguo Museo Queretano, en Querétaro; en el Teatro Ocampo de Morelia y en el Zócalo de la Ciudad de México.

-Es nombrado Profesor Honorario de Arte Escénico por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

-Estrena también *El inspector* de Gogol y *Espectros* de Ibsen, obras que funcionan como repertorio del grupo del Teatro de las Artes las cuales se representan periódicamente para un público reducido en salones de clases o en otros espacios como el Palacio Chino.

-A finales de año el Sindicato Mexicano de Electricistas rompe su vínculo con él y le retira su apoyo, con lo cual su Escuela Dramática deja de pertenecer al Teatro de las Artes, pero él continúa impartiendo sus clases al grupo de actores formados aquí, más los que se irán incorporando.

1942 Mayo. Estrena la obra *México en pie* en el Zócalo de la ciudad, dentro de las actividades de apoyo a la declaración de guerra contra los países del eje.

1942-1946 Uno de los períodos más críticos de su vida tanto personal como profesional. Vive en condiciones muy precarias debido al rechazo que sufre en México durante la etapa de la Segunda Guerra Mundial, por su ideología política y su nacionalidad. No dirige ninguna obra formal-

mente, más que dentro de sus clases de actuación las cuales constituyen su único medio de subsistencia en la que ahora denomina Escuela Dramática de México.

-Reanuda su trabajo cinematográfico interviniendo en el argumento de algunas películas mexicanas.

1943 En la Escuela Dramática de México comienza a impartir clases también a los actores cinematográficos, así como clases particulares a actores contratados por la empresa productora Clasa Films Mundiales.

1946 Diciembre. Estrena *La fuerza bruta* de John Steinbeck en el Teatro Trans-Lux Prado. Su vida profesional y personal ya se ha restablecido y continúa impartiendo clases en la Escuela Dramática de México.

1948 Junto con Luz Alba y Alberto Galán crea el proyecto Teatro de la Reforma donde continúa impartiendo sus clases dentro de Seminario de Actores.

-Julio. Participa como actor en el filme *Han matado a Tongolele* del director Roberto Gavaldón, interpretando a un chino.

-Diciembre. Estrena *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams en el Palacio de Bellas Artes.

1949 Marzo. Estrena *La doma de la fiera*³ de William Shakespeare en el Palacio de Bellas Artes.

-Repone la obra *La fuerza bruta*.

-Es nombrado por la Crítica Teatral Mexicana, el mejor Director Teatral del año por estas puestas en escena.

1950 Por declaraciones que hace en contra del tipo de teatro que realiza María Tereza Montoya, padece el rechazo de ciertas autoridades teatrales. La Asociación Nacional de Actores le retira concesiones otorgadas y prohíbe a sus miembros trabajar o tomar clases con él.

³ Obra mejor conocida bajo el título de *La fiera domada*.

- 1951 Octubre. Estrena *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli en el Palacio de Bellas Artes.
- 1952 Repone *Un tranvía llamado Deseo* en la Sala Chopin.
- Septiembre. Estrena *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Báez en la Sala Chopin.
- 1953 Marzo. Estrena *3 Joyas*, tres piezas cortas de Anton Chéjov: *El oso*, *El canto del cisne* y *Petición de mano*, en la Sala Chopin donde alternadamente continúan las representaciones de *Un tranvía llamado Deseo*.
- Agosto. Estrena *Los sordomudos* de Luisa Josefina Hernández en la Sala Chopin.
- 1955 Ingresa como profesor del Instituto Cinematográfico y Teatral de la ANDA.
- Junio. Estrena *Cinco preciosidades francesas* en la Sala Molière.
- Viaja a Colombia donde imparte clases de actuación difundiendo el sistema de Stanislavski, pero por razones políticas es obligado a abandonar el país, después de una estancia de cuatro meses durante los cuales organiza el Instituto de Artes Escénicas, que después de su partida se convertirá en el primer teatro independiente de Bogotá y después en Escuela de Teatro del Distrito dirigida por sus ex-discípulos.
- Durante su estancia en Colombia, en México es embargado el local donde está instalada su escuela debido a los meses de renta que adeuda.
- 1956 Marzo. Se encarga de la dirección escénica de la ópera *La flauta mágica* de Mozart en el Palacio de Bellas Artes.
- Julio. Estrena *Prueba de fuego*⁴ de Arthur Miller en el Palacio de Bellas Artes.

⁴ Obra comúnmente traducida bajo el título de *Las brujas de Salem*.

- Noviembre. Estrena *La mandrágora* de Maquiavelo en el Teatro del Caballito.
 - Por estos montajes vuelve a ser nombrado por la Crítica Teatral Mexicana, el mejor Director Teatral del año.
 - Abril. Estrena *Los frutos caldos* de Luisa Josefina Hernández en el Teatro el Granero.
 - Agosto. Estrena *Anna Karenina*, adaptación de la novela de Tolstoi en el Teatro del Músico.
 - Noviembre. Estrena *Esto no se queda así* de Mario Sevilla Mascareñas en el Teatro Lux del Sindicato Mexicano de Electricistas, una vez que vuelve a reanudar sus vínculos con el mismo.
- 1958 Junio. Estrena *Panorama desde el puente* de Arthur Miller en la Sala Chopin y después en el Teatro Ideal.
- 1959 Marzo. Estrena *Pozo negro* de Albert Maltz en el Teatro Lux.
- Estrena *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en la Sala Chopin.
 - Octubre. Se encarga de la dirección escénica de las óperas *Diálogo de las carnelitas* de Francis Poulenc y *Julio César* de George F. Handel, en el Palacio de Bellas Artes.
- 1960 A principios de esta década comienza a impartir clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA.
- Diciembre. Estrena *El mundo de Sholem Aleijem* de Arnold Perl en el Centro Deportivo Israelita y después en el Teatro de la Universidad.
 - Viaja a Cuba invitado por el gobierno de Fidel Castro, donde realiza algunas actividades teatrales relacionadas con la investigación y docencia.
- 1962 Establece la sede de su escuela Estudio de Artes Escénicas en el Teatro Coyoacán.

- 1963 Estrena *Un hombre contra el tiempo* de Robert Bolt en el Teatro Hidalgo.
- Inaugura el Teatro Coyoacán con la reposición de *La mandrágora* de Maquiavelo.
- 1964 Enero. Estrena *El Rey Lear* de William Shakespeare en el Palacio de Bellas Artes con motivo del IV Centenario del nacimiento del autor.
- Estrena *Las doce hombres en pugna* de Rose, con un grupo teatral de aficionados de la cárcel de Lecumberri.
- Abandona el local del Teatro Coyoacán por no cubrir el arrendo.
- 1965 Septiembre. Estrena *El décimo hombre* de Paddy Chayefsky en el Centro Deportivo Israelita.
- 1966 Septiembre. Firma contrato con el productor Carlos Amador para dirigir el filme *Matamilpa*.
- Septiembre 29. Muere en México de un ataque al corazón. Una parte de sus cenizas quedan en el panteón Jardín y otra parte son trasladadas a Tokio.

PRIMERA PARTE:
SU METODOLOGIA ACTORAL

TEATRO DE LAS ARTES: Un teatro del pueblo y para el pueblo

Bajo el patrocinio del Sindicato Mexicano de Electricistas, el 1º de agosto de 1939 nació oficialmente el proyecto Teatro de las Artes⁵. Entre sus fundadores, provenientes de diversas disciplinas artísticas, se encontraban Gabriel Fernández Ledezma⁶, Xavier Guerrero⁷, Miguel Covarrubias⁸, Germán Cueto⁹, de las artes plásticas; Silvestre Revueltas¹⁰, Rodolfo Halffter¹¹, Jesús Durón¹², del área

⁵ Llamado Teatro de las Artes debido a que su sede estaría situada en la calle de las Artes num. 45 y por la referencia al Teatro de Arte de Moscú.

⁶ Gabriel Fernández Ledezma, trabajó como ilustrador de libros. Fue uno de los organizadores de los cursos nocturnos en las escuelas de arte para obreros. También realizó escenografías y diseños de vestuario para el Teatro Orientación. En 1936 junto con un grupo de intelectuales conformó la Unión de Trabajadores del Teatro de la SEP.

⁷ Xavier Guerrero, uno de los forjadores del muralismo mexicano, considerado como uno de los que más ha dejado al arte contemporáneo mexicano.

⁸ Miguel Covarrubias, desde joven se inició como caricaturista aunque también se dedicó a la pintura en óleo y acuarela, en Estados Unidos sus caricaturas fueron muy reconocidas.

⁹ Germán Cueto, escultor e iniciador del teatro guñfol en México. Reconocido por la creación de sus máscaras en la obra *Lizario vie* de Eugene O'Neill (1933).

¹⁰ Silvestre Revueltas, compositor, violinista y director de orquesta, inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de México y en Estados Unidos amplió sus conocimientos. La mayoría de sus obras están inspiradas en temas populares.

¹¹ Rodolfo Halffter, compositor español de origen alemán, llegó a México a raíz de la caída de la República Española. En México dirigió una editora musical y fue profesor del Conservatorio Nacional, también compuso música para cine.

¹² Jesús Durón, pianista de los Ballets de Ana Sokolov y Martha Graham, estudió en el Conservatorio Nacional y en Nueva York. En Estados Unidos dirigió el Coro de Manhattan.

musical; Waldeen Falkenstein¹³, del área dancística; y por supuesto Seki Sano quien sería el encargado de la Sección de Teatro del Teatro de las Artes donde fundaría su primera Escuela Dramática. Todos ellos estaban interesados en darle un impulso no únicamente al teatro, sino también a otras manifestaciones artísticas afines como la danza, la música, el folklore, los títeres, las artes plásticas, e incluso el cine, disciplinas que constituirían la Escuela Obrera de Arte¹⁴.

Con el lema *Un teatro del pueblo y para el pueblo* se promovió el Teatro de las Artes, y de hecho, según los *Boletines de información* del mismo, a la Sección de Teatro fue a la que se le dio un mayor impulso, seguida por la Sección de Danza y la de Títeres; de las otras secciones artísticas es difícil obtener un panorama del desarrollo que tuvieron, puesto que los *Boletines* las mencionan escasamente.

Dentro de este capítulo, dedicado a la Sección de Teatro del Teatro de las Artes, se revisarán: a) los objetivos de la Escuela Dramática y así como el seguimiento del curso de entrenamiento actoral que Seki Sano propuso y dividió en b) clases teóricas y c) clases prácticas. Para esto se contará, además de la información de los *Boletines* del Teatro de las Artes, con el testimonio de Ignacio Retes, discípulo, asistente de dirección y colaborador general de Seki Sano en esta etapa que va de 1939 a 1943, aproximadamente.

a) Objetivos de la Escuela Dramática

La Sección de Teatro deseaba crear en México un verdadero teatro popular: "Un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho; pero internacional en su alcance"¹⁵. Dentro de esto se planeó la construcción de un teatro moderno, bien equipado, de altura mundial: "un escenario adaptable, acústica y visibilidad excelentes, equipo de iluminación espléndido, etc."¹⁶; con cuyo diseño se establecería un vínculo entre actor y espectador, como mencionaba Seki Sano:

¹³ Waldeen Falkenstein, bailarina, coreógrafa y maestra de danza norteamericana, inició sus estudios en Estados Unidos, más tarde se integró al Ballet del japonés Michio Ito, con el que se presentó por varios países, entre ellos México. En 1939 fue invitada a México por la SEP para impartir clases de danza. Es considerada como la introduccionera de la danza moderna en México.

¹⁴ Boletín del Teatro de las Artes núm. 3, *Luz*, 1941, págs. 21-24.

¹⁵ Cf. Boletín del Teatro de las Artes (BTA), núm. 1, véase Apéndice de documentos.

¹⁶ Seki Sano, "El Teatro de las Artes marcha", *Luz*, mayo de 1940, pág. 36.

El Teatro de las Artes, siendo ante todo un teatro del pueblo, no debe tener esta forma antigua de teatro que tiende a atar los brazos y piernas de los actores, debe ser un teatro en el cual se le dé a éstos el máximo de libertad y la posibilidad de crear una estrecha relación entre el actor y el espectador, así como una mutua relación entre ellos. En el edificio del teatro, en Artes no. 45, no se encontrará embocadura alguna, adornada con pesados cortinajes y cortinas de mármol, los peores enemigos de la acústica; ni candelijas, buenas sólo para aquellos actores que todavía respiran el aire del siglo XIX y que sufren de la amargura de abandonar el afectado histrionismo del teatro antiguo; ni concha de apuntador que semeja un chipote cortando la línea del escenario, que de otra manera sería muy bonita.¹⁷

Evidentemente que con la proposición de estas características para el nuevo teatro, también iba implícita una crítica de Sano, no sólo a los edificios teatrales de la época, sino al tipo de teatro que se realizaba en México, teatro realizado por las compañías teatrales de repertorio que abundaban por esa época, caracterizadas por su notable influencia del tradicional estilo de representación español de principios de siglo, que además no contaban con ningún medio de preparación profesional, salvo que el empirismo.

Por ello, Seki Sano propuso prepararse seriamente, creando una verdadera escuela de arte teatral, donde los aspirantes se entrenarían a través de un método basado en técnicas universales más importantes del teatro moderno. Dicho entrenamiento estaría dividido en dos partes: la teoría y la práctica. La parte teórica se abocaría a las materias de cultura general como historia general de las artes, del teatro, etc.; la parte práctica se dedicaría a la técnica de actuación en sí, basada en el sistema de Stanislavski el cual, según Sano, representaba "una sistematización y cristalización del realismo en la actuación... y se puede decir que no puede haber otro sistema de entrenamiento para los actores, si ellos quieren ser realistas, si ellos quieren ser fieles a la vida"¹⁸, desde aquí ya se observa su proposición para desarrollar la actuación realista en México. Dentro del curso también se contemplaba el entrenamiento de la voz y el cuerpo de los actores, basándose en la *Bio-mecánica*, método de entrenamiento físico de Meyerhold.

Para ingresar a estos cursos era necesario pasar por un examen de selección, donde quedarían sólo los aspirantes que demostraran un verdadero interés en el arte

¹⁷ Seki Sano, *Ibidem*.

¹⁸ BTA núm. 2, 1940, pág. 22.

teatral.¹⁹

Para mostrar los resultados del entrenamiento actoral, y como una forma de difundir obras de la dramaturgia mexicana y extranjera, se seleccionó un grupo de obras que se pretendía llevar a escena.²⁰

Con toda esta propuesta se aspiraba a que la escuela constituyera "un ejemplar único, porque los estudiantes recibirán en ella una educación fundamental y sistemática, y no conocimientos fragmentarios alrededor del teatro, como sucede actualmente en este país"²¹. La invitación de la escuela quedaba abierta a todos los interesados en el arte escénico: artistas, profesionales o no, trabajadores, estudiantes, que desearan prepararse profesionalmente o que sólo quisieran ampliar su cultura.

Es importante anotar que existió en 1936, un manifiesto similar a este del Teatro de las Artes, cuya propuesta también pretendía crear, bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública, el Teatro de los Trabajadores, donde se plantearían los problemas de la clase trabajadora. Entre los firmantes de este documento se encontraban: Roberto Lago, Germán y Armando List Arzubide, Angelina Beloff, Agustín Lazo, Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Fernández Ledezma, entre otros. Sin embargo, no se llevaron a cabo las propuestas de este proyecto por falta de apoyo económico²². Pero se puede deducir que de este proyecto se retomaron objetivos para el Teatro de las Artes, máxime si se toma en cuenta que algunos de los firmantes tendrían una relación muy estrecha con el Teatro de las Artes más tarde.

b) Las clases teóricas

El programa de estudios para la escuela del Teatro de las Artes se dividía en cuatro partes fundamentales. La primera contemplaba el aspecto teórico, donde se expondrían las materias de: "Historia del teatro y del drama", "Sistema de Stanislavski", "Historia de la danza", "Historia de la música", "Historia de la literatura", "Historia del arte", "Reglas de composición de las diferentes artes", "Herencia cultural de México", "Folklore mexicano", y conferencias sobre diferentes

¹⁹ Seki Sano, op. cit. pág. 37.

²⁰ Cf. BTA núm. 1, *Apéndice de Documentos*.

²¹ Seki Sano, *ibidem*.

²² Judith Alaníz, "Gabriel Fernández Ledezma, propositor de un teatro mexicano" *Escénica*, núm. 2, agosto de 1982, págs. 17-21.

motivos relacionados con el teatro²³; a través de las cuáles se pretendía que el actor incrementara su cultura general, consciente Seki Sano de que "los actores no pueden llevar a cabo su importante trabajo artístico, a menos que tengan una amplia cultura"²⁴. Las clases estaban planeadas en forma de conferencias y quedaban abiertas para todos los interesados en ellas, estuvieran o no inscritos en el curso de teatro.

Bajo el testimonio de Ignacio Retes se puede conocer lo que sucedió en la impartición de estas materias teóricas:

La Historia de teatro no se dio como materia académica, claro que se hacían constantes referencias a autores, a épocas, etc; pero no se dio como un curso homogéneo, sino en forma aislada, según se iban presentando las oportunidades de hablar de tal obra, de tal autor de tal época.

El sistema de Stanislavski y el de Meyerhold, éstos sí los llevamos constantemente en la práctica [...] Llevamos "de cabo a rabo" cada serie de ejercicios, cada fundamento teórico y alcance práctico que tenía el sistema de Stanislavski.

(Respecto a las otras materias teóricas) En el programa estuvieron, pero en realidad fue lo mismo que la Historia del teatro, no hubo seminarios, no hubo horas especiales dedicadas a la Historia de la música, Historia de la danza, se trataron muy circunstancialmente. Por ejemplo, cuando Gabriel Fernández Ledezma hizo la es-cenografía de *La coronela*, basada en elementos de José Guadalupe Posada, obviamente nos llevó a pensar en lo que significó Posada dentro del movimiento de la Revolución Mexicana, movimiento que trascendió en tal forma que abarcó campos e indujo a individuos a profundizar en el arte popular mexicano. Pero no fue como una clase, fue en el curso del trabajo.²⁵

Como se observa, hubo una diferencia entre lo que se planteó en el programa y lo que realmente se impartió de estas materias; pero como lo ha comentado Retes, fue durante el curso del trabajo que se trataban diferentes aspectos que iban complementando la cultura general de los alumnos y en cambio, hubo un mayor énfasis en el estudio de las teorías de Stanislavski y Meyerhold.

²³ Cf. BTA núm 1, Apéndice de documentos.

²⁴ Seki Sano, op. cit. pág. 38.

²⁵ Ignacio Retes, entrevista personal, diciembre de 1993 y diciembre de 1994.

Respecto al origen de este primer grupo de alumnos, Retes señala que había un gran número de obreros provenientes de diferentes lugares, con un bajo nivel de escolaridad. Pero para 1941, cuando los *Boletines* exponen los resultados del Teatro de las Artes durante dos años (1939-1941), mencionan que el grupo estaba conformado por veinticinco actores: José de Alba, José Arenas, Leda Ayala, Luis Chavarría, María Douglas, Vicente Echeverría, Concepción Fernández, Pilar García, José Gelada, Carlos Herrera, Joaquín Herrera, Ignacio Herrera, Fidencio Jiménez, Benjamín Lagunas, Rubén Márquez, Rafael Muciffo, Federico Ochoa, Irma Pedroso, María Esther Poveda, Oscar Quero, Ignacio Retes, Celia Rubí, Raúl Sánchez, Fernando Terrazas y Manuel Vergara; de los cuales, nueve eran oficinistas, siete estudiantes de las carreras de Leyes, Medicina, Biología, Filosofía, Letras, etc., cinco eran obreros de diferentes ramas, tres eran estudiantes de primaria y uno era profesor normalista; la mayoría de ellos no contaba con experiencia teatral antes de ingresar al Teatro de las Artes; otros ya tenían experiencia en grupos teatrales de aficionados y unos cuantos ya habían pertenecido a grupos profesionales²⁶. El entrevistado, Ignacio Retes, pertenecía al grupo de los que tenían estudios universitarios, de la Facultad de Filosofía y Letras y además contaba con experiencia profesional, ya que había realizado teatro con Rodolfo Usigli, en el grupo *Teatro de Medianoche*. Por ello, se convirtió, prácticamente desde su entrada al Teatro de las Artes, en asistente de Seki Sano.

c) Las clases prácticas

Como ya se ha mencionado, la parte primordial del entrenamiento actoral estaría basada en el sistema de Stanislavski, ya que, según Seki Sano, era a través del cual el actor podría desarrollar "las capacidades necesarias para sentir con exactitud lo que siente un personaje en una obra dada"²⁷, lo que se lograría cuando el actor utilizara elementos de su experiencia emotiva, así como de la observación de reacciones de personas que lo rodearan. Para esta *preparación interna en la elaboración de un papel* Seki Sano inició junto con Ignacio Retes la traducción del sistema, directamente del ruso. Según recuerda el asistente:

El, del ruso lo ponía, como Dios le daba a entender, en español, con un poco de inglés, a veces; y de ahí empezábamos a redactarlo en español. Tradujimos no la teoría del método, que eso estaba en los libros; sino la práctica

²⁶ BTA núm. 4, 1941, pág. II.

²⁷ BTA núm. 2, 1940, pág. 21.

fórmula en una serie de ejercicios, numerados del uno al tal, de acuerdo con los apartados principales en los que Stanislavski divide el método.²⁸

Para esto el programa contemplaba materias como: "Concentración de los nervios y los sentidos", "Justificación de la verdad escénica", "Seriedad escénica", "Sentido de memoria", "Improvisación", "Pantomina", "Pequeñas tareas en la actuación" y "Pequeños bosquejos y escenas".²⁹

La primer materia: "Concentración de los nervios y los sentidos; libertad muscular, etc., como primeros requisitos para presentarse en la escena" se conformaba por 10 ejercicios que tenían el propósito de que el cuerpo del actor se liberara de las tensiones que pudieran imposibilitarle una expresión escénica; contenía también otros 5 ejercicios para que el actor controlara y coordinara cada parte de su cuerpo, gastando la cantidad correcta de energía requerida por cualquier *tarea escénica*³⁰. Aquí se consideraban los ejercicios referentes a concentración, percepción y memoria, que llevarían a desarrollar la *concentración* del actor, de los cuales Ignacio Retes ejemplifica como se llevaban a la práctica:

Estudiábamos esto [tomando una pieza de azulejo como ejemplo], lo observábamos: "¿Qué viste?, ¿de qué color es?, ¿cuántas flores tiene?, ¿cuántas hojitas tiene cada ramita?, ¿de qué color es el fondo?"; y así era con cada postulado de esos, nos llevábamos una clase con un solo ejercicio.

Para los primeros ejercicios de *Concentración*, nos ponía a observar la calle: "¿Qué viste?, ¿Qué más?, ¿Qué más!?; ¡No, es muy poco!, ¡Muy mala observación, muy rebuscadal, ¡Te faltó decir esto, esto y esto!"³¹

Las materias "Justificación de la verdad escénica" y "Seriedad escénica (actitud en el escenario)" referentes a la capacidad de imaginación que debía poseer el actor para lograr una *actitud correcta en el escenario*, actitud básica para convencerse a sí mismo y convencer al público del personaje que interpretara; se componía de 5 ejercicios para desarrollar la imaginación y de 7 más para que el actor lograra la

²⁸ Ignacio Retes, *ibidem*.

²⁹ Cf. BTA núm. 1, Apéndice de documentos.

³⁰ BTA núm. 2, pág. 21.

³¹ Ignacio Retes, *ibidem*.

interrelación con sus compañeros de escena³². Para llevar a cabo algunos de los ejercicios de estos postulados, Seki Sano utilizaba tanto de la propuesta de Stanislavski, como de la de Meyerhold, debido a que en ocasiones le era difícil hacerse entender por sus discípulos, como comenta el entrevistado:

El aplicaba el sistema de Stanislavski "a rajatabla", pero cuando se le complicaba se saltaba a Meyerhold: el cuerpo, antes que nada, la fuerza, el físico daría el contenido. Seki promulgaba a Stanislavski, pero aplicaba mucho de Meyerhold [...] Cuando le era difícil trasladar eso a los muchachos [la terminología de Stanislavski], recurría a Meyerhold: "Mira, tú aquí sientes esto, esto y lo otro"; y se concentraba el muchacho, pero después le decía: "Sí, pero recuerda que la gorra de tu casaca tiene que estar..."; no había gorra, ni casaca, pero lo imaginábamos: "¡Y tu posición! y ¡Tu frente!" [...] Era una mezcla de proposiciones.³³

El "Sentido de memoria (memoria evocadora)" referente a la utilización de la memoria para la reproducción de emociones en escena, así como para el desarrollo de la capacidad de observación, se componía de dos series de ejercicios³⁴, algunos como el de la *observación* ya ha sido ejemplificado por Ignacio Retes.

En cuanto a la materia "Improvisación", Seki Sano la llevaba a la práctica cuando ya los alumnos se habían introducido al método de entrenamiento por medio de las materias anteriores del sistema y habían logrado cierta desinhibición de sus expresiones escénicas, como comenta Retes:

Gran parte de la primera etapa de aprendizaje de Stanislavski era en función de la improvisación, parte fundamental del sistema. Había una serie de ejercicios que llevaban a eso: "No podemos abrir esa puerta. ¿Porque no podemos abrir esa puerta?"; y empezaba la historia; "¿Y por qué queremos abrirla?"; y seguía la historia, "¿Por qué nos exaltamos por no poder abrir esa puerta?, ¿a qué grado de angustia llegamos por no abrirla?"; y alrededor de esa puerta se creaba toda una historia que se improvisaba, y se improvisaba una y otra vez.³⁵

³² BTA núm. 2, pág. 21.

³³ Ignacio Retes, *ibidem*.

³⁴ BTA núm. 2, pág. 21.

³⁵ Ignacio Retes, *ibidem*.

Dentro de la materia "Pantomina" se realizaba lo que propiamente se podría definir como improvisación sin la utilización de la expresión verbal, como reitera el entrevistado:

Nos obligábamos a no hablar, convencer sin hablar; entonces lo gestual, lo corporal, el comportamiento físico del individuo era lo que expresaba, era el lenguaje que se utilizaba en ese momento. En Pantomina, como la entendíamos allá, era lo que hacíamos para expresarnos, lo que nos nacía para expresarnos y lo ligábamos con la *Biomecánica*.³⁶

En "Pequeñas tareas en la actuación", se contemplaban 5 ejercicios que tenían que ver con la reproducción de *acciones físicas*; 10 ejercicios relativos a *tareas de actuación* para estudiar la causa y el propósito de la permanencia de un actor en el escenario, que según la definición de Sano, eran *los factores más importantes de la actuación*, además se contemplaban dos series de ejercicios básicos para desarrollar *la correcta expresión teatral* y otros cinco que daban al alumno la base para obtener *la autenticidad del sentimiento escénico*³⁷. Ignacio Retes menciona un ejemplo de los ejercicios que realizaban para la consecución de estos aspectos:

Si estábamos concentrados, si justificábamos nuestras acciones, si precisábamos la *tarea escénica*; necesariamente venía una emoción consecuente con esa *concentración*, con esa *justificación*, con esa *tarea escénica*. Entonces eso era realmente consecuencia del sistema. En el análisis del conflicto, era más elaborado el aprendizaje. El llevaba al límite el choque de oposiciones; es decir si tú querías abrir una puerta, no había problema, pero si estaba cerrada con llave, ¿qué hacías?, esperabas diez minutos para ver si llegaba alguien, y si te estabas quemando en ese cuarto, deshacías la puerta. Entonces *quiero y no puedo* era la frase típica del conflicto escénico que crecía y se elevaba para crear la realidad del fenómeno teatral.³⁸

Luego entonces, el análisis del conflicto, la lucha de intereses que tenía que enfrentar el actor a través de su personaje para lograr sus objetivos, era una manera de desarrollar sus emociones. El entrevistado también proporciona otro ejemplo para desarrollar el proceso emocional, pero ahora bajo el empleo de elementos físicos en el espacio:

³⁶ Ignacio Retes, *ibidem*.

³⁷ BTA núm. 2, pág. 21.

³⁸ Ignacio Retes, *ibidem*.

En el manejo elemental de la actuación, el actor tenía que vencer obstáculos mentales, físicos. Era distinto que yo dijera una línea parada, gritándole a que esta enfrente, a diferencia de que estuviera un mueble entre nosotros, por ejemplo, el mueble me serviría de apoyo y de resorte para decir con más firmeza la línea. Estos ejemplos eran los más funcional del sistema, eran la traducción en escena de la teoría actoral.³⁹

La siguiente materia "Pequeños bosquejos y escenas", era donde los alumnos comenzaban a crear un personaje, como el mismo Seki Sano mencionó al describir el trabajo de los actores en estas escenas:

Se han estudiado dos escenas de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, apoyándose -como en los últimos ejercicios- en la experiencia personal de los alumnos y en su observación intensa de la vida diarias; es decir, en un principio los alumnos ensayan la obra no con el texto de la misma, sino con sus propias palabras y movimientos, pero guardando siempre la estructura y situación dramáticas de la obra de Lope, con anterioridad analizada colectivamente hasta en sus mínimos detalles. Después se ensaya la obra con el texto original, ya con la *autenticidad del sentimiento escénico* -sentido de verdad- plenamente logrado por el procedimiento anterior.⁴⁰

Además de *Fuenteovejuna*, también ensayaban en clases obras como *Espectros* de Henrik Ibsen, *La señorita Julia* de August Strindberg, *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, las cuales, salvo la última, se ensayaban no con el propósito de presentarlas al público, sino como parte del entrenamiento de los actores⁴¹. Sin embargo, algunas de estas obras o escenas eran presentadas públicamente en salones de la escuela o en pequeños salones de trabajo de obreros, también, como parte su aprendizaje, como comenta Ignacio Retes:

No nos dedicábamos exclusivamente al montaje, no dejaba de haber clases. No teníamos prisa por presentarnos, poníamos un acto y lo hacíamos público para amigos, aunque no fuera la obra completa. Trabajábamos la obra sin límite de tiempo como parte del sistema de aprendizaje [...] No fue muy amplio el repertorio escolar, pero lo explotamos al máximo, lo hacíamos "para arriba y para abajo", pero siempre en condiciones muy precarias [...] Se hacían funciones de *Espectros* en los salones de ensayo, tal día a la

³⁹ Ignacio Retes, *ibidem*.

⁴⁰ BTA núm. 2 pág. 21.

⁴¹ *Ibidem*.

semana, cada quince días, cada "x" tiempo se ponían sillas, veinticinco o treinta, para invitados.⁴²

Dado que la presentación pública es un aspecto que no se puede desligar del entrenamiento actoral, Seki Sano se interesaba no únicamente por dar un método de trabajo al actor, sino también por crear un repertorio de obras del grupo que les permitiera a los actores trabajar casi simultáneamente dos o más personajes de distintas obras, con los cuales se presentarían periódicamente ante un público determinado, mostrando los resultados del entrenamiento. Aunque no hay que dejar de anotar que además de estas obras, los actores tuvieron oportunidad de presentarse de una manera más formal y ante y público considerable en conocidos teatros con producciones del Teatro de las Artes como *La coronela*, basada en temas del grabador popular José Guadalupe Posada y *La rebelión de los colgados*, dramatización de la novela de Bruno Traven.

Continuando con el orden del método de entrenamiento, la tercera parte se refería al "Entrenamiento de la voz del actor" donde ya no se contemplaban materias de interiorización actoral, sino las de "Emisión", "Enunciación", "Pronunciación" y "Fraseo teatral"⁴³. En la impartición de estas materias no existió una especial dedicación de Sano, a diferencia de las materias de interiorización actoral. Incluso, el entrevistado comenta que Seki Sano invitó a otros maestros a impartir este estudio elemental del entrenamiento vocal:

No recuerdo bien, pero hubo un par de señoras que participaron en eso. Fue un estudio muy superficial pero realizábamos los ejercicios de dicción, los fantosos trabalenguas, se prefería la voz no contaminada de los muchachos para lograr una situación realista mexicana [...] No se trataba de uniformar nuestra forma de hablar para el teatro culto, sino de manifestarnos tal como éramos [...] El, a un actor convincente le perdonaba la frase no del todo bien dicha.⁴⁴

La última parte del curso contemplaba el "Entrenamiento del cuerpo de los actores y actrices" contenía materias como: "Gimnasia", "Ejercicios técnicos fundamentales para la pantomima y la actuación" y "*Bio-mecánica*"⁴⁵ que serían

⁴² Ignacio Retes, *ibidem*.

⁴³ Cf. BTA núm. 1, Apéndice de documentos.

⁴⁴ Ignacio Retes, *ibidem*.

⁴⁵ Cf. BTA num. 1, Apéndice de documentos.

impartidas por Waldeen. El objetivo de este entrenamiento, que retomaría elementos de la danza y de la *Biomecánica* de Meyerhold, era para que el actor complementara sus conocimientos de *preparación interna de un papel*, ya puestos en práctica a través del sistema de Stanislavski, como describe el mismo Seki Sano:

Esta *preparación interna* puede ser facilitada, atacando el papel desde sus aspectos exteriores también. Y esto puede lograrse con el apoyo de la *Bio-mecánica* de Meyerhold.

Es inevitable que cuando uno hace un gesto, por ejemplo, de ira, la misma acción exterior estimula y aún produce un sentimiento más fuerte de esa emoción. Para conseguir esa vitalización externa de la emoción, el actor debe de aplicar a su trabajo la conocida teoría de *Los reflejos condicionales* del prof. Pávlov y para ello necesita un estudio especial que consiste en el entrenamiento del cuerpo y en los ejercicios también especiales de los movimientos y de la pantomina. Este entrenamiento implica, pues, la provocación en el actor del debido sentimiento para la interpretación de un papel. Además de esto, el entrenamiento del cuerpo tiene por objeto el desarrollo del conocimiento de los movimientos en un actor y de la flexibilidad máxima de su cuerpo. Estos estudios se basan en la *Bio-mecánica* de Meyerhold, método que desarrolla, con el menor empleo de energía, la efectividad máxima del movimiento.⁴⁶

Retes menciona como eran llevados a la práctica estos principios de la *Biomecánica*:

Se proponía que el cuerpo del actor fuera más expresivo, si lanzaba una patada, que la patada no se quedara corta, sino que alcanzara la máxima posibilidad expresiva del cuerpo. El trabajo se originaba en una situación interior, en un impulso emocional, pero se debía transmitir de inmediato en un esfuerzo físico y entonces adquiría mayor dimensión expresiva. Era el cuerpo ejerciendo sus funciones al máximo de su capacidad, la actitud corpórea era más significativa si se enfatizaban ciertos momentos de una actitud determinada. A eso se dedicaba la clase de expresión corporal.⁴⁷

⁴⁶ BTA núm. 2, pág. 23

⁴⁷ Ignacio Retes, *Ibidem*.

Waldeen impartía este entrenamiento corporal, retomando fundamentos de la *Biomecánica* y complementándolo con principios de la danza y además ponía en práctica ejercicios sensoriales adecuados para el desarrollo corporal del actor, pero reducía con éstos, la exigencia técnica de la danza, a diferencia de lo que ella podía exigir a sus discípulos bailarines, como comenta Ignacio Retes:

Se involucraba un ritmo corporal, un obedecer a compases, a números, a tiempos determinados, en cuántos tiempos aguantábamos una expresión, en cuánto tiempo se desgastaba, en cuánto tiempo dejaba de ser significativa [...] El manejo corporal era distinto al del bailarín, era más sencillo porque era imposible que nosotros bailáramos, era más sencillo, con ritmo y con tempos más accesibles, más fáciles que los de los bailarines que, en un solo tempo, en un solo compás hacían cinco movimientos. Con nosotros era más acentuado el ritmo.⁴⁸

Aparte de Waldeen, también llegaron a intervenir circunstancialmente como maestros del Teatro de las Artes, Gabriel Fernández Ledezma, Blas Galindo, en algunas clases teóricas, pero fundamentalmente era Seki Sano quien dirigía el curso.

Ante toda esta propuesta de entrenamiento, quedaría conocer cuáles fueron los resultados obtenidos tanto para los actores participantes, como para el espectador, según la opinión del entrevistado:

Ese alumnado de origen popular, de origen obrero, de una educación bastante elemental y restringida, reaccionaba muy bien, aunque no llegase a vencer sus limitaciones naturales, como sus limitaciones físicas, por ejemplo, voces locales, el barrio llegando por boca de esos muchacho a obras que no lo requieran [...] Yo creo que todos se fueron calentando en tal forma que hubiera sido realmente satisfactorio para ellos, estar en la carrera, pero no se logró [...] Se acabó esa época y se perdieron, claro, algunos continuaron haciendo algún esfuerzo en el teatro [...] y si no llegaron a ser actores profesionales, sí creo que les haya servido como disciplina teórica, como posición ideológica la vislumbraron, la adquirieron, la manifestaron. Fue un aprendizaje muy positivo para las gentes que participamos ahí. [En cuanto a la respuesta del público] Objetivamente era bien aceptado y alabado, pero hacer tres, cuatro, diez funciones, era muy limitado. Si no hubiéramos tenido esa conciencia del trabajo, esa constancia, esa tenacidad; pues posiblemente se hubiera disuelto el grupo en menos tiempo. [...] Fue muy bella etapa, yo

⁴⁸ Ignacio Retes, *ibidem*.

creo que para todos fue tan constructiva e instructiva que nos dejó marcados.⁴⁹

Seki Sano declaró que los resultados de su trabajo en el Teatro de las Artes se vieron afectados por algunas circunstancias tales como la separación de algunos fundadores que abandonaron el proyecto por falta de confianza, o por causas ajenas a su voluntad, además Silvestre Revueltas murió por esas fechas. Sin embargo, el saldo positivo de estas experiencias quedó patente en la preparación de los 25 actores ya mencionados de los cuales 20 aspiraban dedicarse a la actuación, 5 a la dirección escénica y uno de ellos a la dramaturgia. Con estos actores, deseaba continuar sembrando las semillas de una nueva técnica teatral que permitiera al teatro mexicano "alcanzar el nivel más alto del teatro moderno"⁵⁰, pero además deseaba continuar con la preparación sistemática de los actores, porque mencionaba que todavía veía al teatro mexicano "plagado de vicios"⁵¹. Otro de los problemas a los que se enfrentó fue la difícil situación económica, por la que atravesaba el Teatro de las Artes que había retrasado la construcción del edificio teatral y por ello hasta ese momento las clases de la Escuela Dramática se impartían en el quinto piso del Palacio de Bellas Artes, gracias al apoyo prestado por Armando de María y Campos, Jefe de Teatro del Departamento de Bellas Artes. Por esta circunstancia, hacía un llamado a la Sección de Amigos del Teatro de las Artes para cooperar económicamente y que el proyecto siguiera funcionando.

Pero desafortunadamente hasta mayo de 1941 el Teatro de las Artes recibió el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas. Esta ruptura debida a problemas económicos y política interna, no impidió que Seki Sano continuara trabajando su propuesta de entrenamiento actoral, ni que siguiera promulgando los principios teatrales originados con este primer grupo de actores. Este grupo que incorporó más posteriormente más actores, se estableció en diversos locales trabajando la mayoría de las veces, en condiciones muy precarias. En 1943 este primer grupo se desintegra totalmente, aunque la mayor parte de ellos, sobre todos los de extracción obrera, abandonaron por completo el teatro. Algunos otros como María Douglas, José Gelada, Fernando Terrazas e Ignacio Retes continuaron dedicados al quehacer escénico realizando sus esfuerzos teatrales por separado.

⁴⁹ Ignacio Retes, *ibidem*.

⁵⁰ BTA núm. 4, 1941, pág. 11.

⁵¹ *ibidem*.

Escuela Dramática de México: Abandono del *Teatro del pueblo y para el pueblo*

La difícil situación económica que vivió Seki Sano en la década de los cuarentas, durante la etapa de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue rechazado en México por su nacionalidad y antecedentes políticos; así como la pérdida de apoyo financiero del Sindicato Mexicano de Electricistas, lo orillaron de sus deseos de continuar realizando teatro político *del pueblo y para el pueblo*, como lo planeaba para el Teatro de las artes y encontró como único medio de subsistencia la impartición de sus clases de actuación. Dentro de este período crítico de su vida, que fue de 1942 a 1946, solamente estuvo dedicado a sus clases.

La etapa de la Escuela Dramática de México muy bien se puede considerar un capítulo aparte de la del Teatro de las Artes, ya que aunque la escuela siguió conservando el mismo nombre de Escuela Dramática, no sucedió lo mismo con los objetivos, organización y apoyo económico de la primera.

A diferencia de lo que acontecía en el Teatro de las Artes, donde los alumnos recibían sus clases gratuitas, en esta segunda escuela ya tenían que pagar por ellas, aunque las cuotas no eran muy elevadas³². Estas clases estaban dirigidas ahora ya no solo a los interesados en el teatro, sino a también a los actores cinematográficos como Carmen Hermosillo, Esther Fernández, América Imperio, Miroslava Stern, Ramón Gay, Lilia Michel, Ricardo Montalván, entre otros que estudiaron en sus escuela o bien, les impartió clases particulares.

Por la fecha en que comenzó a funcionar la Escuela Dramática de México, por 1943, los actores mexicanos no contaban todavía con una diversidad de opciones en escuelas teatrales que les proporcionaran una preparación para lograr un mejor desempeño profesional y les hiciera no depender exclusivamente de sus empirismo, intuición, carisma o presencia física, como ocurría con un número considerable de actores teatrales y cinematográficos de la época. Luego entonces, la escuela de Seki Sano se presentaba como una buena opción, ahora también para los actores de cine, que para esa fecha comenzaban a aumentar considerablemente, cuando este arte llegó a adquirir más popularidad, incluso que el teatro. Y ante esto Seki Sano extendió la propuesta de su metodología teatral hacia el cine, en cuya terminología empleada se

³² Armando de María y Campos en una crónica del 17 de diciembre de 1946, mencionaba que el precio de estas clases era de 55 pesos mensuales.

podía advertir la inclusión de la palabra cámara, evidentemente refiriéndose a la utilización del método de entrenamiento para la actuación cinematográfica.

Pero dentro de esto, se deben anotar los intentos de terminar con el diletantismo teatral que fueron surgiendo paralelamente en instituciones como la Universidad Nacional que en 1944 fundó los talleres de teatro de la Escuela Nacional Preparatoria a través de Fernando Wagner y Enrique Ruelas quienes en ese mismo año, junto con Rodolfo Usigli también impartían clases teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras; otra de las opciones de preparación fue la del Instituto Cinematográfico de México que ya para 1945 se encontraba en crisis y a punto de desaparecer; y la fundación de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946.

Ignacio Retes, quien un poco antes de desaparecer el Teatro de las Artes, abandonó el grupo de Seki Sano; durante la etapa de la Escuela Dramática de México, regresó y colaboró nuevamente con él, pero ahora como maestro adjunto durante algún tiempo y era quien se encargaba de introducir a los alumnos al sistema de Stanislavski, aunque como él mismo comenta, esta escuela ya no tuvo la misma consistencia de objetivos originados en el Teatro de las Artes, pero en materia de enseñanza, Seki Sano continuó con la misma exigencia:

Yo me separé de Seki Sano y él continuó. Empezó a organizar su escuela con cuotas, los alumnos se inscribían y pagaban. Estuvo en varios lugares y allí "todo México estudió con Seki Sano", decenas de gente estaban dos meses, un mes. En esta etapa yo no sólo era su ayudante, sino también daba clases, en un local de los Estudios Churubusco. Ahí estudió Lilla Michel, María Luisa Ello; Clase Films Mundiales⁵³ les pagaba sus estudios. Centenares dicen haber estudiado con Seki Sano, pero así en serio, no muchos [...] La intención no fue la misma que en el Teatro de las Artes. En el terreno siguió siendo igual de exigente, o más. La disciplina fue una de sus actitudes mentales, yo creo que toda su vida.⁵⁴

En cuanto al programa de estudios de esta escuela que, como en el mismo Seki Sano específica, estaba basado en los sistemas de Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov, era más sintético en relación con el del Teatro de las Artes, ya que sólo contenía cuatro materias fundamentales de la metodología de interiorización actoral:

⁵³ Clase Films Mundiales, empresa productora cinematográfica, a cuyos actores contratados por ella, les impartió clases Seki Sano, gracias a la intervención de Lucía Balzarcti, esposa de Ignacio Retes.

⁵⁴ Ignacio Retes, entrevista personal.

I) "Libertad muscular", II) "Justificación", III) "Tarea escénica" y IV) "Actuación"⁵⁵. A pesar de que estas fueron las únicas materias señaladas en el programa, ya en la práctica Seki Sano se extendió en los temas.

Para el conocimiento de la dinámica de estas clases, se contará con el testimonio de Yolanda Mérida, discípula de Seki Sano por espacio de tres años, en una época que se ubica dentro del período de la Escuela Dramática de México. Ella comenta sobre su interés por iniciar sus estudios teatrales con Seki Sano:

Me llamó la atención ir a estudiar con él, Seki Sano tenía fama entre los principiantes y entre los ya profesionales, de ser un excelente maestro, seguramente oír hablar de él y fui a inscribirme a su clase.⁵⁶

Yolanda Mérida refiere que durante su experiencia con Seki Sano, éste no llevaba un seguimiento riguroso del programa de estudios ni una planeación de cada una de las clases que impartía; pero en cambio, poseía una idea global de lo que iba a trabajar con cada grupo de alumnos y a los resultados que quería llegar con ellos, aspecto que se podría calificar como el uso de su libertad de cátedra, sobre todo si se toma en cuenta que en determinado momento, él llegaba a tener el ingreso periódico de alumnos a los que cada vez tenía que introducir a su plan de cursos, de lo cual se hacía cargo Ignacio Retes, como reitera la misma Yolanda Mérida:

Los que nos iniciábamos, empezábamos con Ignacio Retes, que era un colaborador de Seki Sano. Entre los dos armaban escenas o dirigían una obra. Ignacio Retes nos daba introducción al sistema y ejercicios. Con Seki Sano no era cuestión de "Estoy estudiando el primer año", no era cuestión de años, no era académico. Era cuestión de entrar y empezar pláticas de historia del teatro, de los sistemas teatrales, eran muchas conversaciones, muchas explicaciones, había preguntas de todo; y en un momento dado decía: "Pues vamos a hacer un ejercicio". Igualmente algún día entraba Seki Sano, y tal vez nos estaba dando una clase Ignacio Retes, y Seki Sano pedía que fuéramos al otro salón porque quería poner la escena de determinada obra y entonces se empezaba a hacer aquella escena [...] Seki Sano igual daba una plática a los principiantes, que a los profesionales, que a los intermedios. También Retes podía poner una escena con los profesionales que con los principiantes. Los dos eran maestros de todos [...] Se podía ir con Seki Sano, un año; y si

⁵⁵ Cf. Programa de la Escuela Dramática de México (EDM), *Apéndice de documentos*.

⁵⁶ Yolanda Mérida, entrevista personal, marzo de 1995.

estabas a gusto, estabas cinco años, ocho años. Había actores, ya profesionales, que seguían yendo con Seki Sano. Ese era el sistema [...] Las reglas las ponía Seki Sano cuando quería, y cuando no, no [...] De repente se ponía a hablar de historia del teatro, y de verdad estaba embelesada escuchándolo; a lo mejor no hacíamos ningún ejercicio, nada más lo escuchábamos toda la tarde; también eso era aprender.⁵⁷

Esto demuestra que en esta escuela se podía encontrar desde un discípulo que iniciaba sus estudios teatrales, hasta un actor de cierta experiencia profesional que deseaba continuar preparándose. No obstante que son diferentes las condiciones entre la escuela anterior y esta, se pueden encontrar ciertas afinidades, como el interés de Sano por formar un actor que tuviera conocimientos de cultura general, de la historia del teatro y de las diferentes teorías escénicas difundidas hasta ese momento, entre otros temas. Al igual que la escuela anterior, Sano continuó proponiendo un método de entrenamiento para la actuación realista y aunque él menciona que se basaba en los tres teóricos rusos mencionados, en los nombres y definición de cada una de las materias de este programa, persistió una marcada influencia stanislavskiana. Esta observación se ve reforzada por el testimonio de la misma Yolanda Mérida:

Era el sistema de Stanislavski: el sentido realista, nada afectado, nada rebuscado, tanto en actuación, como en voz, en todo. Siempre lo que él buscaba era la naturalidad.⁵⁸

Dentro de esto también predominaba la elección de obras de estilo realista de diversos autores, como Rodolfo Usigli, John Steinbeck.

Respecto a los ejercicios corporales que realizaban dentro del entrenamiento, para poner en práctica los postulados de *Libertad muscular* y conseguir la *soltura* y *naturalidad*⁵⁹, la actriz entrevistada comenta:

Hacíamos muchos ejercicios de respiración, de concentración y ejercicio físico también. Seki Sano y Retes no eran los únicos maestros, había una maestra, que no recuerdo como se llamaba y un compañero que se llamaba

⁵⁷ Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁵⁸ Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁵⁹ Cf. Programa de la EDM, *Apéndice de documentos*.

Claudio Morett quien también nos daba clases y ejercicios.⁶⁰

Uno de los aspectos que ayudaban al actor a la *Justificación de acciones*⁶¹, lo realizaban por medio del análisis de texto, donde se buscaban los *antecedentes del personaje*, a través de plantearse diversas interrogantes, como menciona la discípula entrevistada:

Ese sistema, el que estudié con Seki, era el sistema de buscar: "¿Por qué el personaje hacía esto?, ¿por qué hacía lo otro?, ¿por qué reaccionaba así con este personaje y con ese otro no?"; buscar los antecedentes que justificaran esa actitud en determinada obra, en determinada escena, en determinado momento.⁶²

En todo esto, Seki Sano siempre exigía la veracidad por parte del actor, así como el que tuviera la atención debida *-concentración-*, antes de comenzar cualquier escena o ejercicio:

Era cuestión de que fueras verdad absoluta, para transmitir una verdad, que hicieras sentir al que te estaba escuchando que había naturalidad en ti, nada de poses, nada de afectación [...] Eso se aprendía con Seki Sano y no permitía que te desconcentraras antes de comenzar una escena.⁶³

Como Yolanda Mérida lo mencionara ya, Seki Sano no solamente impartía este entrenamiento al actor a base de ejercicios, sino una vez que los alumnos estaban ya introducidos al sistema, comenzaba a trabajar escenas con ellos, para adentrarse en la actuación en sí. Estas escenas, al igual que acontecía en el Teatro de las Artes, eran presentadas ante determinado público en el salón de clases, para los mismos compañeros de la escuela, los cuales hacían al final comentarios sobre lo escenificado, como reitera la entrevistada:

Con Seki Sano no eran absolutamente necesarios los ejercicios para hacer una escena. Igual estábamos conversando de algo y de repente decía: "¡A ver, vamos a hacerlo!, ¡a ver que pasa!", y armábamos la escena, sin que se

⁶⁰ Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁶¹ Cf. Programa de la EDM, *Apéndice de documentos*.

⁶² Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁶³ Yolanda Mérida, *ibidem*.

hubieran hecho ejercicios antes. El era muy creativo, de lo que se le ocurriera en el momento.

[Las escenas] Eran para los mismos compañeros, a lo mejor se podía llevar a algún familiar o a alguna amistad; él mismo podía invitar a sus ex-alumnos profesionales. Pero siempre era en los salones [...] Teníamos contacto con los mismos compañeros que nos veían y eran nuestro público en ese momento [Al final de las representaciones] Había como un debate, el maestro preguntaba: "¿Qué te pareció a tí?"; los alumnos daban su crítica de lo que acababan de ver y luego los mismos alumnos que habíamos hecho la escena también opinábamos.⁶⁴

A través de este testimonio se evidencia el interés de Sano por experimentar también, por poner en práctica, junto con sus alumnos, cualquier concepto o tema que surgiera a partir de lo que se estuviera tratando en clase, hecho que habla del interés por ampliar sus propios conocimientos teatrales a la par que con sus alumnos. Por otra parte, los comentarios hechos al final de una escenificación, bien podían ir fomentando tanto en los alumnos espectadores como en los actores, una visión crítica de la labor teatral.

A pesar de que a veces los alumnos no siempre lograban una escena satisfactoria, Seki Sano era comprensivo con ellos cuando, en vez de esto, lograban ciertos estados emocionales, como recuerda Yolanda Mérida de su propia experiencia:

Yo hice una escena de *Corona de sombra* donde era la nana de Carlota, tenía que prender un candelabro lleno de velas y tenía la cajita de cerillos a un lado; entonces, traté de prender una vela y se me apagó el cerillo, volví a prender otro y se volvió a apagar otra vez; no sé cuantos cerillos fueron, a mí me pareció una eternidad, no logré prender una sola vela y seguí actuando. Cuando terminó la escena me fui disimuladamente a un rincón a llorar, ¡qué mal estaría yo, que no había logrado prender una vela! Llegó Seki Sano y me dio un toque no muy delicado, porque él de delicado no tenía nada, y me palmecó en la espalda diciéndome: "¿Qué te pasa?", yo le dije: "Nada maestro, no sirvo, no pude prender una vela"; entonces me dijo: "Si las hubiera prendido todas tranquilamente, no sería actriz jamás" [...] El "stress" tan grande que tenía en ese momento, al estar derrochando adrenalina y la tensión por la emoción, por la actuación; fue para él, más valioso que si yo hubiera

⁶⁴ Yolanda Mérida, *ibidem*.

tenido la serenidad para prender el cerillo.⁶⁵

Pero de la misma forma que Sano era en ocasiones tolerante en ocasiones con sus discípulos, era dado a exigirles una férrea disciplina, también como parte del sistema de aprendizaje, como comenta la misma Yolanda Mérida:

Era muy enérgico. Seki tuvo fama entre los que lo conocimos y entre los que no fueron sus alumnos, de ser exageradamente temperamental. Se enojaba con un alumno y era capaz de decirte: "Mira mejor dedícate a vender cacahuates, porque en este negocio, no sirves"; y lo decía con todas sus letras, Seki era capaz de humillar, pero así estábamos acostumbrados a él [...] Seki infundía disciplina, veneración al teatro que era como un templo. Todo lo que enseñaba Seki Sano era para infundir ese gran respeto por el teatro, esa veneración a tu trabajo [...] Yo estoy segura de que eso me lo infundió Seki Sano.⁶⁶

A través de este testimonio se ha podido conocer de manera general, la forma de trabajo de Seki Sano en esta escuela, se según las características definidas por la discípula entrevistada, fue difícil detenerse a revisar dinámica seguida en cada una de las materias propuestas en el programa. Sin embargo, con esta información obtenida, se pone de manifiesto el interés de Seki Sano por continuar formando a los actores con un método de entrenamiento para la actuación realista basado sobre todo en Stanislavski; si dejar de lado, la exposición de temas de cultura general; en cuanto clases de entrenamiento vocal, la entrevistada, no recordó que se les impartieran clases al respectivas, pero otra de las discípulas de esta escuela, actriz de extracción cinematográfica, Silvia Derbez⁶⁷ recuerda que Sano era muy exigente con la pronunciación y la expresión correcta del español de los alumnos a quienes, aún fuera de escena, les corregía la manera de expresarse.⁶⁸

Fue hasta 1947 que la Escuela Dramática de México se denominó como tal, cuando surgió el proyecto Teatro de la Reforma que tenía su Seminario de actores, la tercer escuela de Seki Sano, con diferente organización y nuevos objetivos trazados

⁶⁵ Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁶⁶ Yolanda Mérida, *ibidem*.

⁶⁷ Silvia Derbez, estudió en la escuela de Seki Sano de 1946 a 1947, cuando la escuela se ubicaba en un local de la Universidad Obrera y después en el ex-convento de San Diego.

⁶⁸ Silvia Derbez, entrevistada por Michiko Tanaka, octubre de 1995, material del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

por las condiciones del ambiente teatral imperante; pero los principios teatrales propuestos hasta aquí por Seki Sano, no desaparecerán ni se modificarán totalmente en su tercer escuela.

Un Teatro de la Reforma para la reforma del teatro mexicano

Uno de los sucesos más trascendentes para el teatro mexicano en la década de los cuarentas fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, que además de crear la Escuela de Arte Teatral (EAT), de instituir festivales teatrales en diversas partes de la República, de organizar temporadas de teatro de repertorio nacional y extranjero; otorgó su apoyo a diversos grupos de teatro experimental, al fundar la Asociación Mexicana de Teatros Experimentales (AMTE) en 1947. A la cabeza de algunos de estos grupos se encontraban algunos de los que para esta época, ya eran ex-discípulos de Seki Sano como Ignacio Retes dirigiendo *La linterna mágica*; José Gelada, *Nuevo Teatro*; Jebert Darien y Lola Bravo, *Teatro de Arte Moderno*; un año después, en 1948 se integraron a esta asociación Seki Sano, Luz Alba⁶⁹ y Alberto Galán⁷⁰ con el Teatro de la Reforma cuyo nombre se basaba en el deseo de constituir una reforma para el teatro mexicano.

El Teatro de la Reforma constituyó un grupo de teatro experimental, del que surgieron diversas puestas en escena como: *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams; *La doma de la fiera* de William Shakespeare; *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli; *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Baéz; *3 Joyas* de Anton Chéjov; *Los sordomudos* de Luisa Josefina Hernández y el último montaje que apareció bajo el sello del Teatro de la Reforma fue *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, en 1958, por lo que puede deducirse que fue hasta esa fecha el Teatro de la Reforma existió como tal.

El Teatro de la Reforma aspiraba establecerse como un centro de experimentación profesional donde los actores se entrenaran a través de una metodología teatral. Así, además del curso de entrenamiento actoral, el programa de estudios contemplaba un curso de dirección escénica para la diversidad de alumnos que estudiarían en esta escuela, puesto que se podían hallar desde incipientes actores

⁶⁹ Luz Alba cuyo verdadero nombre era Henrietta Levine Hauser, de nacionalidad norteamericana, se graduó en la Escuela de Arte Dramático de Pasadena, California y fue discípula de Max Reinhard. Llegó a México a principios de los años cuarenta y llevó a escena obras como *Salomé* de Oscar Wilde, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, entre otras.

⁷⁰ Alberto Galán, actor cinematográfico y teatral, antes de colaborar con Seki Sano, actuó en algunos montajes del grupo *Ulises* y en algunos filmes de Julio Bracho.

que comenzaban sus estudios teatrales en ella, hasta actores que acudirían para continuar su preparación teatral después de haber estudiado en otra escuela o con otro maestro.

Al igual que sucedió con las dos escuelas anteriores de Seki Sano, la sede del Teatro de la Reforma llegó a cambiar en diversas ocasiones de sitio, primero se estableció en el ex-convento de San Diego⁷¹, posteriormente en un piso de un edificio situado en Avenida Paseo de la Reforma cuyo nombre iba muy bien con su nombre; pero siempre por problemas económicos se le dificultaba a Sano mantenerse en un solo local y por ello andaba itinerando sus clases por diversos sitios de la ciudad⁷². Dentro de todo esto, casi al final de la década de los años cincuenta, Seki Sano reanudó su vínculo con el Sindicato Mexicano de Electricistas, el cual pagaba determinado porcentaje de la renta del local de la escuela, a cambio de que Sano impartiera clases a sus empleados.

En este capítulo se revisarán los objetivos del Teatro de la Reforma, así como el plan de estudios propuesto para esta tercer escuela, contando con el testimonio de algunas discípulas del curso de actuación como Mercedes Pascual, Peggy Mitchel, Soledad Ruiz y Susana Wein; y de alumnos del curso de dirección como Ludwik Margules y Héctor Gómez; quienes llegaron a estudiar con Seki Sano en diversos períodos de esta etapa. Los aspectos en que se reparará, según el folleto promocional del Teatro de la Reforma⁷³, serán: a) objetivos del Teatro de la Reforma, b) el curso de actuación y c) el curso de dirección escénica.

a) Objetivos del Teatro de la Reforma

Dentro del folleto promocional del Teatro de la Reforma se encuentra su autodefinición de "una nueva forma de cultura y esparcimiento para el pueblo de México. Un nuevo teatro mexicano en su espíritu y universal en su alcance"⁷⁴, que como se recordará, vendrían a constituir planteamientos similares a los perseguidos en el Teatro de las Artes. Respecto a las aspiraciones que el Teatro de la Reforma tenía

⁷¹ En el ex-convento de San Diego también se estableció la sede de la AMTE y el primer local de la Escuela de Arte Teatral del INBA.

⁷² Se tienen datos de que Sano instaló también esta escuela en un viejo garage de la Avenida Insurgentes, por mediados de los años cincuenta.

⁷³ Cf. Folleto del Teatro de la Reforma (FTR), *Apéndice de documentos*.

⁷⁴ *Ibidem*.

dentro del teatro mexicano, contribuyendo "por medio de sus producciones artísticas, al engrandecimiento del movimiento teatral moderno en general y, particularmente al desarrollo del teatro en México"⁷⁵, se observa entonces, que aquí ya no se buscaba "la creación de un nuevo teatro" ni el sentar "las bases indispensables para el desarrollo del arte dramático para nuestro país"⁷⁶, ideales del Teatro de las Artes, sino el *engrandecimiento* y *desarrollo* del teatro mexicano. Esta ligera ampliación de objetivos entre el Teatro de las Artes y el Teatro de la Reforma, se debió seguramente a que poco después de la creación del primero, ocurrieron diversos acontecimientos teatrales que fueron determinando el desarrollo y evolución de la escena mexicana, como la creación, durante la década de los cuarentas, de diversos grupos de teatro experimental como: *Pollart* (1941) y *Teatro Estudiantil Autónomo* (1945), dirigidos por Xavier Rojas; *Proa Grupo* (1942) y *Teatro del Caracol* (1949), por José de Jesús Aceves; *Teatro Mexicano de Arte* (1944) por Jebert Darien y Luz Alba, entre otros que retomaron diferentes influencias escénicas contemporáneas universales y dieron a conocer obras dramáticas de autores desconocidos hasta ese momento en México. Por otra parte, la creación de diferentes escuelas teatrales, tanto de la ya mencionada Escuela de Arte Teatral del INBA que en su primer plan de estudios contemplaba las materias de "Actuación", "Canto", "Historia del Teatro", "Estética del movimiento", "Danza Moderna" y "Esguima"⁷⁷; así como la creación de los cursos de teatro, ya citados en el capítulo anterior, en la Facultad de Filosofía y Letras, antecesoras de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, donde se empezaron a impartir las materias de "Técnica Teatral", "Actuación", "Teoría y Composición", "Historia de Teatro Universal"⁷⁸. Y a través de estas escuelas los actores mexicanos comenzaron a recibir las lecciones de maestros como Clementina Otero, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Enrique Ruelas, Charles Roener, Fernando Wagner y André Moreau.

Estos acontecimientos y otros más, fueron los que habían ocurrido en el país desde la creación del Teatro de las Artes y fue por ello que ahora el Teatro de la Reforma deseaba consolidar ese movimiento teatral moderno en México, funcionando como "un centro de experimentación profesional y permanente" para impulsar el

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Cf. Boletín del Teatro de las Artes, *Apéndice de documentos*.

⁷⁷ "Una Escuela Nacional de Teatro. Apuntes para la historia de la EAT", *Tramoya*, no. 29, octubre-diciembre de 1991, págs. 27-65.

⁷⁸ "Escuelas de Teatro. Facultad de Filosofía y Letras", *La Cabra*, no. 4, enero de 1979, págs. 14-15.

movimiento de los actores, así como dar a conocer obras representativas de la dramaturgia mundial.⁷⁹

Visto que el Teatro de la Reforma se encontraba en medio del auge de diversas escuelas de arte escénico, así como de la difusión de las técnicas teatrales contemporáneas universales y las propuestas para crear diversos planes de estudio con las mismas; los ofrecimientos de Sano se ampliaron también, aunque en esencia siguió trabajando sobre las mismas bases implantadas en su primer escuela.

Dentro del plan de estudios de escuela del Teatro de la Reforma, el curso ahora denominado Seminario de Actores, de nuevo promulgaría sus fundamentos principales en el sistema de Stanislavski con el cual se prepararía a los actores, ya no únicamente para el campo teatral o cinematográfico, sino que este mismo método de entrenamiento se extendería hacia otro medio que surgió en México en la década de los cincuenta: la televisión. Dicho plan de estudios resultaba más complejo en comparación a los de las escuelas anteriores ya que se dividía en dos etapas: un ciclo prevocacional y un curso vocacional, donde contemplaba la teoría y la práctica de la actuación en sí.

b) El curso de actuación

La primera parte del curso de actuación llamado Cielo básico prevocacional, con carácter de obligatorio para todos los que ingresaban en la academia, tenía una duración de nueve meses, durante los cuales se le impartirían al alumno las materias básicas del sistema de Stanislavski como "Concentración", "Justificación" y "Tareas escénicas"; así como las materias que tenían que ver con el desarrollo de la cultura general del alumno⁸⁰. Como su nombre lo indica, este curso tenía la intención de ayudar al alumno a definir su vocación dentro del teatro, ya fuera para la actuación, la dirección escénica o la dramaturgia.

Mercedes Pascual, alumna de él de 1948 a 1952, aproximadamente, menciona los ejercicios que realizaban en estas primeras materias introductorias al entrenamiento interno, antes de la creación de un personaje:

Seki Sano nos hablaba mucho de la concentración, de los círculos de atención, que era de lo que también trataba Stanislavski.

⁷⁹ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

⁸⁰ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

Una de las cosas que nos explicaba era que se tenían dos círculos, entonces era como un "spot" que se iba abriendo, que estaba sobre una persona y solamente en esa parte. Cuando estaban dos personas, ese "spot" se abría y todo lo demás perdía interés en el escenario. Cuando el círculo era grande le tenías que dar una importancia igual a todo el escenario [...] Una de las cosas que Seki Sano integraba a sus clases, eran los ejercicios de concentración, los ejercicios con objetos, porque si no estabas concentrado no podías hacer nada; concentrado en el quehacer escénico, y el manejo de objetos tenía que ser veraz, ¿cómo hacías que fuera veraz? pues teniendo una verdadera necesidad de tomarlo [una tasa de café, por ejemplo], de saborearlo. Eso era un principio de la teoría.⁸¹

Este es un breve ejemplo de alguno de los conceptos visto en las clases de Seki Sano; que como Mercedes Pascual también mencionara, en ellas, al igual que en sus escuelas anteriores, Seki Sano tampoco seguía un orden riguroso en la impartición de las materias señaladas en el plan de estudios, sino que a través de improvisaciones, él iba cubriendo las primeras materias del entrenamiento actoral: "Concentración", "Justificación", y "Tareas escénicas":

Nos hablaba de la importancia de buscar al personaje, primero desde el interior, porque eso nos iba a dar la expresión corporal exterior [...] Nos hacía preparar escenas, historias que creábamos nosotros, historias muy sencillas: una mujer que estaba en su casa planchando y llegaba el marido borracho; improvisaciones de ese estilo. Me acuerdo de una escena en donde planchaba una chica y él no aceptaba que estuviera planchando una camisa y que hiciera como si nada, no planchar por planchar, sino que tenía que planchar verdaderamente la camisa. En el momento en que no se hacía eso, pues aventaba el cenicero.⁸²

Este comentario coincide en gran medida, con lo referido por Yolanda Mérida, dentro de la Escuela Dramática de México, en cuanto al recio temperamento de Seki al exigir la veracidad en cada una de las acciones que realizaban los actores durante los ejercicios escénicos.

⁸¹ Mercedes Pascual, entrevista colectiva realizada dentro del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*, octubre de 1995.

⁸² Mercedes Pascual, *Ibidem*.

Dentro de las materias teóricas de cultura general, el programa contemplaba el Estudio analítico del Sistema de Stanislavski y como durante los primeros años de existencia del Teatro de la Reforma, todavía no se editaba en México algún libro de Stanislavski⁸³, Seki Sano repartía entre sus alumnos algunos apuntes del mencionado sistema así como notas teatrales de Vajtangov que él mismo había traducido. La bibliografía recomendada para el estudio de Stanislavski, contenía títulos como: *Un actor se prepara* y *Mi vida en el arte*; así como títulos de otros autores, tales como: *Acting: A Handbook of the Stanislavski Method* de Toby Cole; *Las seis primeras lecciones* de Richard Bolevsky; *Las lecciones de Regisseur de Stanislavski* de N. Gorchakov; *Los medios expresivos del actor* de Michel Chéjov; *El teatro en la U.R.S.S.* de Alfredo Gómez de la Vega; *Recuerdos y notas de un actor* de Charles Dullin; la segunda parte de esta misma bibliografía incluía un material *Anti-Stanislavski* que contenía textos como *La paradoja del comediante* de Denis Diderot; *The art of the actors* de Coquelin; *El arte teatral* de Sarah Bernhard; *Reflexiones de un actor* y *Ecoute mon ami* de Louis Jouvet; *Reflexions sur le théâtre* de Jean Louis Barrault; y *Los escritos de Berthold Brecht* [Sic]; etc.

La elección de todo este material bibliográfico seleccionado, da claras muestras de que a pesar de que Seki Sano aplicaba el sistema de Stanislavski dentro de sus clases, no dejaba de recomendar al alumno estudios de material antistanislavskiano, contrario a lo que él promulgaba, quizá para que el mismo alumno apreciara los valores del sistema de Stanislavski o también para que los rechazara al conocer los otros textos del material no stanislavskiano. Sin embargo, hay que señalar que este material bibliográfico⁸⁴ viene fechado en 1958 y quizá solamente a unos cuantos alumnos del Teatro de la Reforma les fue repartido, ya que no todos los alumnos de esta escuela entrevistados han hablado sobre él, como el caso de Peggy Mitchel quien comenta que cuando comenzó sus clases con Seki Sano, por 1956, dado que el libro del sistema de Stanislavski ya se había editado en México los alumnos lo utilizaban como libro de texto:

El método de Stanislavski era lo que el maestro enseñaba, todo el mundo tenía su libro: *Un actor se prepara*, era como el libro de texto.⁸⁵

⁸³ En 1953 apareció en México una de las primeras ediciones del sistema de Stanislavski: *Un actor se prepara*, traducción de Dagoberto Cervantes, México 1953, Editorial Diana.

⁸⁴ Material del Archivo personal de Mercedes Pascual, proporcionado para el Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

⁸⁵ Peggy Mitchel, entrevista personal, noviembre de 1994.

Respecto a la impartición de las otras materias de cultura general señaladas en el programa como: "Historia del Arte Escénico", "Historia de la Literatura Dramática", "Historia de las Artes vinculadas al teatro": "Artes plásticas", "Música", "Danza", "Psicología", "Estética", "Estudio de las convenciones del teatro", cine y de la televisión⁸⁶, igual que sucediera en la Escuela Dramática de México, aquí tampoco tenía Seki Sano una sistematicidad para impartir cada una de ellas, pero a través de pláticas y comentarios en clase iba cubriendo esos conocimientos como refiere Mercedes Pascual:

Nos daba partes de Stanislavski, Danchenko y de lo que nos hablaba mucho era de los autores dramáticos. En mi vida primero conocí a los autores rusos: Chéjov, Gogol, Gorki, Ostrovski. Nos hablaba mucho de Chéjov, de O'Neill, de Miller, de Williams, de los actores con los que trabajaba Kazan. Los primeros autores que yo conocí fueron los rusos y los americanos.⁸⁷

Además de citar constantemente a autores dramáticos, Seki Sano de la misma forma, resaltaba la idea de que el actor debía ser un culto e inteligente, siempre preparado para aplicar sus conocimientos en cualquier personaje que interpretara, como testifica otra de sus discípulas de este período, Susana Wein quien estudió con él por mediados de la década de los cincuenta:

No podías interpretar en una época en la cual no te hubieras documentado, debías ser una persona muy culta y además te invitaba a que acudieras a las distintas artes para cultivarte [...] Podía exigir una lista de libros que él mismo recomendaba, pero no decía: "ahora les dictó", sino que todo eso lo iba recomendando clase por clase, hasta que lo integrabas de tal manera que no concebías a un actor ignorante.⁸⁸

Por otro lado, las materias planteadas en este Ciclo prevocacional fueron las que hasta aquí, Seki Sano había propuesto tanto para el Teatro de las Artes como para la Escuela Dramática de México, por lo que este programa fue más allá y estuvo complementado de otros aspectos de sus enseñanzas teatrales, como se corroborará más adelante.

⁸⁶ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

⁸⁷ Mercedes Pascual, *ibidem*.

⁸⁸ Susana Wein, testimonios hechos dentro del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

Pasando a la segunda parte del curso de actuación, el Ciclo vocacional, ciclo que constituiría la continuación del trabajo de interiorización actoral para la preparación de un personaje, donde a través de un análisis general de la obra y de uno en particular sobre el personaje, el actor llegaría a la *vivencia del personaje*, es decir, a la materialización, a la realización de su personaje escénico; sin olvidar la importancia que tenían dentro de esto, las materias de la técnica exterior como "Voz", "Biomecánica", etc.⁸⁹

Con esta propuesta se observa el interés de Seki Sano por incrementar la perspectiva del actor, conociendo todo el contexto histórico de la obra que se iba a escenificar, de la época en que fue escrita, así como un estudio general del autor, de sus otras piezas; y no que únicamente se abocara al análisis particular de su personaje, como reitera Mercedes Pascual:

Una de las cosas que me enseñó, que más me sirvieron en el teatro, era que si se iba a hacer *Antes del desayuno* de O'Neill que sucede en Nueva York, en mil novecientos treinta y tantos; entonces te renitía a leer la biografía de O'Neil, otras de sus obras, estudiar qué tipo de política había en esa época en Estados Unidos, qué tipo de arte, qué otros escritores de la época. Todo eso para un monólogo. Entonces, claro, yo siempre digo que la poca cultura que yo tengo es porque Seki Sano me enseñó a hacer eso.⁹⁰

Con estos requerimientos de él, es obvio que no sólo conseguía que el actor conociera el contexto general de la obra, sino que también le ayudaba a incrementar su cultura general.

En cuanto al análisis específico que el actor realizaba de su personaje, Peggy Mitchel comenta lo que realizaban en esta fase:

Había que encontrar la esencia del personaje, hacer un estudio de sus antecedentes y de las circunstancias para interiorizar el trabajo sobre el

⁸⁹ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

⁹⁰ Mercedes Pascual, *ibidem*.

personaje.⁹¹

Y como en ocasiones varios actores trabajaban el mismo personaje durante el desarrollo de las clases, entonces cada uno de ellos llevaba por escrito lo que pensaba acerca del personaje y esto era discutido en clase. Una de las cosas que llegó a implantar Seki Sano dentro de esto fue el trabajo de mesa, tan poco usual para esa época, como señala la discípula Mercedes Pascual.

Respecto a las materias de técnica exterior, las discípulas Susana Wein y Mercedes Pascual refieren que junto con Seki Sano, había otros maestros dentro de la escuela como Marfa Douglas, Waldeen y el Mayor Haro Oliva, los cuales impartían clases de "Dicción", "Biomecánica" y "Esgrima", respectivamente, pero no era obligatorio para los alumnos tomar esas clases, aunque Sano las recomendaba para complementar el entrenamiento.

La parte del programa de estudio que se refiere a la *vivencia del personaje*, era donde ya los alumnos tenían que aplicar los aspectos del análisis de la obra y de su personaje, que llevarían a *crear el estado de ánimo adecuado al trabajo escénico*, como cita Mercedes Pascual:

Cada personaje tenía que saber qué es lo que había ido a hacer ahí y qué deseaba al estar ahí e inclusive de qué círculo social provenía, porque eso le iba a dar la actitud necesaria para estar en escena.⁹²

Por otra parte, también Sano buscaba la forma artística del trabajo actoral, la estética de cada una de las acciones y emociones expresadas por el actor en escena, como señala otra de las discípulas, de los años cincuenta, Soledad Ruiz:

El nos incitaba a reaccionar con naturalidad, con espontaneidad, con proporción, él fue el primero en precisar esa problemática y eso será una de sus grandes enseñanzas. Lo que buscaba era en función del contenido y forma artística de la acción, a él le interesaban respuestas con forma artística, con contenido y forma artística; no como simple capacidad de reacción psicológica, es decir, no hacía psicología.⁹³

⁹¹ Peggy Mitchell, *ibidem*.

⁹² Mercedes Pascual, *ibidem*.

⁹³ Soledad Ruiz, entrevista personal, agosto de 1993.

Otro de las materias señaladas en el programa era el "Trabajo sin el público" que debía referirse a los ensayos generales que se efectuaban de una escena u obra, antes de presentarla formalmente ante determinado público, aquí sería importante señalar el carácter de experimentación teatral que tenía la escuela de Seki Sano, ya que éste adoptaba la costumbre de ensayar con sus alumnos alguna de las obras que pensaba llevar formalmente a escena; así, por ejemplo, se encuentra el caso de *Corona de sombra*⁹⁴, la cual fue ensayada por Mercedes Pascual, durante sus clases, incluso, Yolanda Mérida también ya ha referido que también la ensayó durante sus clases en la Escuela Dramática de México; aunque en el momento de la presentación pública oficial, ellas no figuraron en el elenco final. Y seguramente que a través de estos ensayos de la obra referida, Seki Sano, aparte de ir aplicando su método de enseñanza con sus alumnos, bien podía ir experimentando, como director, los diversos aspectos escénicos que retomaría o rechazaría para la puesta en escena final. Y no únicamente se tienen datos de que Seki Sano comenzaba a trabajar sus futuras puestas en escena con sus alumnos, sino que algunas de las que ya se habían presentado públicamente también eran puestas en práctica durante sus clases como parte del sistema de aprendizaje, como fue el caso de la obra *La fuerza bruta* la cual también trabajó en clases Mercedes Pascual y Silvia Derbez en otro momento.

Entre las obras que trabajaban en clases del Teatro de la Reforma, existía un predominio de las de estilo realista como *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, *El jardín de los cerezos* y *Tío Vania* de Anton Chéjov, *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, entre otras.

Respecto al inciso "Trabajo ante un público", señalado en el programa, Seki Sano lo llevaba a cabo, igual que en las escuelas anteriores donde se organizaban pequeñas representaciones públicas y al final de ellas los alumnos espectadores emitían su juicio sobre la escena, obra o incluso improvisación presentada, como señala Susana Wein:

Dejaba hacer improvisaciones y después dejaba que todo el mundo te criticara y hasta el último él daba la palabra final. Y todos podían decir que era una tontería el ejercicio, pero a él podría parecerle sensacional.⁹⁵

⁹⁴ *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli fue puesta en escena por Seki Sano en el Palacio de Bellas Artes, en 1951.

⁹⁵ Susana Wein, *Ibidem*.

Era entonces, de esta manera tan libre que Seki Sano iba cubriendo cada una de las materias señaladas en el programa de estudios, aunque el inciso relativo al "Trabajo ante la cámara" que debía referirse al trabajo del actor ante una cámara cinematográfica o de televisión, los entrevistados no manifestaron que él hiciera, dentro de la aplicación práctica del programa, diferenciación alguna entre la actuación para teatro cine o televisión; esto se debió, en todo caso, porque contemplaba que con los conocimientos prácticos del sistema de entrenamiento teatral el actor intuiría la manera de adaptar esas bases adquiridas a otro tipo de actuación que no fuera la teatral.

c) El curso de dirección escénica

Muy bien se puede considerar a Seki Sano como uno de los precursores de la carrera de dirección escénica en México, ya que esta propuesta fue lanzada por él a partir de 1951⁹⁶, aunque desde la época del Teatro de las Artes ya comenzaba a contemplar los cursos de dirección escénica, pero sin delinear todavía un curso específico para esa área; sin embargo, para el Teatro de la Reforma elaboró un programa de cursos de dirección escénica. De hecho, la Escuela de Arte Teatral, en donde también se impartió la carrera de dirección, la comenzó a incluir en sus planes de estudio a partir de 1958⁹⁷.

El programa de estudios del Teatro de la Reforma contemplaba a la dirección escénica como una rama del teatro que también necesitaba de escuela para "fundar y desarrollar una nueva generación de directores -libres de la trillada práctica de los directores empíricos de rutina- capaces de crear y de hacer crear a los actores y demás componentes de las artes escénicas"⁹⁸.

Para conocer cuál fue la dinámica seguida en este curso se contará con el testimonio de dos discípulos de diferentes cursos, aunque cuando ellos tomaron su respectivo curso, en la década de los sesenta, la escuela de Seki Sano había dejado de

⁹⁶ Según la fecha del Folleto promocional del Teatro de la Reforma.

⁹⁷ "Programas y reglamento", *Revista Escuela de Arte Teatral*, México, 1958, INBA, págs. 56-60.

⁹⁸ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

llamarse Teatro de la Reforma para denominarse Estudio de Artes Escénicas⁹⁹.

Uno de los discípulos fue Ludwik Margules quien estudió con Seki Sano por espacio de tres años y además comenta que en su caso particular, en realidad estudió actuación dentro del curso de dirección escénica:

Yo me inscribí con él a estudiar dirección, y me daba clases de actuación, y actuación y actuación [...] El perseguía que el alumno a través de su propia experiencia llegara a un entendimiento de la esencia de la actuación y a la esencia del teatro. No tenía "piedad de dios", era un firme creyente en la divisa de que "la letra con la experiencia entra". Hacía repetir muchas veces los ejercicios, tanto tiempo, hasta que uno empezaba a entender solo, hasta que al aprendiz "se le prendía el foco" [...] Yo estaba con los actores. El pensaba -y me parece muy bien- que al asimilar yo poco a poco, el arte de la actuación, llegaría a dirigir, sin estudios especiales para esos menesteres; mientras me tenía en actuación, esa era su finalidad [...] Cuando le preguntaba por la dirección me decía: "¡Actuél!".¹⁰⁰

Este testimonio se justifica muy bien si se tiene presente que Sano proponía desde el Cielo prevocacional del plan de estudios, el estudiar obligatoriamente las primeras materias de la técnica de actuación, a la vez que en esa fase del curso, se definiría la vocación del alumno ya fuera para la actuación, dirección o dramaturgia. Ludwik Margules menciona el tipo de ejercicios que realizaba dentro de este curso:

Ejercicios que tenían que ver con antecedentes y con la imaginación; pero ante todo, ejercicios que tenían que ver con la construcción del personaje, como conservaría mucho de Stanislavski y de todo trabajo antecedente stanislavskiano en la preparación y la construcción de un personaje. Él era partidario de improvisaciones: Goldoni, Chéjov, Ibsen. A la entrada de su estudio estaba un mostrador, como una recepción y allí pegaba una gigantesca lista de lecturas de teatro y de literatura universal que exigía a sus alumnos.¹⁰¹

Como se advierte, bastantes de estos datos del entrevistado coinciden con los ya proporcionados por los discípulos de los cursos de actuación de la escuela del

⁹⁹ El Estudio de Artes Escénicas funcionó durante algún tiempo en la que fuera sede Teatro de la Reforma, en la Avenida Paseo de la Reforma.

¹⁰⁰ Ludwik Margules, entrevista personal, agosto de 1993.

¹⁰¹ Ludwik Margules, *Ibidem*.

Teatro de la Reforma. En cuanto al análisis del texto dramático, Seki Sano era extremadamente riguroso, como también reitera Margules:

Tenía un rigor y una disciplina de pensamiento brillantes, mucha atención sobre contenidos emocionales y físicos en el texto, o sea, subtexto. Todo su esfuerzo de entrenamiento de dirección iba al descubrimiento del comportamiento, a los contenidos emocionales, a la realidad social, a las cualidades-condiciones sociales del personaje. [...] Estas nociones eran para él esenciales, ponía una excepcional atención al trabajo antecedente, para descubrir los dibujos psicológicos del personaje, los comportamientos [...] Ese punto era para él muy importante. Ante todo enseñaba a distinguir la verdad de la mentira en el escenario [...] Le daba al actor la misión del contenido de la obra, pero lo encaminaba, ante todo, a la construcción de su personaje. La búsqueda de autenticidad y autenticidad versus artificio, era como su pasión.¹⁰²

En cuanto a algún ejemplo para desarrollar el trabajo emocional, Ludwik Margules menciona que era básicamente a través del desarrollo de la imaginación y por supuesto que también la obstinación de Sano jugaba un papel importante para lograr que el alumno expresara las emociones que deseaba en determinado ejercicio:

Hubo un ejercicio que me hizo repetir treinta y tantas veces: un simple acto de cortar una rosa, un simple acto de leer una carta. El ejercicio con la rosa de alguna manera me dejó "en blanco", era mediante información que se volvía emoción: antecedente que se volvía emoción. Entonces yo imaginariamente corté la rosa y él me preguntó: "¿Y dónde vive usted?", - "Pues en una casa"; "¡Reptalol!", y luego dijo: "¿Y en qué piso está?"; y después: "¿Y en dónde está cortando la rosa?", - "Es un jardín"- [...] Treinta y tantas veces y después dijo: "¿Y para quién es la rosa?, ¿Cuál es su color?" [...]; y cuando yo traté de mostrar dolor porque fui picado por una espina, me dijo: "¡Eso es una actitud mecánica!"; luego me preguntó: "¿Hay alguien ahí dentro?"; treinta y tantas veces, hasta que encontró una autenticidad en lo que estaba haciendo el pobre aspirante a director. Hacía lo mismo con los actores mediante ejercicios, mucha sensibilización, mucho estímulo a la imaginación.¹⁰³

Otro de los aspectos que Sano mencionaba en estas clases, era sobre la musicalidad, concepto que debió retomar de otro de sus maestros rusos, Meyerhold,

¹⁰² Ludwik Margules, *ibidem*.

¹⁰³ Ludwik Margules, *ibidem*.

como señala Margules:

En términos de trabajo de mesa: musicalidad en la expresión corporal, musicalidad a través del juego de emociones, encuadrado en una estructura musical todo. El decía que todo actor debía tocar un instrumento. La musicalidad para él era cuestión de ritmo, cuestión de estructura. Hablaba mucho de la musicalidad [...] La cuestión de ritmo era esencial para él, y el ritmo venía de Meyerhold.¹⁰⁴

Al igual que los anteriores entrevistados, Margules también señala la férrea disciplina que Sano exigía a sus discípulos para el teatro.

Estos aspectos referidos por el entrevistado se hubieran podido agrupar en el inciso anterior que se refiere al curso de actuación, además de que estos mismos datos servirían para complementar los que ya han proporcionado las discípulas de actuación del Teatro de la Reforma; pero esta revisión por separado puede resultar más conveniente para observar la diversidad de características que podía existir entre un grupo de Seki Sano y otro, aunque se tratara del mismo curso, como se constatará más tarde, a través del testimonio de Héctor Gómez, el otro discípulo de dirección de Sano.

Por otra parte, el hecho de que Sano impartiera clases de actuación a un alumno inscrito en el curso de dirección, aparte de constituir uno de sus requerimientos del Curso prevocacional o de iniciación al teatro, donde el alumno debía conocer los fundamentos del sistema de Stanislavski; indica su interés por inducir al alumno de dirección a la metodología de entrenamiento actoral porque era la base de conocimientos que debía poseer todo aspirante a director. Este aspecto destaca también la conexión estrecha que planteaba Seki Sano dentro de su propuesta, entre la dirección escénica y la actuación y de ahí se puede desprender su premisa de que *todo interesado en la dirección escénica debía poseer amplios conocimientos de actuación*.

Adelantándose entonces, en la revisión de la dinámica del curso de dirección, se puede apreciar que el apartado relativo a "Participación como docente en la formación de actores"¹⁰⁵, lo aplicó Seki Sano no sólo dando clases de actuación a los aspirantes a directores para conocimiento del sistema de entrenamiento actoral, como sucedió en el caso del entrevistado anterior; sino para que también los alumnos

¹⁰⁴ Ludwik Margules, *ibidem*.

¹⁰⁵ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

tomarán conciencia de la labor docente que a veces sería indispensable que el director realizara con sus actores.

Héctor Gómez, otro discípulo de dirección proporcionara características diferentes del curso de Sano, el cual estudió con él por espacio de un año, en la década de los sesenta, en un grupo reducido de alumnos, compuesto en su mayoría por ingenieros y por Jorge Godoy¹⁰⁶, otro discípulo con antecedentes teatrales, como recuerda el mismo Héctor Gómez:

Eramos Jorge y yo y cuatro o cinco personas que tenían que ver más con la química que con el teatro; pero en cierta medida eran tan apasionados del teatro como nosotros. Seki daba la clase muy contento con ellos, que eran como diletantes y realmente, los únicos elementos que teníamos que ver con el teatro, éramos Jorge y yo. Era profundamente estricto con nosotros, a mí no me perdonaba ninguna falla [...] Prácticamente ellos [los ingenieros] formaron ese grupo de dirección, fueron a pedirle a Seki que les permitiera entrar en su academia. Con ellos formamos un grupo de ocho personas, no fuimos más.¹⁰⁷

Con este testimonio, es posible advertir entonces, la diversidad de características que podía reservar cualquier curso de Seki Sano, en este caso, uno que en su mayoría estaba integrado por alumnos sin antecedentes teatrales, ejercitantes de una profesión ajena al teatro, así como por dos discípulos con experiencia teatral, uno de ellos, el entrevistado, egresado de la carrera de actuación de la Escuela de Arte Teatral, que además contaba con experiencia profesional como actor y había comenzado a incursionar ya en la dirección, aunque profesionalmente.

Regresando a las materias propuestas para el curso de dirección, se encuentra la que se refería al estudio de la "Historia de la dirección escénica", de la cual, Héctor Gómez comenta que Seki Sano no les impartió clases formales sobre el tema, pero sí hacía constantes referencias a teóricos teatrales:

"Historia de la dirección escénica" no nos dio, él partía de sus conocimientos, en citas manejaba a Vajtangov, Meyerhold, Reinhardt...¹⁰⁸

¹⁰⁶ Jorge Godoy, ya había incursionado profesionalmente en el teatro antes de estudiar con Seki Sano, más tarde colaboró con él en la instalación del Estudio de Artes Escénicas en Coyoacán.

¹⁰⁷ Héctor Gómez, entrevista personal, enero y junio de 1995.

¹⁰⁸ Héctor Gómez, *ibidem*.

Por otra parte, dentro del curso, los mismos discípulos le pedían a Seki Sano que les hablara de sus puestas en escena:

Seki nos hablaba de sus puestas, es decir, más que nos hablara él, lo obligábamos nosotros a que hablara; y desde luego, tenía un enorme orgullo de *Panorama desde el puente* [...] Pero era muy reservado, se refería a *Un tranvía...*, nos contaba de la escasez de medios.¹⁰⁹

Uno de los aspectos ya tratados anteriormente, respecto a la actuación dentro de este curso de dirección, Héctor Gómez también cita la importancia de esa materia durante las clases:

También teníamos que estar corrigiendo actuación, aunque fuera con otros ingenieros [...] A fuerzas tenía que haber actuación, no podía haber dirección sin actuación. Teníamos que estudiar las fórmulas de los actores, el manejo actoral, para dirigir.¹¹⁰

Y así como Seki Sano era muy riguroso al hacer correcciones de los ejercicios de actuación, también lo era con los ejercicios de dirección, como señala el entrevistado, quien igualmente menciona que el hecho tocar elementos de la metodología de actuación en clases, era también para introducir de alguna manera a aquellos alumnos ingenieros al conocimiento práctico del sistema de Stanislavski.

"El trabajo con el texto" y "El trabajo con el actor", eran otras de las materias señaladas para el curso, las cuales evidente se referían al análisis de texto que realiza primero el director, para trabajar posteriormente su concepción con el actor. Héctor Gómez, menciona que el análisis que realizaban del texto dramático debía ser de principio a fin de la obra, casi línea por línea y personaje por personaje; puesto que era el director quien manejaba la totalidad de la obra, a diferencia del actor, que sólo se encargaba de su personaje y sus relación con los otros personajes de la obra, pero siempre desde una perspectiva parcial y subjetiva con relación a la del director. Dentro de esto, Héctor Gómez, complementa la información citando los autores dramáticos más empleados en estas clases:

En esta práctica estábamos más involucrados con la técnica del análisis de texto, el análisis era donde se tocaba la vivencia. No teníamos más ejemplos

¹⁰⁹ Héctor Gómez, *ibidem*.

¹¹⁰ Héctor Gómez, *ibidem*.

a la mano que Chéjov, y recuerdo que con Ibsen y con Strindberg no hablábamos tanto de las formas stanislavskianas, como con Chéjov.¹¹¹

En cuanto a la materia "Movimiento escénico de los actores", Héctor Gómez ejemplifica de donde partían para definirlo, lo cual por otra parte, constituye para él, una de las mayores aportaciones de su aprendizaje con Seki Sano:

Todo se derivaba del texto. Entre Ibsen y Tennessee Williams había una diferencia, tanto de época, como de estilo, como de calidad. Entonces, Elena Alving no podía moverse como Blanche Dubois, por ejemplo; el pastor Manders no se podía mover como Kowalski ni el pastor Manders podía moverse como Willy Woman. Es decir, se tenía que tener muy exacto en la cabeza "¿Qué era lo que pretendías?". El texto iba a dar cuál era la circunstancia, cuál era la época y el movimiento tenía que estar de acuerdo a eso. Así era eso. En el momento en que entrábamos a la dirección, yo me sentía infinitamente más seguro con mis propuestas, pero mientras más seguros nos sentíamos, a la menor provocación, cuando Seki detectaba algún defecto, calculé cómo nos iba a los que estábamos dirigiendo. Aquello era el verdadero horror al maestro [...] En la puesta, en los ensayos, yo tenía más seguridad, porque según yo, Seki ya me había dado la aprobación, y realmente me di cuenta de algo fundamental: a pesar de mi experiencia, sabía mover, desde luego más que mis compañeros de curso, pero era muy confuso mi emplazamiento en relación al movimiento y fue Seki quien me hizo unir todas las experiencias recibidas.

[Respecto a su aprendizaje en la Escuela de Arte Teatral] Las diferencias que había en la escuela, entre el maestro Moreau, el maestro Wagner, el maestro Novo, eran enormes, eran desde luego fórmulas que ya estaban dentro de nosotros porque estábamos acostumbrados a que ellos nos movieran, porque no estudiábamos dirección con ellos, estudiábamos actuación. Entonces, fue Seki quien me hizo tomar consciencia del movimiento, en qué estaba basado el movimiento; por eso esa teoría mía de que *nunca un movimiento puede estar antes que una emoción*, de la emoción vendrá el acomodo de los personajes. Esto por fortuna, me lo clarificó Seki, porque con el maestro Novo, por ejemplo, para él era muy claro el movimiento, pero para nosotros, era muy lejano. Seki resume para mí la enseñanza inmediatamente anterior, el aprendizaje académico que tuve en la escuela de Bellas Artes.¹¹²

¹¹¹ Héctor Gómez, *ibidem*.

¹¹² Héctor Gómez, *ibidem*.

Este es un claro ejemplo de las aportaciones que aquí Seki Sano realizara con un discípulo, poseedor de conocimientos de teatro que ya le habían proporcionado los diferentes maestros que tuvo antes de tomar clases con él; entonces esto pone de manifiesto que Seki Sano era un maestro que lo mismo podía tener alumnos diletantes, como los ingenieros, o alumnos con experiencia profesional como el entrevistado Héctor Gómez, y a todos les podía transmitir sus conocimientos teatrales dejando enseñanzas perdurables en ellos.

La última parte del curso se refería al "Trabajo del montaje" en cuanto a la "Escenografía", "Iluminación", "Música", "Coreografía", "Administración Escénica"; y dentro de un Curso Superior de Dirección Escénica se contemplaba la "Confección de la Partitura directorial", "Ensayos" y "Trabajo del director después del estreno"¹¹³. El informante, Héctor Gómez, comenta lo que se realizaba dentro del curso para cubrir algunos de estos aspectos, que por otro lado, debido a las escasez de recursos de la escuela, no se llevaban a la práctica cada uno de ellos:

Cuando yo hice mi esquema para *Espectros*, tuve que crear mi planta, dond  tenfa las puertas de entrada, dond  estaban las otras puertas. Tenfamos que hacer un mapa completo de cómo estaba ubicada la casa, en dond  estaba el baño, en dond  la recámara. Antes que nada, tenfamos que hacer una planta de todo esto para que el escenógrafo, basándose en ella hiciera la escenografía, pero nosotros determinabamos cómo [...] Poco, pero sí nos hablaba, por ejemplo, de luces básicas, tenfamos que saber en dond  estaban. [En la escuela de Seki Sano] No habfa equipo y difcilmente se podfa trabajar con iluminación [...]

Para nosotros el libreto era la obra de teatro. Si algu n querfa llevar un libro de dirección, era otra cosa [...] La partitura de dirección incluía partitura de objetos ffsico, partitura de movimientos, de utilerfa, partitura de todo.¹¹⁴

Después de este recorrido general a través de los principales aspectos que contemplaba Seki Sano en un curso de dirección escénica, únicamente restarfa cuestionarle al entrevistado cuál fue la percepción de estas lecciones de los otros discípulos de Sano, los ingenieros, en un medio tan alejano a su profesión:

¹¹³ Cf. FTR, *Apéndice de documentos*.

¹¹⁴ Héctor Gómez, *ibidem*.

Extraordinaria, no eran artistas, eran gentes de laboratorio. estaban enamorados del arte pero no eran artistas; intelectualmente eran espléndidos, pero sí los ponía a dar dos pasos actuando, eran un desastre. Entendían bien el concepto, la unidad [de la dirección escénica]. Entendían y amaban el fenómeno teatral como pocos de nosotros.¹¹⁵

Por medio de toda esta información proporcionada por Héctor Gómez, ha sido posible conocer cuáles eran las características de un curso donde Seki Sano realmente tocaba los principales puntos de la dirección escénica propuestos en el programa de estudios, curso en el que por supuesto retomaba bases del sistema de Stanislavski tanto para los conocimientos sobre actuación que debía poseer el aspirante a director, como para el análisis de texto o la definición del movimiento escénico que realizaría en una puesta en escena; es decir, dentro de este curso continuaba con los fundamentos stanislavskianos, pero ahora enfocados al trabajo de dirección escénica. Por otra parte, fue notable el interés de Seki Sano al contemplar dentro del curso, aspectos que pueden considerarse como técnicos dentro del teatro, como la escenografía, iluminación, musicalización; que aunque no contaba en su escuela con los medios para que los alumnos pudieran adentrarse en la práctica de esos temas, sí los consideraba como parte importante del aprendizaje del director.

El Teatro de la Reforma funcionó hasta 1958, sus otros dos fundadores, Luz Alba y Alberto Galán, abandonaron el proyecto casi desde sus inicios, cuando poco después de la presentación de *Un tranvía llamado Deseo* (1948) tuvieron dificultades con Seki Sano por no quedar de acuerdo con él en cuestiones económicas; por ello, Seki Sano continuó solo con el proyecto, contando en ocasiones con la colaboración de diferentes maestros en su escuela como los ya citados, Waldeen, María Douglas, el mayor Haro Oliva, además de Rodolfo Valencia y Lillian Oppenheim.

El Estudio de Artes Escénicas, la última escuela de Seki Sano, fue el sucesor del Seminario de actores del Teatro de la Reforma, donde Sano continuó trabajando con las mismas bases implantadas desde su primera escuela.

¹¹⁵ Héctor Gómez, *ibidem*.

Apuntes de un director escénico:
La teoría teatral de Seki Sano

Existen diversos testimonios de alumnos y de personas allegadas a Seki Sano que hablan de sus intenciones de publicar un libro que plasmará toda su teoría teatral, al que titularía *Apuntes de un director escénico*, desafortunadamente este texto no se llegó a publicar y quizá tampoco a terminar. Se cree que actualmente hay personas que tienen en sus manos copias de este -presumiblemente inconcluso- material, que no ha sido todavía dado a conocer en su totalidad en México¹¹⁶. Sin embargo, gracias a las publicaciones de los libros *Teoría y praxis del teatro en México*¹¹⁷ y *Las técnicas de actuación en México*¹¹⁸, parte de esos manuscritos no han quedado en el total desconocimiento.

Estas publicaciones contienen lo que ya Seki Sano había constituido como un capítulo completo del libro, subtítulo *El proceso creador del actor*, anteriormente publicado en un periódico de los años cincuenta cuando Seki Sano aún vivía; así como otros apuntes teatrales diversos, donados por sus discípulos Fernando Terrazas¹¹⁹ y Marco Antonio Montero¹²⁰ quienes han mencionado que se trataba del material teórico que Sano se encargaba de mimeografiar y de repartir entre sus alumnos¹²¹.

Por esta información publicada, se ha podido conocer gran parte de la

¹¹⁶ A la muerte de Seki Sano, su archivo personal quedó a cargo del agregado cultural de Japón en México, más tarde al parecer, una persona allegada a Seki Sano reclamó dicho material, sin que hasta el momento lo haya dado a conocer públicamente.

¹¹⁷ *Teoría y praxis del teatro en México*, Edgar Ceballos, Sergio Jiménez (Eds.), México 1988, Gaceta, Col. Escenología, págs. 130-176.

¹¹⁸ *Las técnicas de actuación en México*, Edgar Ceballos (Ed. y Comp.), México 1993, Gaceta, Col. Escenología, págs. 355-409.

¹¹⁹ Fernando Terrazas, discípulo de la época del Teatro de las Artes.

¹²⁰ Marco Antonio Montero, también discípulo de la época del Teatro de las Artes.

¹²¹ Edgar Ceballos, entrevista personal, septiembre de 1995.

definición de la teoría teatral de Sano, que va más allá de ser un mero programa de estudios, como se ha revisado en los capítulos precedentes -lo que no quiere decir que esos datos no sean valiosos-; pero en estos fragmentos del libro se encuentra, además de una definición detallada de las materias de entrenamiento actoral y sus respectivos ejercicios, la concepción de Seki Sano sobre diversos aspectos del arte teatral.

Este material que debió ser redactado entre los años cincuenta y sesenta, aproximadamente¹²², aunque es evidente que desde que llegó a México, Sano dio a conocer sus diferentes conceptos de arte teatral a través de cada uno de sus proyectos y escuelas. Estos conceptos que iba acumulando, más los apuntes que repartía entre sus discípulos, con toda seguridad fueron conformando su libro.

Para la revisión de estos *Apuntes*, se ha propuesto reparar en los siguientes aspectos: a) las influencias, b) la Gráfica esquemática del proceso creador del actor y c) el Programa de enseñanza para los cursos de actuación, por considerar que son los aspectos que más sobresalen de este material; y para ello será de gran utilidad la publicación de dichos *Apuntes* en *Las técnicas de actuación en México*, por contar con datos adicionales que la de *Teoría y praxis del teatro en México* no incluye. Aquí hay que recalcar que el ordenamiento de los *Apuntes* en ambas publicaciones, ha sido otorgado por el editor de las mismas, salvo la parte relativa al ya citado capítulo *El proceso creador del actor*, el cual Sano redactó y dejó listo en ese orden propuesto¹²³. También será de gran utilidad recurrir al elaborado *Glosario de conceptos teatrales* de Seki Sano basado en datos de estos *Apuntes*, para confrontar algunos de los conceptos aquí mencionados.

a) Las influencias

Como se ha venido observando a lo largo de los capítulos anteriores, Seki Sano retomó su teoría teatral de Stanislavski principalmente, aunque mencionaba igualmente las teorías de Vajtangoy y de Meyerhold. En los fragmentos de lo constituye su libro, se encuentra una notable influencia de Stanislavski en la redacción de varios de los conceptos que define. Stanislavski vendría a constituir la base de su propuesta metodológica actoral, como lo menciona reiteradamente Sano a lo largo de sus notas teatrales. Para ello, hace mención de las tres diferentes *Escuelas* teatrales a las que

¹²² Según el dato de elaboración de la Gráfica esquemática del proceso creador del actor (1960), incluida en *Apuntes de un director escénico*, v. Apéndice de documentos.

¹²³ Edgar Ceballos, *Ibidem*.

podría recurrir un actor para crear un personaje y expresar estados emocionales de una manera convincente y verosímil para el espectador, y resalta la importancia de la *Escuela vivencial*, obviamente representada por Stanislavski, para mejor consecución de dicho objetivo¹²⁴.

Igualmente, se remonta históricamente al surgimiento y valor del sistema stanislavskiano¹²⁵ y la importancia de que un actor respalde su entrenamiento en una teoría:

El sistema de Stanislavski data de fines del siglo pasado cuando Tommaso Salvini y otros grandes actores empezaban a visitar Rusia. Stanislavski los observaba ávidamente, los comparaba con otros y consigo mismo; se asombraba, dudaba, averiguaba y sacaba sus propias conclusiones. El llamado sistema de Stanislavski no es más que una enseñanza, una trayectoria trazada por estas mismas observaciones y conclusiones propias, cotejadas con la práctica, y asimiladas en su propia carne, a través de más de cuarenta años de actividades ininterrumpidas como actor, director y maestro.

Stanislavski nunca proclamó haber descubierto América con su sistema, ni tampoco lo considero como algo acabado y perfecto. Graves errores cometen aquellos que consideran su sistema como una biblia o un manual de actuación.

El valor histórico del sistema de Stanislavski reside en que constituye el resultado de un análisis exhaustivo de todas las escuelas anteriores, descartando lo falso y rescatando lo verídico en el arte.

Los llamados actores natos suelen ser actores empíricos durante toda su carrera. Desdennan el estudio, diciendo que la mejor escuela es la práctica, la experiencia ante el público.

Desde luego la experiencia práctica es de suma importancia. Sin embargo los que se dedican a experimentar a ciegas corren el riesgo de desviarse de la ruta principal.

Una experiencia sin el respaldo de una teoría es siempre vacilante; una teoría por más completa que sea si no se apoya en la práctica, no avanza, se marchita.

¹²⁴ V. *Escuela de Actuación Mecánica, Escuela de Representación, Escuela de Vivencia, Glosario de conceptos teatrales* de Seki Sano.

¹²⁵ V. *El sistema de Stanislavski, Glosario de conceptos teatrales*.

El sistema de Stanislavski ayuda al actor a que no malgaste su tiempo ni su energía descubriendo cosas que ya están descubiertas.¹²⁶

Esta importancia al entrenamiento actoral, coincide con la otorgada por el propio Stanislavski, cuando éste menciona que "para desarrollarse correctamente son necesarios conocimientos y estudios sistemáticos"¹²⁷ y que uno de los principales objetivos de su sistema consiste en "estimular la naturaleza orgánica creadora, con su subconsciente"¹²⁸. Como este aspecto, se pueden encontrar otros que define Sano que tienen su antecedente inmediato en Stanislavski. Ejemplo de esto, se halla cuando Sano se manifiesta en contra de los actores formados empíricamente:

El actor nace ... y se hace.

Sin embargo, ciertos actores, algunos talentosos, se aferran a la primera mitad de esta frase y se olvidan del resto, afirmando que el actor nace y no se hace.

Son aquellos famosos actores de la "vieja guardia" que en su mayoría como actores natos, no tuvieron mucha dificultad para llegar a la cúspide de su exitosa carrera. Como según ellos, el actor no se hace; estos genios no estudian nada, no investigan nada, simplemente flojean. Son aquellos que confían demasiado en su inspiración e intuición.¹²⁹

Así como de los que carecen de veracidad en la expresión de sus emociones y recurren a los clichés¹³⁰:

Existen algunos actores que para expresar escénicamente la alegría, la tristeza o cualquier estado emocional del personaje, tratan de utilizar unos moldes preestablecidos y estereotipados. A ellos no les importa la manera individual y específica de reaccionar de cada personaje bajo determinadas circunstancias dadas. Son actores, los que se dedican al estudio de estos moldes o "clichés";

¹²⁶ Seki Sano, *Las técnicas de actuación...*, op. cit. págs. 389-390.

¹²⁷ Constantin Stanislavski, *Trabajos teatrales. Correspondencia*, Buenos Aires 1986, Ed. Quetzal, pág. 72.

¹²⁸ C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires 1986, Ed. Quetzal, pág. 42.

¹²⁹ Seki Sano, op. cit. pág. 377.

¹³⁰ V. También *Clichés externos e internos, Glosario de conceptos teatrales*.

por ejemplo, los variados grados de carcajadas, la sutil transición del sollozo lastimero, hasta el llanto desgarrador. Son estos actores los que le preguntan al director: "¿Qué tan fuerte quiere usted que me ría?, ¿un llanto más fuerte?, ¿mojando o sin mojar el pañuelo?", etcétera. Y quieren aplicar a cada caso las fórmulas prefabricadas de reacciones psicológicas estandarizadas y guardadas celosamente en sus respectivas gavetas de su "técnica teatral". Si no le satisface al director la tristeza número 13, sacarán presurosos la número 113; si aún no queda contento el director con eso, acudirían a la receta máxima, la tristeza número 313.¹³¹

Estos comentarios también significan la crítica de Sano al ambiente teatral que encontró a su llegada a México¹³², como ya se ha anotado en el capítulo referente al Teatro de las Artes. Esta crítica al ambiente teatral y sobre todo a las actuaciones estereotipadas, coincide con la que también hizo Stanislavski en su tiempo a los viejos actores:

La candorosa afectación de los viejos actores, los refinados convencionalismos del arte de nuestros días, la artesanía actoral y finalmente todo el teatro contemporáneo están estructurados en base a la falsedad y los prejuicios. Todo esto deja de tener vigencia ante la perspectiva del inabarcable horizonte que se abre para el arte nuevo, basado en la verdad natural de las vivencias escénicas y en la genuina belleza de la naturaleza del individuo-artista.

En los hechos es imposible hacer un clisé [Sic] del sentimiento humano, de las pasiones, de las propiedades y de los estados emocionales sin destruirlos: es imposible vivir mecánicamente sobre un escenario.

La artesanía se acerca a la resolución de los complejos procesos emotivos de la vivencia artística desde lo externo, es decir de atrás hacia adelante, copiando solamente el resultado exterior de la vivencia.¹³³

Para revalorar todavía más la importancia del sistema de Stanislavski, Seki Sano cita también en estos *Apuntes* la opinión de otros de los creadores rusos, Vajtangov¹³⁴, sobre el mismo sistema:

¹³¹ Seki Sano, op. cit. pág. 385.

¹³² V. También, *El teatro mexicano, Glosario de conceptos teatrales*.

¹³³ C. Stanislavski, *Trabajos teatrales. Correspondencia*, op. cit. págs. 141 y 183.

¹³⁴ I.B. Vajtangov (1883-1922) Importante actor y director escénico ruso, discípulo de Stanislavski.

El sistema de Stanislavski se propone desarrollar en el alumno aquellas cualidades y habilidades que le dan la libertad de liberar su individualidad creadora, aprisionada por prejuicios y moldes estereotipados. La liberación y el descubrimiento de la individualidad, he ahí la principal meta de una escuela teatral. La escuela debe limpiar el camino para las potencialidades creadoras del alumno, pero éste debe moverse y proseguir el camino por sí solo; esto no se le puede enseñar. La escuela debe hacer desaparecer todo aquel cascajo convencional que le impide al alumno manifestar espontáneamente sus potencialidades hondamente escondidas. (I.B: Vajtangov: de su apuntes, Moscú-Leningrado, 1939. Trad. S.S).¹³⁵

Una vez remarcada la importancia de un entrenamiento de actuación interna y establecido el sistema de Stanislavski como el más adecuado para alcanzar dicho objetivo; Seki Sano también cita dentro de sus *Apuntes* a diversos especialistas de la psicología, con cuyos estudios enriquecerían y desarrollarían los procesos inconscientes del actor. Uno de los psicoanalistas citado es Sigmund Freud¹³⁶:

Gracias a Sigmund Freud¹³⁷, ya sabemos la existencia de lo inconsciente. Cada vez nos inclinamos a pensar que la buena actuación; la fresca, la inspirada, es aquella en la que se observa el mayor flujo de los elementos de lo inconsciente. En el lado opuesto está colocada la actuación forzada, mecánica y falsamente teatral.¹³⁸

Los estudios del fisiólogo ruso Iván Petrovich Pávlov¹³⁹, ya mencionado en el programa de entrenamiento del Teatro de las Artes, sobre *Los reflejos condicionados* también aparecen recomendados como una solución para abordar un personaje teatral desde una técnica exterior o bien, para recrear un sentimiento a

¹³⁵ Cit. por Seki Sano, op. cit. pág. 370.

¹³⁶ Sigmund Freud (1856-1936). Reconocido psicoanalista austriaco que contribuyó al progreso de los estudios de psicofisiología mental gracias a la creación de su método de *Psicoanálisis*.

¹³⁷ V. También *Sigmund Freud, Glosario de conceptos teatrales*.

¹³⁸ Seki Sano, op. cit. pág. 367.

¹³⁹ I.V: Pávlov (1848-1936). Fisiólogo ruso, considerado el padre de la psicología objetiva por su descubrimiento y estudio sobre los reflejos condicionados y conducta de los animales. También estableció conclusiones importantes respecto al sueño y otras actividades del ser humano.

través de motivaciones externas¹⁴⁰. De hecho, igualmente Stanislavski cita la misma y otros experimentos de Pávlov, aludiendo la relación directa que guardan con sus sistema¹⁴¹

Otro de los estudios sugeridos, para el desarrollo de las emociones básicas del hombre, es el de la psicoanalista Melanie Klein¹⁴².

Para lograr una *actuación verídica* y una *emoción escénica auténtica* cita a Vajtangov, quien para esto proponía que a los actores "les fuera orgánicamente necesario lo que para sus personajes es necesario"¹⁴³.

Como estos autores, de la misma forma cita constantemente a diversos autores literarios, a los que Seki Sano recurre para complementar los diferentes subtemas que desarrolla en estos *Apuntes*¹⁴⁴. Así por ejemplo, cuando menciona sobre la *forma* y *fondo* armonizados en el arte, cita las ideas al respecto de los franceses Gustave Flaubert¹⁴⁵ y Máxime Ducamp¹⁴⁶. Sobre la *creencia escénica* de un actor cita a Chikámatsu¹⁴⁷, George Henry Lewes¹⁴⁸, François René Molé¹⁴⁹, Tommasso

¹⁴⁰ Seki Sano, op. cit. págs. 361 y 395.

¹⁴¹ C. Stanislavski, *El trabajo... en el proceso creador de las vivencias*, op. cit. pág. 365.

¹⁴² Melanie Klein (1882-1960). Psicoanalista austríaca, realizó estudios sobre la vida emocional del individuo, su nombre está relacionado con la introducción del psicoanálisis infantil.

¹⁴³ Cit. por Seki Sano, op. cit. pág. 365.

¹⁴⁴ En la mayoría de las citas que aparecen en los *Apuntes*, el mismo Seki Sano realizó la traducción de los textos originales, y en otros casos también anotó de donde provenía la fuente, así como la fecha de nacimiento y muerte de algunos autores citados.

¹⁴⁵ Gustave Flaubert (1821-1824). Escritor francés, considerado uno de los románticos más célebres del siglo XIX y uno de los introductores del naturalismo en la literatura.

¹⁴⁶ Máxime Du Camp (1824-1894). Escritor francés, uno de los mejores amigos de Gustave Flaubert.

¹⁴⁷ Chikámatsu (1652-1724). Escritor japonés, autor de piezas de Teatro Kabuki y de ensayos.

¹⁴⁸ George Henry Lewes (1817-1878). Escritor inglés, mejor conocido por encauzar las facultades literarias de su pareja Mary Ann Evans, reconocida en la literatura bajo el seudónimo de Georges Elliot.

y que él a su vez complementó con los conceptos propios y ajenos que fue adquiriendo a lo largo de su ejercicio escénico.

b) La Gráfica esquemática del proceso creador del actor

Una de las ideas principales que Sano resalta dentro de sus *Apuntes*, es la que rescata la importancia del actor como base del arte escénico¹⁵⁷. De este principio se puede deducir entonces, que la teoría teatral de Seki Sano estaba determinada bajo la noción de que *el actor es la esencia del arte escénico* y por lo tanto, era indispensable la utilización de un método de entrenamiento que le ayudara a desarrollar sus capacidades creadoras. Por ello, dentro de los *Apuntes*, Seki Sano creó una Gráfica esquemática¹⁵⁸, también basada en el sistema de Stanislavski, la cual resume el proceso a través del cual el actor crea un personaje, como el mismo explica:

[...] esta gráfica abarca únicamente el proceso creador del actor, proceso gradual, a través del cual el actor debidamente entrenado encarna a su personaje, se convierte en él. Y por tanto no incluye el proceso constante y laborioso de entrenamiento al que debe someterse todo actor consciente.

En segundo término, debe entenderse que la presente gráfica, siendo excesivamente esquemática, no puede explicar todos los recovecos de cada punto que expone.¹⁵⁹

En este inciso se hará una revisión de dicha gráfica, de los principales puntos que expone y su relación directa con lo expuesto con Stanislavski. Es necesario señalar que Sano define solamente algunos aspectos de ella, los otros se encuentran inconclusos.

La primera parte de ella se refiere a las cualidades que debe poseer el actor, cualidades que a su vez constituirán sus instrumentos de creación: *talento escénico, atracción personal en el foro, capacidad mental e inteligencia, intuición, capacidad emotiva, experiencias emotivas, sensibilidad artística, capacidad imaginativa,*

¹⁵⁷ V. *El actor, Glosario de conceptos teatrales*.

¹⁵⁸ Gráfica esquemática del proceso creador del actor, *Apéndice de documentos*.

¹⁵⁹ Seki Sano, op. cit. pág. 373.

Salvini¹⁵⁰, Stanislavski e incluso uno de los monólogos de *Hamlet* de Shakespeare.

En otros conceptos también aparecen nombrados Coquelin¹⁵¹, Joseph Talma¹⁵², Zeami¹⁵³, Tojuro¹⁵⁴, Schepkin¹⁵⁵ y Denis Diderot¹⁵⁶.

Respecto a la mención de algunos de estos teóricos o actores, es interesante percibir que en los textos de Stanislavski constantemente también se hallan los nombres de Coquelin, Salvini, Schepkin; de hecho, estos dos últimos fueron considerados por Stanislavski como excelentes ejemplos a seguir en lo que a creación artística se refiere.

Como ya se ha reparado, las influencias más notables de Seki Sano en estos *Apuntes*, provienen de disciplinas como la psicología, fisiología y las letras; no únicamente de las teorías teatrales. Aunque resulta obvio que una de las teorías que más pesa en la redacción de estas notas teatrales de Sano, es la de Stanislavski. Esto demuestra el estudio minucioso que realizó Seki Sano de la propuesta del teórico ruso, estudio que lo llevó a conocer las principales bases teóricas que retomó de su sistema

¹⁴⁹ François René Molé (1734-1802). Actor francés, uno de los pilares de la *Comédie Française*.

¹⁵⁰ Tommaso Salvini (1829-1916). Actor italiano, proveniente de una familia de actores. Durante su carrera obtuvo una serie de reconocimientos por sus interpretaciones. Stanislavski lo consideraba un actor admirable por sus cualidades escénicas.

¹⁵¹ Benoit Constant Coquelin (Padre) (1841-1909). Actor francés, especializado en personajes cómicos, aunque también interpretaba muy bien los trágicos. Edmund Rostand creó su obra *Cyrano de Bergerac* basándose en sus cualidades histriónicas.

¹⁵² François Joseph Talma (1736-1826). Actor trágico francés que se caracterizó por imprimir ciertos toques de realismo tanto al vestuario que utilizaba como a su actuación.

¹⁵³ Zeami (1363-1443). Actor japonés, junto con su padre fijó los parámetros estéticos del *Teatro No*, también realizó escritos sobre el arte teatral.

¹⁵⁴ Tojuro. Actor japonés del siglo XIX.

¹⁵⁵ Mihail Schepkin (1788-1863). Importante actor ruso que desarrolló su propio método de trabajo, haciendo una cuidadosa preparación de su personaje. Stanislavski lo consideraba como "el orgullo de nuestro arte nacional... él que creó las bases de un auténtico arte dramático ruso".

¹⁵⁶ Denis Diderot (1713-1784). Importante teórico teatral y filósofo francés, también autor de comedias.

*facultades expresivas, voluntad, criterio ideológico, ética profesional y amplia cultura*¹⁶⁰; algunas de las cuales también son exigidas por Stanislavski:

El artista principiante debe preocuparse antes que nada por su educación. Existió una época cuando esto era considerado para el artista [...] El público quiere ver ante todo una obra literaria plena, transmitida por individuos inteligentes a través de su sentimiento, con gusto y con comprensión fiel de la misma [...] Si se quiere educar al espectador teatral no se puede ser un ignorante [...] Aceptando el artista su misión social de colaboración con el autor y su rol de predica, no se hace necesario insistir siquiera en el hecho de que debe ser un individuo culto, educado, y culturalmente desarrollado.

[...] Es necesario que el artista posea capacidad de observación, sea capaz de fijar los actos, tenga memoria (emotiva), posea temperamento, fantasía, imaginación, interacción interna externa, poder de encarnación, gusto, inteligencia, sentido del ritmo y tiempo interno y externo, musicalidad, franqueza, espontaneidad, dominio de sí mismo, inventiva, capacidad escénica, etc.¹⁶¹

A través de estas referencias, es posible establecer la influencia directa que ejerció Stanislavski sobre Seki Sano no sólo en la definición de cualidades que exigía del actor, sino también en cuanto a que el actor fuera un ser culto y preparado; re-querimientos de Sano en cada una de sus escuelas.

La segunda parte de la gráfica, correspondiente al *análisis de la obra*¹⁶², contempla la aplicación de las cualidades ya descritas en la realización de un *análisis general de obra*, en donde se extraería el tema, el contenido filosófico y el problema central de la obra; aspectos que también tienen su antecedente en las notas de Stanislavski, cuando éste menciona que es casi una obligación para el actor, comprender la estructura de la obra y la idea del autor para definir cuál será el rol de su personaje:

Que el análisis divida a la pieza en sus partes componentes, es decir, que descubra la trama sobre la cual ha sido realizado el cuadro y determine con claridad su meta final [...] El artista igual que el mecánico, debe conocer la

¹⁶⁰ Gráfica esquemática..., *Apéndice de documentos*, V, ib. *Glosario de conceptos teatrales*.

¹⁶¹ C. Stanislavski, *Trabajos teatrales*, op. cit. págs. 23 y 71.

¹⁶² Gráfica esquemática..., *Apéndice de documentos*.

estructura o el mecanismo de la obra literaria del poeta y su acción o desarrollo. Pero lo más importante es que el artista sea capaz de captar los centros básicos de la obra, sus nudos nerviosos, que la alimentan y hacen mover dándole el tono que la misma tiene. Comprendiendo y conociendo esto el artista de inmediato tendrá en sus manos la llave que le permitirá comprender la obra y la creación del poeta.¹⁶³

Estas afirmaciones de Stanislavski sobre el trabajo de análisis con el texto dramático, guardan una estrecha relación con el trabajo realizado en clases de Seki Sano, ya descrito anteriormente por sus diversos discípulos entrevistados.

La tercera parte de la gráfica comprende un específico *análisis de la obra*, donde ya se extraerían los *antecedentes del personaje, su relación con los otros, el clima y estilo de la obra* y por medio de los *mágicos supuestos*¹⁶⁴ y de la *imaginación* se llegaría a la definición de las *tareas escénicas y objetivos*¹⁶⁵, para esto se dividiría la obra en *secuencias y trozos rítmicos*¹⁶⁶. Todo esto se realizaría por medio de un *proceso primordialmente consciente* que constituiría la preparación a la *vivencia*¹⁶⁷. En cuanto los antecedentes de este proceso, Stanislavski da la siguiente referencia:

El análisis es conocimientos, pero en nuestro lenguaje conocer significa sentir. El análisis artístico es ante todo el análisis del sentimiento por el sentimiento mismo [...] Los momentos creadores del análisis del reconocimiento son:

- 1) El estudio de la obra;
- 2) la indagación espiritual, o de otra índole, para la creación del actor;
- 3) La búsqueda de un material análogo encerrado en el artista mismo (autoanálisis) [...]
- 4) Preparar dentro de su propio espíritu el terreno para la germinación del

¹⁶³ C. Stanislavski, *Trabajos teatrales*, op. cit. pág. 122.

¹⁶⁴ Término retomado de Stanislavski.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*. V. ib. *Glosario de conceptos teatrales*.

sentido creador, tanto el consciente como principalmente el inconsciente.

5) Buscar estímulos creadores, que dan nuevos destellos de entusiasmo creador y que van depositando nuevas partículas de la vida, del espíritu humano en aquellas partes de la obra que no fueron animadas durante el primer encuentro con ella [...]

[...] En otras palabras, la creación inconsciente e intuitiva se debe gestar con la ayuda del trabajo preliminar consciente. *Lo inconsciente a través de lo consciente*, éste es el lema de nuestro arte y de su técnica.

[...] Hay que saber componer la partitura, los objetos físicos y psicológicos vivos y activos; es preciso unificar la partitura en un único super objetivo y realizarlo. Todo ello conjuntamente, es decir, el superobjetivo (deseo), la acción central (tendencia) y la ejecución de ambos (acción) compone el proceso creador de la vivencia.

Así, pues, el proceso de la vivencia consiste en la creación de la partitura del personaje, el superobjetivo y la ejecución dinámica de la acción central.¹⁶⁸

Continuando con el orden de la gráfica, la siguiente parte desarrolla el proceso de la vivencia, *Proceso primordialmente subconsciente*, donde a través de la realización de las tareas escénicas, con un estado de ánimo adecuado, creencia y fe escénicas, reacción a estímulos exteriores, memoria de las emociones, concentración, quehaceres interiores y exteriores, imágenes interiores y exteriores del personaje, obstáculos internos y externos, se llegaría a obtener las emociones escénicas.¹⁶⁹ En Stanislavski también se encuentra el referente a este período de la vivencia, considerado como el verdadero proceso de creación escénica:

El segundo período de la creación lo llamaré de la vivencia [...] Mientras el período de reconocimiento ha sido el de la preparación, el de la vivencia es el rol de la creación [...] Si bien el período del reconocimiento iba preparando "las circunstancias dadas", el período de la vivencia va creando "la verdad de las pasiones", el alma del personaje, su formación, la imagen interior y el sentimiento humano en el auténtico vivir, y por fin la vida misma del espíritu que se trata de representar en el personaje.

¹⁶⁸ C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires 1977, Ed. Quetzal, págs. 56-58 y 142.

¹⁶⁹ Cf. Gráfica esquemática..., *Apéndice de documentos*.

De este modo, el segundo período, el de la vivencia, viene a ser el principal, el fundamental de la creación.

El proceso creador de la vivencia es orgánico, se basa en las leyes de la naturaleza física y espiritual del hombre sobre la cabal verdad del sentimiento.¹⁷⁰

La última parte de la gráfica contiene como complemento a todo este proceso creador un *Pulimiento por medio de la técnica exterior*, por medio de la *soltura*, *dominio del tempo y ritmo externos*, *colocación de la voz*, *dicción y reglas del habla*, *biomecánica*, *danza*, *esgrima*, *deportes*, *plasticidad*, *buen gusto y mesura*¹⁷¹. De estas disciplinas, es evidente que la *Biomecánica* es influencia de Meyerhold, pero las otras disciplinas también tienen su antecedente en Stanislavski, como menciona éste en uno de sus textos:

Son necesarios dones expresivos, con el fin de encarnar la creación, el talento, es decir, que se hace necesaria buena voz, ojos expresivos, un rostro bello, música, buena figura, plasticidad, etc. [...]

Además es necesario trabajar toda la vida, desarrollarse mentalmente, perfeccionarse, no dejarse llevar por los arrebatos y la desesperación ni presumir y lo fundamental, amar con mucha fuerza y desinterés su arte.¹⁷²

[...] Mediante ejercicios sistemáticos practicados diariamente han llegado a los núcleos importantes del sistema muscular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo [...] Sin el ejercicio necesario esos músculos se debilitan y atrofian, y al revivir sus funciones realizamos nuevos movimientos, experimentamos nuevas sensaciones, nuevas posibilidades expresivas, más sutiles [...]

[...] El propósito de la gimnasia es corregir el cuerpo y no deformarlo.

[...] De igual importancia para la plasticidad y la expresión del cuerpo es el desarrollo de las extremidades de los brazos y pies, las muñecas y dedos.

¹⁷⁰ C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, op. cit. págs. 101-102.

¹⁷¹ Cf. Gráfica esquemática ..., *Apéndice de documentos*.

¹⁷² C. Stanislavski, *Trabajos teatrales*, op. cit. pág. 72.

En esta tarea, el ballet y otros ejercicios de danza tienen mucho que ofrecer.

[...] El artista debe presentarse en escena con la totalidad de sus pertrechos, y la voz es parte importante de sus recursos creadores.¹⁷³

Todos los aspectos que Sano definió en la gráfica tenían una finalidad: lograr la creación del *personaje interpretado*, tanto para el público, como para la crítica¹⁷⁴.

Como se ha podido advertir, esta gráfica guarda una gran similitud en sus aspectos principales, con los establecidos por Stanislavski en sus notas teatrales.

c) El programa de enseñanza para los cursos de actuación

Los *Apuntes* también incluyen la definición de un programa de estudios para los cursos de actuación, dicho programa, al igual que ya ha reiterado Sano en sus escuelas, éste se basa en "los ejercicios de entrenamiento de las técnicas interior y exterior de actuación, extraídos de los sistemas de Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov"¹⁷⁵, recopilados durante su estancia en la entonces U.R.S.S.

Si se recuerdan las materias referentes a la técnica de interiorización actoral propuestas por Sano en los planes de estudio de sus escuelas, en la del Teatro de las Artes, se encontraban las de "Concentración de los nervios y los sentidos"; "Libertad muscular"; "Justificación de la verdad escénica"; "Seriedad escénica"; "Sentido de memoria"; "Improvisación"; "Pantomima"; "Pequeñas tareas en la actuación" y "Pequeños bosquejos y escenas". En la Escuela Dramática de México solamente propuso cuatro: "Libertad muscular", "Justificación", "Tarea escénica" y "Actuación". En el Teatro de la Reforma contempló tres de ellas: "Concentración", "Justificación" y "Tarea escénica". Y dentro de estos *Apuntes*, que vendrían a constituir si no su última propuesta, por lo menos sí la que pensaba publicar, contemplaba las materias de "Libertad muscular", "Justificación", "Revivencia de memoria", "Teatralización

¹⁷³ C. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires 1979, Ed. Quetzal, págs. 35, 38 y 62.

¹⁷⁴ Cf. Gráfica esquemática..., *Apéndice de documentos*.

¹⁷⁵ Cf. Sani Sano, op. cit. pág. 390.

de la memoria revivida", "Ensayos" y "Actuación"¹⁷⁶.

En los fragmentos de los *Apuntes* se encuentra su definición de las primeras cuatro materias de *interiorización actoral*¹⁷⁷, definición que en gran medida coincide con la ya citada en los programas de estudio de sus escuelas. Lo novedoso aquí, sería la enumeración tan detallada de los propósitos y notas de cada materia; así como la descripción de cada uno de los ejercicios prácticos con sus respectivos propósitos que a su vez que contienen. Igualmente, en algunos casos, Sano cita a autoridades con cuyo testimonio fortalece algún concepto. Dentro de esto hace el hincapié para que durante la aplicación de este programa de entrenamiento, se le explique al alumno la definición de las dos escuelas -a su juicio- más importantes de actuación, representadas por Stanislavski y Meyerhold, al igual que sus diferencias, valores y finalidades de cada una de ellas¹⁷⁸.

Es importante señalar que los ejercicios de cada materia aparecen enumerados progresivamente, con lo que se puede percibir la ausencia de algunos de ellos. Pero a pesar de no aparecer incluidos todos los ejercicios ni las materias propuestas, se puede considerar este material como el más completo de Seki Sano, conocido hasta el momento, por la descripción tan minuciosa de los que aparecen.

Dentro de la descripción de algunos de los ejercicios de este programa, también es posible encontrar ciertas similitudes en relación con los que Stanislavski también describe dentro de su programa de enseñanza. Así, por ejemplo, dentro de la materia "Justificación"¹⁷⁹, Sano propuso un ejercicio para justificar el movimiento físico del actor en escena:

A una palmada del maestro el alumno deberá hacer un movimiento espontáneo y sin ninguna premeditación. Inseguida el alumno procurará dar a semejante movimiento abstracto un contenido, es decir, justificarlo. Ejemplo: levantará las manos o los brazos completamente. Como contenido puede darse que trata

¹⁷⁶ Cf. Seki Sano, op. cit. págs. 390-409.

¹⁷⁷ Dentro del Programa de enseñanza de estos *Apuntes* no aparecen mencionadas las materias de técnica exterior ni las de cultura general que se incluían en los programas de estudio de las escuelas de Seki Sano.

¹⁷⁸ Cf. Seki Sano, op. cit. pág. 396.

¹⁷⁹ V. *Justificación, Glosario de conceptos teatrales.*

de detener un objeto que va caer, que está poniendo a secar ropa lavada, que trata de alcanzar un trapecio, que está amenazado por un pistolero, etc...¹⁸⁰

En Stanislavski se halla una variante de este mismo ejercicio:

"Escultura animada": grupos por toda la habitación (o sea, llenando el espacio del escenario). Explicar qué es el agrupamiento, sus leyes. Qué es la distribución escénica ... Justificación. Capacidad de ubicarse y justificar el pasaje o cambio de postura. Justificación de posturas clásicas y estatuas según cuadros y fotografías. Monumento.

En todos los ejercicios, sin excepción, controlar el sentido de la verdad: "la imaginación a través de la justificación".¹⁸¹

Entre los ejercicios de la materia "Tarea escénica"¹⁸² Sano describe uno donde el actor debe de responder al ¿por qué? y ¿para qué? de todo cuanto realiza en el escenario:

b) Visitar amigos. Variaciones

1. Llevando una mala noticia
2. Llevando un regalo
3. Reprochándole una actitud incorrecta

En este ejercicio es necesario justificar las actitudes hasta en los más pequeños detalles. Ejemplo: Llevar una mala noticia. ¿Por qué? y ¿para qué? se lleva esa mala noticia. En ¿qué? consiste y para complementar ¿cómo? se va dar.¹⁸³

Dicho ejercicio tiene su antecedente en otro descrito por Stanislavski:

Saludar a todos a) para recibirlos cordialmente; b) para mostrar superioridad; c) para ganarse la benevolencia o adular; d) para mostrarse a todos, por el contrario, y atraer la atención sobre sí; e) para mostrar su intinidad, o su

¹⁸⁰ Seki Sano, op. cit. págs. 396-397.

¹⁸¹ C. Stanislavski, *El trabajo... en el proceso creador de la encarnación*, op. cit. pág. 382.

¹⁸² V. *Tarea escénica, Glosario de conceptos teatrales*.

¹⁸³ Seki Sano, op. cit. pág. 403.

proximidad y familiaridad.¹⁸⁴

De la materia "Revivencia de memoria"¹⁸⁵ Seki Sano anota otro en el que recomienda al alumno basarse en experiencias personales y en la observación de acontecimientos de la vida cotidiana para obtener una emoción escénica:

1.- De su experiencia personal el alumno retrotrae un acontecimiento cualquiera pero que haya tenido para él suficiente interés, ya sea dramático, cómico, etc. [...]

2.- Es de mucho valor también la observación que se haga en el curso de la vida diaria, de los acontecimientos de todas clases y valores [...]¹⁸⁶

Respecto a la misma materia, Stanislavski también describe otra serie de ejercicios que guardan relación con éste anterior y que sirven al actor para desarrollar su *memoria afectiva*:

Recordar el olor del mar, de una mañana temprano en verano.

Recordar los ruidos de un barco, el canto de los pájaros por la mañana o por la tarde.

Recordar el rostro, los movimientos, las maneras, los gestos (de una persona conocida), la vista de una aldea desde la ventana.

Recordar el sabor de las fresas con leche.

Recordar el tacto de una rana, una serpiente, un ratón.

Enfermedad: recordar una migraña.

Alegría: recordarse (a sí mismo) después de un examen final de la escuela secundaria ...¹⁸⁷

Estos sólo han sido algunos ejemplos de los ejercicios que tienen sus antecedente en Stanislavski; pero evidentemente que si Seki Sano cita a sus otras dos influencias, Vajtangov y Meyerhold, es por que de alguna manera ellos también estuvieron presentes dentro de su concepción escénica, pero por lo menos, en estos fragmentos de sus apuntes teatrales rescatados, no son tan obvias dichas influencias, lo que ha dificultado el establecer una confrontación directa con las propuestas de

¹⁸⁴ C. Stanislavski, *El trabajo... en el proceso creador de la encarnación*, op. cit. pág. 370.

¹⁸⁵ V. *Revivencia de memoria*, *Glosario de conceptos teatrales*.

¹⁸⁶ Seki Sano, op. cit. pág. 408.

¹⁸⁷ C. Stanislavski, *El trabajo... en el proceso creador de la encarnación*, op. cit. pág. 384.

Meyerhold o de Vajtangov, por cierto que con este último resulta más complicado hacerlo, debido a la escasez de material bibliográfico sobre su obra; tal como se ha podido confrontar con Stanilavski.

Aunque, por otra parte, la definición de los ejercicios teatrales y los aspectos de la Gráfica esquemática de estos *Apuntes*, dejan claro la estrecha relación que guardaron con su aplicación práctica realizada por Sano durante sus clases, aunque con sus respectivas variantes ya en la práctica.

SEGUNDA PARTE:

SU PROCESO DE TRABAJO EN PUESTAS EN ESCENA

Su proceso de trabajo en puestas en escena

Otra de las facetas de la labor teatral de Seki Sano en México, es la de director escénico, labor que, por otra parte, vendría a constituir la continuación de su propuesta metodológica teatral, comenzada con el entrenamiento de los actores. En esta parte se revisará el proceso de trabajo seguido en sus puestas en escena. Para esto, se ha propuesto a manera de ordenamiento, el proceso lógico de realización que se lleva para escenificar una obra dramática, basándose en los aspectos que proponía el mismo Seki Sano para el curso de Dirección escénica¹⁸⁸; así como en sus ideas sobre dirección escénica, condensadas en algunas de sus notas teatrales¹⁸⁹, bajo la presuposición de fue el mismo proceso que debió seguir él.

Los principales puntos en que se reparará serán: 1) breve recorrido histórico por algunas de sus puestas en escena; 2) el proceso de trabajo con el actor: a) trabajo con el texto dramático y b) definición de acciones físicas y movimiento escénico; 3) conjunción del elenco; 4) trabajo del montaje con elementos relativos a escenografía, iluminación y producción en general; 5) partitura de dirección y 6) trabajo después del estreno. Información primordial para desarrollar estos aspectos, además de las notas donde él mismo da referencias de sus montajes; será la que proporcionen algunos de sus asistentes de dirección y actores de sus diferentes montajes, así como algunas crónicas teatrales de los mismos.

Aunque hay que recalcar que establecer que Seki Sano siempre realizaba el mismo proceso gradual para escenificar una obra dramática, sería una falacia, puesto que por condiciones diversas nunca sería el mismo, ya que cada puesta en escena requiere de diferentes resoluciones escénicas. Sin embargo las ejemplificaciones que se obtendrán de su trabajo en diversos montajes, bien pueden aportar diferentes perspectivas de él como director escénico.

1) Breve recorrido histórico por algunas de sus puestas en escena

Durante la primera etapa de Seki Sano en México, en el Teatro de las Artes, su primer montaje fue el danza-drama *La coronela* en 1940, donde participaron conjuntamente tanto el grupo de bailarines, algunos de ellos integrantes de la Sección

¹⁸⁸ Cf. Folleto del Teatro de la Reforma, *Apéndice de documentos*.

¹⁸⁹ Seki Sano, "Resumen de apuntes varios sobre el teatro y el trabajo del actor", Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro, Boletín no. 12, págs. 67-75, material del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

de Danza del Teatro de las Artes¹⁹⁰, y el grupo de actores, integrantes de la Sección de Teatro del mismo. La temática de esta puesta se relacionaba con episodios de la vida mexicana, inspirados en los grabados del grabador popular José Guadalupe Posada quien reflejaba fielmente la vida del México porfirista y de principios de la revolución.

Otra de las puestas en escena de esta etapa fue *La rebelión de los colgados* en 1941, adaptación hecha por el mismo Seki Sano de la novela de Bruno Traven, cuya temática abordaba la explotación de los indígenas en Chiapas durante el porfirato¹⁹¹.

Otra de las obras de trasfondo político-social fueron: *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, en 1941; *El inspector* de Nicolai Gogol, en 1943.

Todas estas obras tuvieron diversas presentaciones públicas y para efectos de práctica escénica, como ya se menciona en el capítulo referente al Teatro de las Artes, Seki Sano dirigía dentro de sus clases obras como *Espectros*¹⁹² de Ibsen, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *La señorita Julia* de Strindberg.

Otra de las puestas en escena que apareció bajo el sello del Teatro de las Artes fue *La fuerza bruta* de John Steinbeck en 1946, aunque ya no fue con el grupo de actores que se iniciaron en el Teatro de las Artes. Armando de María y Campos realizó una crónica de la primer representación de esta obra, de la cual se reproduce el fragmento siguiente:

[...] La obra fue escuchada con vivo interés, presa la atención de todos en el curso de la acción, entre trabajadores del campo en valle agrícola en California del Norte, que no decae un instante a pesar de que conceptos y escenas se repiten monótonamente. Debutó la señorita Reva Reyes, de quien se dice que ha cantado y bailado en media Europa, pero lo mejor de la interpretación estuvo a cargo del grupo de hombres, destacándose los jóvenes

¹⁹⁰ El ballet de *La coronela* estaba integrado tanto por alumnos de la Sección de Danza del Teatro de las Artes como por bailarines que provenían de diversos lugares.

¹⁹¹ Programa de mano de *La rebelión de los colgados*, Teatro Ocampo, Morelia Mich., mayo de 1941.

¹⁹² De las obras trabajadas en clases del Teatro de las Artes, *Espectros* se caracterizó por tener presentaciones públicas de una manera más formal.

actores que se encargaron de los protagonistas George (Roberto Anaya) y Lennie (Rodolfo Acosta) y del Chureco, mozo negro del establo. Los realizadores del decorado que ideó Best-Maugard supieron aprovechar en forma admirable lo precario del foro del nuevo teatro. Seki Sano fue llamado a escena, y recibió larga y merecida ovación, que quiso con justicia, compartir con sus aventajados, inteligentes discípulos.¹⁹³

A través de estos primeros montajes: *La coronela*, *La rebelión de los colgados*, *Esperando al zurdo*, *El inspector*, *La fuerza bruta*, se reflejaba la ideología político-social de Seki Sano, por los tintes izquierdistas de la temática de estas piezas. Ignacio Retes, asistente y actor de la mayoría de ellas, da su punto de vista al respecto:

La rebelión de los colgados se ponía, porque independientemente de sus valores artísticos, era una protesta de tipo socio-político contra el sistema que permitía la explotación del individuo, en aquel entonces el porfiriato, era un problema político. En *El inspector* era la burocracia corrupta, sucia que no admitía cambios, era una protesta de tipo político contra un régimen que permitía esas circunstancias, ese tipo de sociedad.

Entonces, había un trasfondo ideológico muy claro, evidente en estas proposiciones teatrales.¹⁹⁴

Aparte de este testimonio, la investigadora japonesa Emiko Yoshikawa¹⁹⁵ considera que tanto el proyecto Teatro de las Artes y los proyectos que surgieron de él, constituyeron no únicamente una importante etapa artístico-política de Seki Sano; sino también del teatro mexicano:

Aquí termina la primera etapa de las actividades artísticas de Seki Sano en México, que fue, las más fervorosa políticamente, la más arraigada del pueblo

¹⁹³ Armando de María y Campos, crónica de *La fuerza bruta*, *Novedades*, 17 de diciembre de 1946, cit. por Martha Toriz, avances de trabajo para el Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*, junio de 1995.

¹⁹⁴ Ignacio Retes, entrevista personal.

¹⁹⁵ Emiko Yoshikawa se dedicó durante varios años a investigar la labor artística de Seki Sano, publicando en Japón algunos artículos sobre él.

mexicano.¹⁹⁶

Ya dentro del Teatro de la Reforma, Seki Sano llevó a escena una de las obras más importantes para el teatro mexicano: *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, en 1948, obra que poco antes se había estrenado mundialmente en Estados Unidos. El cronista De María y Campos también dedicó unas líneas al comentario de esta puesta:

[...] En conjunto y en detalle, la interpretación es magnífica, sobria en esencia, caudalosa en detalles, difícil siempre, porque cuesta trabajo envolver en el tul transparente de la poesía la acción brutalmente realista de la mayoría de sus escenas. Simple y bella la escenografía de Rafael Villegas y de Seki Sano, realizada por Manuel Meza. La iluminación, muy bien jugada, colabora en primer término para lograr un clima teatral de excepción. La traducción de Lillian Oppenheim, Reynaldo Rivera y Seki Sano, supervisada por Rodolfo Usigli, da una idea perfecta de lo que, en inglés -que aprovecha el slang de Nueva Orleans para darle fuerza a giros y expresiones características del ambiente que evoca-, es la admirable creación de Tennessee Williams [...]¹⁹⁷

Este fue uno de los comentarios favorables que recibió la puesta, porque por otro lado llegó a levantar polémica entre otros críticos teatrales que la calificaron negativamente, en cierta forma debido a su temática que hirió susceptibilidades de algunos sectores sociales por los temas tabú que tocaba. Lo cierto fue que la propuesta del estilo realista de esta obra, causó repercusiones en diversos ámbitos teatrales, ya que a partir del estreno de la obra, la tendencia realista se hizo presente dentro del teatro mexicano. Una de las influenciadas por este estilo y en particular por este montaje, fue la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández:

El teatro en México fue un teatro sumamente romántico, lleno de eufemismos y convencionalismo. Entonces *Un tranvía llamado Deseo* como que rompe con todo eso, se encuentra uno con gente que son francas y abiertamente crueles y desagradables. Pienso que eso fue de gran efecto porque, además, abrió, un camino para dramaturgos, ver realismo de veras [...] Yo toda mi infancia me la pasé yendo al teatro detestando todo lo que pasaba en él. Eran unas comedias a la española, bastante románticas; pues yo no quería escribir

¹⁹⁶ Emiko Yoshikawa, "El magisterio Latinoamericano de Seki Sano", *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, Madrid 1988, tomo 1, pág. 96.

¹⁹⁷ Armando de María y Campos, "A propósito de la interpretación por aficionados de *Un tranvía llamado Deseo*", *Novedades*, 11 de diciembre de 1948, cit. por Martha Toriz, op. cit.

eso. El día que vi que en el teatro se podían hacer estas otras cosas, entonces quise escribir teatro. No había querido hacerlo hasta entonces. Empecé a escribir, creo que un mes después de ver *Un tranvía llamado Deseo*.¹⁹⁸

Casi paralelamente a esta puesta, a principios de 1949, Seki Sano presentó *La doma de la fiera*, mejor conocida como *La fierecilla domada* de William Shakespeare, comedia en la que también actuaban los actores principales de *Un tranvía llamado Deseo*: María Douglas y Wolf Rubinskis. El cronista De María y Campos también dedicó un afortunado comentario a la espectacularidad del montaje, pero lamentaba la respuesta y asistencia del público:

[...] Su *Fierecilla domada* -con personajes del arte italiano- y con la vieja novedad de convertir la sala de lunetas en escenario, mediante la instalación de una plataforma que pone a los actores en contacto casi directo con el público, pudo lucir como un espectáculo un poco para espantar a los públicos burgueses, aunque menos que en Bellas Artes la única noche que se presentó, porque ese diablo de travieso y audaz director que es Seki Sano logró, usando y aún abusando de toda clase de recursos, un gran espectáculo mixto de comedia, pantomima, ballet y circo, que no sólo divierte, sino que interesa, y a muchos apasiona, por la difícil facilidad con que se resuelven complicados problemas de movimiento escénico, de escenografía y de iluminación. ¡Lástima que tan brillante como deslumbrante y original espectáculo no haya logrado interesar al público en general! Quienes se han abstenido de asistir al Iris se han perdido de la rara oportunidad de conocer un gran "divertimiento" y de ratificar las excepcionales calidades de actriz que posee Mary Douglas [...]¹⁹⁹

Un poco más tarde, también durante la etapa del Teatro de la Reforma, llevé a escena tres obras de dramaturgos nacionales, la primera de ellas fue *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli, en 1951, a la cual De María y Campos ya no dedicó tan venturoso comentario, criticando la supresión de escenas, el estilo de dirección y el trabajo de los actores y lo único que alabó fue la escenografía:

Por fin, después de larga preparación de meses, se representa en el escenario de Bellas Artes la adaptación hecha por Seki Sano de la pieza en tres actos *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli. Durante el largo período de preparación, el director japonés tuvo que cambiar varias veces el reparto,

¹⁹⁸ Luisa Josefina Hernández, cit. por Emiko Yoshikawa, *Ibidem*.

¹⁹⁹ Armando de María y Campos, "Crónica de *La fierecilla domada*", *Novedades*, 21 de abril de 1949, cit. por Martha Toriz, op. cit.

arribando a la representación definitiva con un grupo de actores, de los que la mayoría pisan las tablas por primera vez, diferente del que le obedeció en los primeros ensayos.

En la última etapa de estudio, según ha declarado el director, fue necesario hacer algunos cambios importantes en la obra que abarcan más de un cincuenta por ciento de la misma. De veintisiete personajes suprimió diez, de lo que le obligó a cortes y tijeretazos -"con amencia del autor de la pieza"- [...]

Diversas consideraciones impulsaron a Seki Sano a introducir en la pieza de Usigli modificaciones que creyó fundamentales, eliminando escenas enteras - la celda de Maximiliano en Querétaro- [...] con lo que la pieza de Usigli resulta distinta a como fue escrita, representada y publicada [...]

La dirección de Seki Sano, minuciosa y lenta, disciplinada siempre, no me gustó. Sus movimientos me parecen demasiado democráticos; sería "muy Stanislavski" la técnica de hacer que todos los personajes, aun los de los emperadores, y por "muy románticos" que se les suponga, se sienten en las gradas del trono en vez del trono mismo, y en los escalones, indispensable o no, que abundan en las piezas que dirige Seki Sano [...] Otra característica de la dirección de Seki Sano: todos sus discípulos hablan igual, como si tuvieran el empeño en olvidar la dulce, inconfundible musicalidad del castellano que se habla en México [...]

Corresponde el mayor éxito de esta *Corona de sombra* a la escenografía proyectada y realizada por Julio Prieto, usando con acierto el magnífico escenario giratorio que enriquece la maquinaria del Bellas Artes, sobre el que repartió en tres sectores, la diversa acción de la pieza, usando cortinas, puertas, escaleras y muebles indispensables para lograr la mejor propiedad de los escenarios casi simultáneos. El vestuario rico y propio, y la iluminación excelente.²⁰⁰

La segunda de las obras de autor mexicano que Sano llevó a escena, fue *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Báez, en 1952, a la cual también De María y Campos dedicó unas líneas donde mencionaba que el ritmo le había parecido lo más acertado de la dirección y volvió alabar el diseño escenográfico de Julio Prieto, y aunque no apreció el trabajo de la actriz protagonista, sí apreció el del resto del elenco:

²⁰⁰ Armando de María y Campos, "Se representa en el Bellas Artes una adaptación de Seki Sano de la pieza de Usigli, *Corona de sombra*", *Novedades*, 30 de octubre de 1951, cit. por Martha Toriz, op. cit., diciembre de 1995.

[...] Al estreno de *Un alfiler en los ojos* se le rodeó de la máxima categoría, que empezó por un coctel en el estudio del director Seki Sano, para amigos y críticos, se dijo. La sala estuvo llena de ese público característico de los estrenos por los grupos experimentales [...]

María Douglas, en plena madurez artística, crea un personaje no por falso -y no obstante lo muy freudiano de su razones- menos interesante [...] La encontramos demasiado trágica hasta cuando da los buenos días. Por eso las escenas realmente trágicas que tiene con ... todos, pierden a veces excelencia [...]

Lo mejor de la dirección de Sano, cuidada en todos sus detalles, está en el ritmo, que no se interrumpe un instante. Abunda el pintoresquismo, muy natural dado su concepto Nipón de México. La escenografía de Prieto con todo el emocionante sabor de las haciendas mexicanas, es lo más nuestro de la obra. Muy memorizada en todo -dicción, gesto, ademanes, movimientos-, la actuación reveló muy seguros a Ramón Gay, Rosaura Revueltas, Hortencia Santoveña y Enrique Lucero [...] ²⁰¹

La tercer obra que llevó a escena fue la de la dramaturga Luisa Josefina Hernández, *Los sordomudos*, en 1953. El motivo de la elección de estas obras de autores mexicanos, se debió, según Emiko Yoshikawa, a que en 1950 Seki Sano hizo fuertes declaraciones en contra del tipo de teatro que realizaba María Tereza Montoya, dichas declaraciones le valieron el rechazo de ciertas personas que ocupaban cargos importantes dentro del ámbito teatral como Salvador Novo y Celestino Gorostiza, éste último lo tachó de "loco, descastado y perverso" por atreverse a atacar a una actriz "formada la misma escuela en que se formaron muchas grandes actrices de las que sus respectivas naciones están y seguirán estando orgullosas, cualesquiera que sean los derrotos que haya seguido el arte teatral" ²⁰²; y por otra parte, también exhaltaba que la Montoya hubiera difundido las obras de diversos autores mexicanos; y a la vez que revaloraba la trayectoria de la actriz mencionada, hizo mordaces declaraciones indirectas hacia Seki Sano, quien había osado ofender a la actriz, ya que según él, al hacer Sano esta crítica, también criticaba a toda la historia del tetro mexicano:

Este es siempre el momento, el de la cosecha, en que aparecen los advenedizos, que ignoran los sufrimientos, el trabajo, los sacrificios que ha costado la preparación de una obra, a quienes llene sin cuidado todo lo que

²⁰¹ Armando de María y Campos, "Crónica de *Un alfiler en los ojos*", *Novedades*, 18 de septiembre de 1952, cit. por Martha Toriz, op. cit.

²⁰² Celestino Gorostiza, cit. por Armando de María y Campos, *Novedades*, 7 de julio de 1950.

atropellan, pisotean y destruyen. Pero creer que el triunfo final ha de conseguirse renegando de nuestros antecedentes, derrumbando nuestros valores, aplastando nuestra tradición, segando, en una palabra, nuestras propias raíces, sería una insensatez tan grande que sólo podría caber en la cabeza de un loco, un descastado, o de un perverso, pues equivaldría a ir ciega y directamente en busca de nuestra propia muerte [...]

Por eso usted, María Tereza Montoya, cuyo esfuerzo personal ha hechado tan hondas, tan numerosas y tan extensas raíces en ese destino, puede estar segura de que ninguna fuerza, por poderosa que fuera podría removerla del sitio que ha sabido conquistar en nuestra historia [...] ²⁰¹

Por eso, como una forma de reconciliación y quizá también por las alusiones al teatro de autores mexicanos llevado a escena por la Montoya, por primera vez desde su llegada a México, Seki Sano llevó a escena obras de dramaturgos mexicanos. Aunque no se debe olvidar que uno de los objetivos del Teatro de la Reforma era el de difundir piezas de dramaturgos mexicanos.

Otras de las puestas en escena de esta misma época fue *3 Joyas* de Anton Chéjov, en 1953, montaje de tres piezas cortas de Chéjov: *Petición de mano*, *El oso* y *El canto del cisne*.

Del teatro francés llevó a escena cinco farsas francesas en un espectáculo que llamó *Cinco preciosidades francesas*.

En 1956 realizó otra puesta en escena memorable, *Prueba de fuego*, conocida también bajo el título de *Las brujas de Salem*, del norteamericano Arthur Miller, cuya acción se desarrolla en Nueva Inglaterra en el siglo XVII y la temática gira en torno a la persecución de brujas, este montaje le valió a Seki Sano el elogio de diversos críticos teatrales:

-Miguel Guardia: [...] La dirección escénica de Seki Sano es, sencillamente, magnífica. Se trata de una obra que presenta enormes problemas de dirección; ritmo complicado, matización, vocal y psicológica, sumamente rica y compleja, intención, escenarios amplios y utilizables en cada una de las áreas, etcétera; pero Seki Sano se colocó a la altura de un verdadero maestro y

²⁰¹ Celestino Gorostiza, *ibidem*.

creemos que no haya nadie, ahora, que discuta sus méritos [...] ²⁰⁴

-Luis A. Arteaga: [...] Seki Sano que casi nunca se equivoca en cuanto al valor de sus dramas se refiere, sin duda alguna aceptó gustoso *Prueba de fuego*, seleccionada por Celestino Gorostiza, para llevarla a la escena y ofrecernos una dirección de antología -inigualable-, que era la complementación requerida para su lucimiento. ²⁰⁵

-Wilberto Cantón: [...] La *Prueba de fuego* fue muy bien traducida por Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, quienes lograron una versión correcta y fluida. Y en manos de Seki Sano, fue estupendamente dirigida, con una armonía plástica tan vigorosa, y una actuación tan emocionada, que nos hace olvidar que el reparto está formado, en su mayor parte, por principiantes [...] ²⁰⁶

-Sigfrido Gordon C.: [...] Seki Sano logró una dirección acertadísima del acoplado y extenso conjunto del cual por méritos propios, sobresalieron Ignacio López Tarso, con la sobriedad de su gran temperamento dramático; Leonor Llausás, por su excelente visión del difícil papel; Hortencia Santoveña, por su humanidad y vigor; Claudio Brook y Carlos Ancira, por sus complejas y matizadas interpretaciones [...] ²⁰⁷

En ese mismo año llevó a escena una obra de estilo diferente a la anterior; *La mandrágora* de Maquiavelo, comedia escrita como una reacción contra la sociedad de su época, en el siglo XVI; montaje en el que Sano retomó elementos del teatro oriental para el diseño de la escenografía, como el mismo señaló:

Dada la estrechez del foro de que disponemos ²⁰⁸ y de acuerdo con el espíritu de la obra, hemos adoptado para la puesta en escena de esta comedia,

²⁰⁴ Miguel Guardia, *Novedades*, Sup. *México en la cultura*, 29 de julio de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchel.

²⁰⁵ Luis Antonio Arteaga, *Revista México*, septiembre de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchel.

²⁰⁶ Wilberto Cantón, *Excelsior*, 29 de julio de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchel.

²⁰⁷ Sigfrido Gordon Carmona, *Últimas Noticias*, 30 de julio de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchel.

²⁰⁸ Refiriéndose al Teatro del Cahallito.

ciertos principios del teatro clásico del Oriente y en especial los del *Teatro Noh*. Telón de fondo lijo de un solo tema a través de toda la pieza (vista panorámica de Florencia tomada de un grabado de Rosselli de finales del siglo XV), casitas reducidas intencionalmente de tamaño, actores que se convierten momentáneamente en "lacayos escénicos", etc., son algunos de los rasgos característicos del teatro antes mencionado.²⁰⁹

Posteriormente llevó a escena en 1957, otra obra de la dramaturga Luisa Josefina Hernández, *Los frutos caldos*, pieza que dentro de un estilo realista recreaba los conflictos internos de una familia, en un ambiente provinciano. Obra que de acuerdo con el estilo teatral que predominaba en esa época, su estructura dramática estaba influenciada por el drama moderno norteamericano. Aquí la autora expresa su opinión sobre el montaje de sus obras hecho por Seki Sano:

Seki Sano para mí abarcó todo un período de trabajo. En primer lugar, siempre le agradezco mucho que me pusiera dos obras y me siento muy contenta porque las puso muy bien [...] Yo la única vez que he visto una obra (jaja) con tanto gusto como si no lo fuera y me he desentendido completamente de que yo era la autora para ver lo que estaba pasando, es la dirección, justamente de Seki Sano de *Los frutos caldos*. Y nunca más.²¹⁰

Otra de las puestas en escena de autor mexicano fue *Esto no se queda así* de Mario Sevilla Mascareñas, también en 1957, con el grupo teatral del Sindicato Mexicano de Electricistas. La temática de esta obra intentaba plasmar los ideales del sindicato, los problemas de salarios, abuso de los patrones, falta de seguridad y prestaciones sociales de los trabajadores.

Un poco más tarde Seki Sano, junto con Dagoberto Guillaumin y Rodolfo Valencia, realizó la adaptación escénica de la novela de León Tolstói, *Anna Karenina*, cuya historia, según el mismo Seki Sano:

[...] No es la simple historia de un escandaloso adulterio, ni el melodrama de una mujer que termina suicidándose. Más que todo esto, es la voz de protesta del gran humanista Tolstói en contra de la sofocante estrechez del criterio en todos los medios y aspectos sociales de su época.

²⁰⁹ Programa de mano de *La mandrágora*, Teatro del Caballito, noviembre de 1956.

²¹⁰ Luisa Josefina Hernández, entrevista de Tomás Espinoza, *La calle de la gran ocasión*, México 1987, Editores Mexicanos Unidos, págs. 16 y 18.

La tragedia de Anna Karenina no es únicamente de ella. Aquí no hay vencedores ni vencidos; no hay héroes ni villanos, todos son a su manera víctimas.

El único villano de este drama, siempre presente e intangible a la vez, sería la sociedad, que hace que cada uno de los personajes fracasen en su búsqueda de la felicidad.²¹¹

Esta puesta dividió la opinión de los cronistas teatrales de la época, ya que mientras algunos como Miguel Guardia, elogiaron y aplaudieron el trabajo escénico de Sano:

[...] Seki Sano es un director de obras difíciles, por complicadas o ambiciosas que van, en la generalidad de casos, más allá del simple divertimento. Bastaría recordar su *Prueba de fuego* o su *Mandrágora*, que le valieron el premio como el mejor director del año pasado (1956), para comprender cómo y por qué esta *Anna Karenina* es impecable; soberbiamente resuelta en todo lo que atañe al montaje (vestuario, escenografía, música, o sonido incidental) [...]²¹²

Otros, como Wilberto Cantón, no quedaron satisfechos de la resolución escénica de la obra, integrada de dieciséis cuadros que requerían diversos cambios escenográficos que resultaban demorados:

[...] Esta versión teatral cercana al relato cinematográfico o al novelesco, ignora las unidades de tiempo y de acción: múltiples cuadros [...]

[...] Seki Sano tiene el defecto de atomizar la emoción del espectador, cuya corriente emotiva se ve cortada con cada "oscuro", con cada telón; y a pesar de que los cambios se realicen velozmente, no llega a "entrarse" a la obra ni tampoco los actores encuentran suficientes asideros. Por otra parte, habría que podar varios cuadros inútiles y recortar algunas escenas, para que la pieza tuviera una dimensión normal [...]²¹³

²¹¹ Programa de mano de *Anna Karenina*, Teatro del Músico, agosto de 1957.

²¹² Miguel Guardia, *Novedades*, Sup. *México en la cultura*, agosto de 1957, material del archivo personal de Peggy Mitchell.

²¹³ Wilberto Cantón, *Excelsior*, 25 de agosto de 1957, material del archivo personal de Peggy Mitchell.

La tragedia de *Anna Karenina* no es únicamente de ella. Aquí no hay vencedores ni vencidos; no hay héroes ni villanos, todos son a su manera víctimas.

El único villano de este drama, siempre presente e intangible a la vez, sería la sociedad, que hace que cada uno de los personajes fracasen en su búsqueda de la felicidad.²¹¹

Esta puesta dividió la opinión de los cronistas teatrales de la época, ya que mientras algunos como Miguel Guardia, elogiaron y aplaudieron el trabajo escénico de Sano:

[...] Seki Sano es un director de obras difíciles, por complicadas o ambiciosas que van, en la generalidad de casos, más allá del simple divertimento. Bastaría recordar su *Prueba de fuego* o su *Mandrágora*, que le valieron el premio como el mejor director del año pasado (1956), para comprender cómo y por qué esta *Anna Karenina* es impecable; soberbiamente resuelta en todo lo que atañe al montaje (vestuario, escenografía, música, o sonido incidental) [...]²¹²

Otros, como Wilberto Cantón, no quedaron satisfechos de la resolución escénica de la obra, integrada de dieciséis cuadros que requerían diversos cambios escenográficos que resultaban demorados:

[...] Está versión teatral cercana al relato cinematográfico o al novelesco, ignora las unidades de tiempo y de acción; múltiples cuadros [...]

[...] Seki Sano tiene el defecto de atomizar la emoción del espectador, cuya corriente emotiva se ve cortada con cada "oscuro", con cada telón; y a pesar de que los cambios se realicen velozmente, no llega a "entrarse" a la obra ni tampoco los actores encuentran suficientes asideros. Por otra parte, habría que podar varios cuadros inútiles y recortar algunas escenas, para que la pieza tuviera una dimensión normal [...]²¹³

²¹¹ Programa de mano de *Anna Karenina*, Teatro del Músico, agosto de 1957.

²¹² Miguel Guardia, *Novedades*, Sup. *México en la cultura*, agosto de 1957, material del archivo personal de Peggy Michel.

²¹³ Wilberto Cantón, *Excelstor*, 25 de agosto de 1957, material del archivo personal de Peggy Michel.

De las obras de estilo realista montó otras dos de Arthur Miller: *Panorama desde el puente* en 1958 y *Todos eran mis hijos* un año después.

Dentro de este repertorio de puestas en escena, se encuentra la incursión de Seki Sano como director escénico de algunas óperas como *La flauta mágica* de Mozart, en 1956, *Diálogo de las carmelitas* de Francis Poulenc, en 1959, y *Julio César* de George F. Handel, en el mismo año; producciones del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1960 montó *El mundo de Sholem Aleijem*, del autor inglés Arnold Perl, con el grupo teatral del Centro Deportivo Israelita, obra cuya temática rendía homenaje al escritor judío Salomón Rabinóvich (1859-1966), "creador de la sátira y la parodia en la literatura yidish"²¹⁴

Otra de sus puestas que obtuvo excelente aceptación fue *Un hombre contra el tiempo* de Robert Bolt, en 1963, obra basada en la vida del humanista Tomás Moro, cuyo tema no era "necesariamente religioso sino que se dirige a exaltar la dignidad del hombre por encima del poder"²¹⁵

Uno de sus últimos montajes fue *El Rey Lear* de William Shakespeare, en 1964, obra que formó parte del programa dedicado a celebrar el IV centenario del nacimiento del autor.

Por algunos de estos montajes, Sano fue premiado en 1949 y 1956, por la Crítica Teatral Mexicana, como el mejor director teatral del año.

Evidentemente Sano realizó otras puestas en escena en México²¹⁶, las cuales no han sido mayormente referidas debido a la carencia de documentos para complementar la información. Sin embargo, este recorrido muestra lo variado de un repertorio que incluía desde adaptación de novelas; autores clásicos como Shakespeare o Maquiavelo; sin dejar de reparar en importantes autores como Gogol, Ibsen, Chéjov; o autores ingleses como Robert Bolt, Arnold Perl; autores contemporáneos como Williams, Miller, Steinbeck; hasta llegar a los autores

²¹⁴ Programa de mano de *El mundo de Sholem Aleijem*, Teatro de la UNAM, diciembre de 1960.

²¹⁵ Programa de mano de *Un hombre contra el tiempo*, Teatro Hidalgo, abril de 1963.

²¹⁶ La *Dramografía de Seki Sano*, realizada por Michiko Tanaka, condensa un total de 31 diferentes puestas en escena, sin incluir las reposiciones de algunas de ellas.

mexicanos como Edmundo Baéz, Luísa Josefina Hernández, Mario Sevilla Muscareñas, Rodolfo Usigli. Las causas que llevaron a Sano a montar estas obras fueron diferentes en cada caso, pero dentro de ellas es notable el predominio de las de estilo realista, así como otro porcentaje caracterizado por su temática social.

2) El proceso de trabajo con el actor

Como Seki Sano mismo lo dijera en sus *Apuntes*²¹⁷, el actor era la parte medular de una puesta en escena, ya que era a través de éste que el autor, el escenógrafo, el director, se dirigían al público; aunque el papel que jugaba este último, el director, era el de coordinar todos los elementos del arte escénico, según su propia concepción:

[...] El director es el responsable de la unidad artística de toda la obra escenificada [...] aún persiste el abominable concepto de que el trabajo del director es el de "un administrador de escena", un "regidor", consistente en bajar o levantar un telón a tiempo, cuidar que las luces no fallen, o que un actor no salga a foro sin la utilería, etc. [...] La materia prima del director, es la *capacidad creadora del actor y el material para la actividad creadora del director es la actividad creadora del actor* [...]²¹⁸

Una vez remarcada la importancia del actor dentro del montaje y el trabajo del director, se propone a continuación indagar cuál fue el proceso de trabajo que establecía Seki Sano con el actor, bajo el testimonio de algunos de sus actores o asistentes de dirección, aunque no debe perderse de vista la diversidad de opiniones que dará cada uno de los entrevistados, puesto que definitivamente no fue el mismo proceso de trabajo que llevó con actores del Teatro de las Artes, por ejemplo, donde llegó a conformar sus elencos con actores que en su mayoría no tenían experiencia teatral, y que por otra parte constituyó su primera etapa como director en México diferencia del proceso que llevaba con actores de sus montajes de la década de los años cincuenta o sesenta, donde sus elencos estaban conformados por actores de diversa experiencia teatral o cinematográfica; de hecho en esta última etapa de sus montajes, podría decirse que ya había acumulado más experiencia como director. Y es precisamente esta circunstancia la que puede aportar más elementos para establecer,

²¹⁷ Seki Sano, *Apuntes de un director escénico*, op. cit.

²¹⁸ Seki Sano, "Resumen de apuntes varios sobre el teatro y el trabajo del actor", op. cit. págs. 68-69.

de alguna u otra forma, su evolución como director escénico.

a) Trabajo con el texto dramático

El primer paso para llevar una obra a escena sería la selección de la misma y después vendría el análisis que realiza el director, antes de presentarle el texto al actor, como lo explica el propio Seki Sano:

El director comienza a estudiar la obra; *él determina el tema*, o sea, la idea central de la obra, lo que dice el autor a través de su obra, el tema es el punto de partida para el trabajo directorial. El director, movilizándolo todas sus facultades y experiencias personales, y utilizando toda su preparación cultural, realiza una serie de investigaciones acerca de todo lo relacionado con la obra. Todos estos materiales reunidos que abarcan desde el fondo histórico-social hasta el costumbrismo de la época en que se coloca la obra le sirven al director para enterarse de la posible diferencia entre la apariencia y el verdadero contenido de las realidades involucradas en la obra. Como resultado de este trabajo, el director llega a formar su propio concepto del tema de la obra.

Cuando el esquema directorial está listo, el director se lo presenta a los actores, exigiendo de cada uno de ellos que se compenetren con sus respectivos papeles, desde el punto de vista de la obra entera, de su idea central, su tema, así como de la "exposée" directorial.²¹⁹

Posterior a eso, vendrían las lecturas del texto que realizarían los actores; sería en esta parte donde, según Seki Sano, se comenzaría a desprender "una parte del valor literario de una obra"²²⁰, y para apreciar todos estos valores artístico era necesario que la obra "sea actuada, es decir puesta en escena"²²¹. Ignacio Retes, comenta sobre su experiencia como actor en el Teatro de las Artes, en cuanto a las lecturas del texto:

Claro que leíamos el texto, pero era muy latoso, por la mala educación de mis compañeros para la lectura, no sabían leer muy bien, era desilusionante la lectura; entonces hablábamos del personaje. Pero lo más pronto posible a

²¹⁹ Seki Sano, "Resumen de apuntes varios ...", op. cit. pág.71.

²²⁰ Seki Sano, op. cit. pág. 67.

²²¹ *Ibidem*,

darle [...] ²²²

O sea, que durante la etapa del Teatro de las Artes, el trabajo de los actores con el texto dramático se abreviaba, ya que algunos de los actores no tenían la formación escolar adecuada para relizar una lectura apropiada de la pieza teatral, y en cuanto era posible, pasaban a trabajar sobre la escena, lo que no quiere decir que Sano como director no trabajara su concepción de la obra, como comenta el mismo ayudante de dirección, Ignacio Retes:

[...] De día, yo estudiaba mucho con él en su casa, tal escena, tal otra, lo que se iba a poner en práctica en la noche. Pero no era dado a perder más tiempo del estrictamente necesario en clases; lo más pronto posible a trabajar con el actor. [En el trabajo con el actor] No había grandes conflictos en el terreno del análisis, es decir, el alcalde en *Fuenteovejuna*, el pueblo en *Fuenteovejuna*; elementos muy naturales, menos complejos. *Un tranvía* ... , ya fue otra cosa. ²²³

Como ya se ha mencionado, en la época del Teatro de las Artes, era con sus mismos alumnos con quienes conformaba sus repartos, pero esta situación cambió cuando años más tarde, integró a sus repartos no solamente con alumnos de su academia, sino con actores que provenían de diferentes lugares.

Peggy Mitchel ²²⁴, asistente de Sano en los años cincuenta, menciona cuál era el proceso que emprendía Seki Sano cuando comenzaba un montaje:

Había un rigor fundamental, que era la disciplina de la puntualidad. Se llamaba a los actores para hacer un reparto, éste aceptaba, aquel no aceptaba; ya hecho el reparto se comenzaba con la lectura, con el trabajo de mesa se empezaba a hacer el análisis, todo el mundo hablaba, todo el mundo discutía; Seki estaba callado fumando su pipa, cuando terminaba la discusión o la exposición de cada uno de los que intervenían, Seki empezaba a hablar y generalmente lo que imperaba era el criterio de él que empezaba a jalar los hilos. Los actores en general tenían una visión muy parcial del asunto, entonces el genio de Seki Sano era entender la parcialidad del actor y empezar a integrar todas las parcialidades, para hacer de ello el conjunto, la armonía,

²²² Ignacio Retes, entrevista personal.

²²³ Ignacio Retes, *ibidem*.

²²⁴ Peggy Mitchel, además de alumna de Seki Sano fue asistente de dirección de *Cinco precosidades francesas*, *Prueba de fuego* y *Anna Karenina*.

realmente la obra.²²⁵

Esta descripción coincide en varios puntos y es complementada en otros, por la que también hace Rodolfo Valencia²²⁶, ayudante de dirección y actor de Sano, también de puestas en escena de la década de los cincuenta:

Primero se leía la obra, se leía alguien a un grupo de actores que él había seleccionado para llevar a escena esa obra. A partir de ese acuerdo distribuía la obra a los actores que se la llevaban para leerla; a veces, salvo a los actores principales, no les decía que personaje, si acaso decía: "Ponga atención en tal personaje", esto ya indicaba que tenía la idea de que ese actor haría ese personaje. La siguiente cita, donde se suponía que todos habían leído la obra, invitaba a los actores a hablar de ella, qué pensaban de ella, cuál era su interés en ella, y por qué; todos opinaban. Los más intelectuales, los más cultos opinaban más y se llevaban además, los papeles más importantes. Entonces, él empezaba, en este diálogo con el actor, a dejar ver su propia lectura de la obra y después o al mismo tiempo se empezaba a hablar de los personajes. Los que tenían su personaje asignado, ya entablaban con él un diálogo sobre cómo sería su personaje, y esto se iba ajustando en las lecturas. Llegaba a la definición del reparto, y ya el actor comenzaba a leer sus partes, su personaje literario. Seguía el diálogo y se iba afinando el concepto del actor y de Seki Sano sobre el personaje, y seguían las lecturas, es decir, se leía mucho antes de memorización o de cualquier cosa. Cuando se llegaba a la memorización a través de las lecturas, el actor tenía una idea bastante clara del personaje que iba luciendo, poco a poco en su realización. Después empezábamos de pie a leer porque no aguantábamos la silla, el impulso ya emocional nos movía.²²⁷

Este comentario coincide con otros que ya se han anotado, respecto a la exigencia de Sano como director para que los actores fueran adentrándose en el tema de la obra, en su personaje, y por esto se puede deducir que cuando él integraba un reparto, invertía un tiempo más o menos considerable en el trabajo de mesa para unificar estos conceptos y determinar cuáles serían los aspectos en los que debía reparar el actor para llegar a la creación de su personaje.

²²⁵ Peggy Mitchel, entrevista personal.

²²⁶ Rodolfo Valencia fue actor en *Prueba de fuego* y *La Mandrágora*, colaborador en la adaptación escénica de *Anna Karenina* y asistente de dirección de *Pozo Negro*.

²²⁷ Rodolfo Valencia, entrevista personal, enero de 1994.

Sobre el trabajo interno que debía realizar el actor para crear a su personaje, Sano obviamente se basaba en el sistema de Stanislavski, aunque también mencionaba el papel, tan importante que jugaba el director, dentro de este proceso creador del actor:

El actor -si es un artista sincero- al recibir la obra y antes de empezar a trabajar en la interpretación de un papel, se dedica a su vez a una serie de trabajos preliminares, utilizando sus propias experiencias, observaciones, investigaciones, etc.; según la exigencia general de la obra y la exigencia particular de su papel. Formando así sus propias ideas acerca de la obra y de su personaje el actor las compara con las del director; y si ambos se ponen de acuerdo en términos generales, se puede decir que el actor está listo para iniciar la segunda etapa de su trabajo, el ensayo; es decir, para entrar en acción procediendo gradualmente con su propia interpretación creadora del personaje y en estrecha colaboración con el director. Este proceso, el de la actuación, no es nada estático, y está sujeto a vicisitudes. Para supervisar y guiar este proceso que abarca desde el primer ensayo de la lectura hasta el ensayo general, y a menudo hasta más tarde, el director tendrá que vencer todos los obstáculos que se interpongan en el camino; tendrá que cuidar al actor, como lo haría un jardinero con una planta recién nacida.²²⁸

Y por medio de los testimonios anotados más adelante, se podrá descubrir la estrecha colaboración que establecía Seki Sano con sus actores.

Wolf Rubinskis²²⁹, actor de Seki Sano de puestas en escena de finales de los años cuarenta y de los cincuenta, da un ejemplo del tipo de análisis de personaje que realizaban, así como los primeros pasos de la creación del mismo:

Tratábamos de darnos cuenta de cómo habíamos vivido, hablábamos de nuestras vidas (las de los personajes), a qué horas dejábamos de trabajar, con quién salíamos, qué buscábamos, cuáles eran nuestras necesidades. En *Un tranvía...* cada uno trabajó con una historia. Luego, en *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller y en otras obras dirigidas por Seki, hicimos lo mismo.

[...] Si bien un actor puede dar a la primera una escena de amor poniendo el

²²⁸ Seki Sano, op. cit. pág. 71.

²²⁹ Wolf Rubinskis, fue uno de los actores principales de *Un tranvía llamado Deseo*, *La doma de la fiera*, *3 Joyas*, *Panorama desde el puente* y *Todos eran mis hijos*.

calor necesario en sus palabras, Seki lo hubiera matado por no decir la verdad. Nadie, aseguraba, puede querer a una persona y sentir algo por ella a los diez minutos de conocerla.

Recuerdo, por ejemplo, que en una escena de amor en otra puesta, la muchacha no me daba lo que yo esperaba, ni ella sentía una entrega de mi parte. Sano me preguntó entonces: "¿Hace cuánto tiempo que conoce a esta mujer (al personaje)?, ¡Averíguelo!, ¿a dónde han ido juntos?, ¿qué es lo que más le gusta de ella?, ¿sus piernas?"²³⁰

Soledad Ruiz²³¹, también actriz de Sano en montajes de la década de los cincuenta, coincide con este ejemplo citado por Rubinskis, en cuanto a los requerimientos de Seki para que los actores tomaran conciencia de las palabras, del subtexto y sobre todo de las acciones que realizarían en escena:

Partía del texto, para encontrar cuál podría ser la forma ahora física y visual. Y además no le gustaba que actuáramos las palabras, sino las acciones.²³²

Después de este trabajo con el texto dramático donde ya se habían definido las características del personaje y el actor tenía una visión del concepto que jugaba dentro de toda la obra, continuarían los ensayos, donde el actor a través de la definición de *tareas escénicas* y movimiento escénico que fuera determinando Seki Sano, iría creando a su personaje, como cita Rodolfo Valencia:

Todavía con el libreto, pero ya después de todas esas lecturas, obviamente el actor ya sabía un poco el texto, y de pronto estaba sin él, sin leer, pero seguía recurriendo al libreto. Cuando esta etapa estaba cubierta y cuando ya sentía que había algo del personaje en el actor, entonces le pedía que memorizara la escena que iba a montar y empezaba a montar.²³³

²³⁰ Wolf Rubinskis, cit. por Dolores Carbonell-Luis Xavier Mier, *3 Crónicas del teatro en México*, México 1985, INBA-SEP, págs. 54-55.

²³¹ Soledad Ruiz, actuó en *Un alfiler en los ojos* y *Cinco preciosidades francesas*.

²³² Soledad Ruiz, entrevista personal.

²³³ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

b) Definición de acciones físicas y movimiento escénico

Una vez establecido para el actor cuáles serían las características de su personaje, su relación con los otros y el rol que tenía en toda la obra; continuaría la materialización, la realización de cada uno de estos aspectos sobre la escena para llegar a la creación del personaje. En esta fase, también es lógico suponer que tanto el planteamiento de acciones físicas, como de movimiento, fueron diferentes en cada puesta en escena. Por ejemplo, en *La rebelión de los colgados*, Sano tuvo necesidad de plantear a los actores un diverso movimiento escénico de esta misma obra, ya que tuvieron representaciones al aire libre donde participó un número considerable de actores, en contraste con representaciones de la misma obra que se realizaron en foros cerrados, donde obviamente el movimiento de los actores se reducía, como comenta el asistente Ignacio Retes:

Fue un espectáculo en el Zocalo, en el que yo no participe, pero existió la participación de unos sindicatos que entraban a determinado tiempo; eso fue un gran manejo de masas. En el teatro no existía la manera de que hubiera masas, pero su manejo de los grupos era muy característico; el agrupamiento siempre en relación con figuras aisladas, o del grupo se desprendía una figura, o al grupo se integraba una figura o se perdía dentro de él. Eso sí lo manejaba muy bien.²³⁴

En *La coronela*, donde trabajaron conjuntamente bailarines y actores, Retes menciona cuál fue el planteamiento escénico que Sano determinó para estos últimos:

Trabajamos como actores, pero a unos ritmos bien marcados, trazados, acompasados [...] Por supuesto que regla como punto de vista fundamental, el de la danza; entonces nosotros participábamos como complemento a la danza, como apoyo para sustentar mejor ciertas secuencias. Aparecíamos en penumbras, cruzaba un tipo con una carabina [...]²³⁵

Y así como dentro de sus propuestas de movimiento escénico, se encontraba

²³⁴ Ignacio Retes, *ibidem*.

²³⁵ Ignacio Retes, *ibidem*.

un manejo de numerosos actores en espacios grandes, o de grupos reducidos en foros cerrados, o de actores conjuntados con bailarines; de la misma forma, otro de sus asistentes, Rodolfo Valencia, describe otras características de sus planteamientos en otros montajes:

En este proceso iba estableciendo las diferentes tareas escénicas que debía realizar el actor-personaje, para construir al personaje, para que no fuera de una sola línea.

Siempre, al pasar de la lectura al movimiento, hay un desconcierto en el actor, y lo había; además, porque él iba a marcar el movimiento escénico. Al principio dejaba medio libre al actor, es decir, yo creo que Seki Sano veía cuáles eran los impulsos del actor y los usaba, pero después él lo iba inducir hacia donde lo necesitara, en relación con su visión del espectáculo [...] Al final de cuentas, tanto el movimiento del actor, como las acciones físicas que le marcaba, eran de una gran precisión; nada de andar "del timbo al tambo", aún cuando parecía que así era, como en *Prueba de fuego*, donde las brujas gritaban ..., pero todo eso estaba creado con una gran precisión [...] El decía: "Sí, pero ¡Hasta ahí!, ¡Exactamente hasta ahí!, ¡Ni un paso más!". Sabía que a una posible lectura del espectador, él le proporcionaría una imagen, y entonces, buscaba la imagen exacta, que él creía justa, que daría respuesta no solamente a la necesidad teatral y, o dramática; sino también a la estética. Cuando el actor no entendía, no era nada sutil, le gritaba: "¡Hasta ahí!, ¡Hasta ahí!, ¡Ni un paso más, se mueve en esta dirección!".²³⁶

Además de que Valencia califica de precisos al movimiento y acciones escénicas, también encuentra dentro de los planteamientos de Sano, otras peculiaridades, como el manejo de líneas diagonales en el espacio escénico:

Tenía un gran manejo del espacio, donde las relaciones de los actores en el espacio escénico, estaban al servicio del concepto y del contenido de la puesta en escena. Usaba un tipo de movimiento escénico, como parte de su lenguaje: movía a los actores en diagonales. Ya en la escena, él público lo que veía era un movimiento muy fluido, muy intencionado, cargado de contenido. Pero eso había sido trabajado al centímetro, lo mismo que las acciones físicas. Este tipo de movimiento en diagonales, hacía que se profundizara el escenario, que se establecieran relaciones muy importantes.²³⁷

²³⁶ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

²³⁷ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

El mismo Seki Sano aceptaba utilizar las líneas diagonales en la composición del movimiento de *Prueba de fuego*, según la respuesta que dio en una entrevista hecha a propósito del montaje:

-¿Qué criterio siguieron para la puesta en escena?

S.S.: La composición diagonal. Ella obliga a los actores a actuar tres cuartos de perfil con respecto al público.

-¿Ventajas de esta posición?

S.S.: La ventaja de presentar el ángulo más bello, desde el punto de vista escultórico.²³⁸

Por otra parte, se cuenta con el testimonio de Wolf Rubinskis quien también habla sobre el movimiento escénico y cita un ejemplo de las tareas escénicas planteadas por Seki Sano en una escena de *Un tranvía llamado Deseo*:

Con Seki uno iba creando el movimiento y las situaciones. Casi parecía que no se tenía un director al lado. Siempre sentí que el que lo hacía todo era yo [...] En general, el director tiene que sentir que es el director; Seki no. Aunque en el fondo era él quien permitía hacer las cosas bien [...]

Al principio, cuando entra Blanche, yo (Stanley) estoy en el centro del escenario. Blanche pregunta:

Blanche: ¿Tú eres Stanley?

Stanley: ¿Tú eres Blanche?

Esto sucede en el primer acto, en el que yo le doy la mano y la miro. Para Seki esta escena contenía toda la obra.

"Cuando usted la toca -me decía-, la mujer le llama la atención, le gusta, la desnuda. Por eso le da la mano y la mira como diciendo: Esta bien esta vieja".

Entonces Sano nos dijo, y lo recuerdo muy bien:

(A Stanley): "Cuando usted le da la mano, la mira, la siente y procura decirle todo lo que le gusta en la cama", (A Blanche): "Usted siente esa sensación, siente como si estuviera hirviendo y le arrebatara la mano, porque sabe que el hombre lo ha notado".

Luego cuando al final viene la violación, agarro a Blanche, cuando se

²³⁸ "Con sus propias palabras ... Seki Sano", *Últimas Noticias*, 1 de agosto de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchell.

desmaya y le digo: "Esta cita la tenfas tú conmigo desde que llegaste". Ahí está la clave de toda la obra, el hilo conductor entre la primera escena y esa casi final. Aunque para el público, el momento en que Stanley y Blanche se dan la mano es casi imperceptible.²³⁹

Este ejemplo muestra el tipo de motivaciones internas a las que Sano recurría para ayudar al actor a la creación psicológica de su personaje, lo que por otra parte, también llevaría a que el espectador percibiera el concepto general de la puesta en escena.

Por los diversos testimonios obtenidos se puede observar que desde que Sano comenzaba su relación de trabajo con el actor, ya tenía delerminado lo que deseaba obtener de éste, de cómo iría encaminando sus facultades, según el personaje que fuera a interpretar; y para ello, primero establecía su punto de vista como director, pero también esperaba que independientemente de lo que retomara de las ideas del dramaturgo o de lo que él como director propusiera, la creatividad y talento escénico del actor fueran participando en la creación, como él mismo señala:

[...] La cosa es bien diferente cuando el director y el actor se concretan unicamente a mirar la vida descrita en la obra a través de los ojos del autor, sin sentir la menor obligación de absorber esa vida, *independientemente* de la versión del dramaturgo. En tal caso no tendrán derecho alguno a llamarse artistas creadores, ya que no serán más que artesanos; y tal artesanía no va nunca más allá de la mediocridad de una copia fotográfica cualquiera.

La debida relación del actor y del director, nace cuando tanto el uno como el otro llenen su propia comprensión profunda de las relaciones expresadas en la obra [...]

Comienzan los ensayos, lo importante es que el actor, al recibir las instrucciones sobre una entonación, un movimiento, etc., las asimile a su propia manera, es decir, en términos de su propio concepto de la teatralidad descrita en la obra. No basta con que el actor siga mecánicamente las instrucciones del director. En la medida en que sean asimilados por el actor, a través de su personalidad creadora, el contenido de esas instrucciones se irá enriqueciendo -con lo que el actor aporta- más allá de lo que el director

²³⁹ Wolf Rubinskis, cit. por Dolores Carbonell-Luis Xavier Mier, op. cit. págs. 52-54.

conceptuó originalmente [...] ²⁴⁰

Respecto a esto, Ignacio Retes comenta sobre el rigor de Sano en cuanto a la concepción que el tenía del montaje, pero después de poner en práctica sus ideas, dejaba proponer al actor escénicamente:

Era muy estricto con lo planeado, lo que él planteaba, lo que él proponía era seguido a la letra; después permitía la proposición del actor. Era muy estricto en eso y no era dado a improvisar, aunque a veces parecía que inventaba, pero no, llevaba bien reflexionado, bien trabajado el subtexto [...]²⁴¹

Por otro lado, también Rodolfo Valencia menciona hasta que punto Seki Sano permitía al actor aportar escénicamente en el aspecto emocional, y también cita un ejemplo de su experiencia al respecto en *Prueba de fuego*:

El actor debía tener un verdadero manejo de sus sentimientos, un actor que se "emborrachara", es decir, que se perdiera en el aspecto emocional, él lo despreciaba barbaramente. En algún ensayo dejaba que se desmadejara, pero lo iba ajustando, hasta que diera exactamente un manejo, un dominio. Realmente ayudaba al actor metódicamente, pero no dejaba de ser un director dictador, él iba a la búsqueda de su concepción exacta, si el actor daba algo que brotara y encontrara justo, una buena solución, claro que se lo respetaba; pero siempre y cuando el actor no se sobrepasara de ninguna manera [...].

[Respecto a la búsqueda emocional del actor] Lo que hacía Seki Sano era decirle al actor: "¡No ése no es el sentimiento, el sentimiento debe ser éste!; ¡Búsquelol!", por ejemplo. Se hacían improvisaciones para ayudar a que el actor pudiera acercarse al sentimiento necesario [...]

Si el actor sentía, eso me consta, que debía cambiar algo después de un número de funciones, porque creía que había una solución mejor, lo hablaba con Seki Sano y entonces se ensayaba la escena, si a Seki Sano le parecía importante, si no decía que no. A mí me dejaba hacer bastantes cosas. Recuerdo que en *Prueba de fuego*, en una escena en un juicio, yo le decía a Ignacio López Tarso: "Señor Proctor ¿cree usted en el diablo?", y recuerdo que vi a Ignacio y le dije: "Señor Proctor...", y le grité el texto estando del

²⁴⁰ Seki Sano, op. cit. págs. 70 y 72.

²⁴¹ Ignacio Retes, *ibidem*.

otro lado del escenario, caminaba en silencio, cuando lo tuve a esta distancia [señalando con su mano, muy cerca de su cara], le dije: "...¿cree usted en el diablo?". Y me acuerdo que la tensión que creé, nunca me la marcó Seki Sano, cuando yo lo hice nada más me dijo: "Se queda" [...] Es decir, cuando un actor empataba dentro de lo que él creía que era justo, que no desviara el concepto, el contenido, él estaba encantado. A todas esas aportaciones del actor, le decía sí, cuando eran la medida justa.²⁴²

De la misma forma que Sano tenía accesibilidad para permitir las proposiciones del actor, siempre y cuando estuvieran de acuerdo con su concepción de la obra; también establecía relaciones conflictivas con un actor, cuando no lograba obtener lo que escénicamente esperaba de él, como manifiesta Wolf Rubinskis, cuando creaba el personaje de Stanley de *Un tranvía llamado Deseo*:

Dentro de su impaciencia, Sano tenía el don de la paciencia para sacar un personaje. Pero también era agresivo y tenía tendencia a atacar.

En aquellos primeros ensayos aguanté sus gritos, lo aguanté todo. Acepté las furias de Sano porque el papel me gustaba mucho y porque yo sabía que no lo estaba haciendo bien. Sin embargo, me daba rabia que me gritara delante de todos, y en una ocasión me dijo: "Carajo, ¿usted es un actor? [...] ¡Usted es una mierda!"; me enojé tanto que agarré una silla con toda la intensidad de arrojarla a la cabeza [...] Ya era demasiado.

Pero ahí estaba Mith [Reynaldo Rivera] y me dijo: "¡Aguántate Willy, esta es la oportunidad de tu vida!"

Procuré calmarme, dejé la silla a un lado y dirigiéndome a Seki, le dije, "esta bien, ahorita lo hago". Hice la parte que había hecho mal, con mucho coraje. Fue entonces cuando Seki Sano, entusiasmado me aseguró: "¡Así quiero que haga el papel!, ¡Así está la forma ...!" [...]

Me obligó a enojarme y yo casi lo mato ese día. Fue entonces cuando me di cuenta que era lo que hacía falta y que yo no le estaba dando, porque sentía pena y vergüenza al actuar: esto impedía que aflorara la brutalidad que aparentaba por mi físico, pero que no podía sacar por vergüenza, por incapacidad, porque se requería tiempo, aunque ya llevábamos un mes ensayando.²⁴³

²⁴² Rodolfo Valencia, *Ibidem*.

²⁴³ Wolf Rubinskis, *op. cit.* págs. 44-45.

Casi todos estos testimonios han señalado el rigor y la exigencia de Sano con el actor, para obtener la precisión de acciones y movimiento escénico que había visualizado desde que tomaba el texto y comenzaba a crear su propia concepción escénica de la obra; lo que no descarta que impidiera esa libertad de creación al actor, con cuya aportación se enriquecería la puesta en escena.

En cuanto a los requerimientos de Sano en otro aspecto relacionado con el entrenamiento actoral que proponía en sus escuelas, el de técnicas exteriores, vinculado con la ejercitación del cuerpo y la voz del actor, para mejor desenvolvimiento escénico del mismo y el cual tenía por finalidad que el actor fuera claramente percibido y escuchado por los espectadores, máxime cuando se trataba de teatros grandes, como el Palacio de Bellas Artes por ejemplo, donde se representaron algunos de sus montajes. Respecto a este aspecto ya Ignacio Retes ha mencionado que la exigencia de Sano en ellos era mínima, debido al acento local de algunos de los actores y porque le daba preferencia al trabajo interno del actor, antes que una palabra bien dicha. En cambio, Peggy Mitchel, menciona que Sano ponía énfasis en este aspecto y le preocupaba que el actor fuera debidamente escuchado en un teatro:

El se sentaba siempre hasta el fondo del teatro, no era de los directores de primera fila, en Bellas Artes, en la última butaca [...] Le afectaba tremendamente la voz, la dicción. El veía y dirigía los ensayos desde la última butaca del teatro. El actor tenía que hablar y ser entendido porque si no se moría la obra, de ahí se desprendía toda una serie de elementos formales que eran fundamentales para él. No era maestro de dicción, pero hablaba español perfectamente bien y tenía un oído musical perfecto. Ahora, nunca le daba el visto de que "te estoy dando clases de dicción, y habla así...", nunca; sino que decía: "Quizá cambiando el énfasis aquí, o subiendo la voz acá..."; o simplemente decía; "comunique mejor lo que está diciendo el personaje"; nunca decía: "estoy corrigiendo tu dicción"; pero lo hacía.

[...] De alguna manera inteligente iba ayudando a que el actor encontrara el tono justo, y cuando se encontraba, ese parlamento era oído y entendido por el público [...] En cuanto a volumen, por eso se sentaba hasta allá y decía: "¡No le oigo!"²⁴⁴

Obviamente que la costumbre de sentarse en la última butaca, podría haberse modificado en otros montajes, pero lo importante del ejemplo de Peggy Mitchel, radica en la atención que prestaba Seki Sano dentro de sus puestas a los elementos de técnica exterior incluidos en su propuesta de entrenamiento actoral.

²⁴⁴ Peggy Mitchel, *ibidem*.

3) Conjunción del elenco

Como se ha advertido en los incisos y capítulos anteriores, en la primer etapa de trabajo de Seki Sano en México, en el Teatro de las Artes, integraba sus elencos con actores que eran a su vez, alumnos de su Escuela Dramática, allí por ejemplo, no habría mayor problema para él, que el de introducir a los alumnos-actores a un entrenamiento metodológico teatral y aplicar los principios de éste en la práctica escénica, es decir, poner al servicio de una puesta en escena los conocimientos adquiridos. Pero cuando más tarde, conformaba sus elencos con actores que no habían sido sus discípulos y provenían de diferentes escuelas que determinaban una diversidad en sus estilos de actuación, según la técnica que hubieran aprendido, los maestros, o según la experiencia que hubieran adquirido en la práctica escénica antes de formar parte del elenco de alguna puesta de Seki Sano.

Precisamente el tener un variado elenco, fue una de las características de Sano, en montajes posteriores a la época del Teatro de las Artes, uno de ellos fue *3 Joyas*, el cual el mismo director define cómo estaba conformado:

[...] Aparte de María Douglas y Wolf Rubinskis que son ya firmes valores entre la nueva generación, tuve la suerte de contar para esta obra con la valiosa y desinteresada colaboración de Arturo Soto Rangel, veterano de tantas experiencias profesionales conocidas por todos.

El cine sigue siendo una de las fuentes económicas de los actores teatrales, lo cual quiere decir que casi en cada momento ellos están expuestos a ser llamados a los sets cinematográficos y es por eso que hemos adaptado el sistema de "suplentes" para que esta temporada no sufra de interrupciones. Afortunadamente cuento entre los suplentes con figuras como Lillian Oppenheim, cuya imagen está claramente grabada en la mente del público capitalino como la hermana menor de *Un tranvía llamado Deseo*.

Debo hacer hincapié en que, siguiendo una costumbre ya casi tradicional de "El Teatro de la Reforma", lanzó en esta ocasión otra nueva cara: Martha Patricia, cuyo trabajo se pone en tela de juicio con este debut teatral.²⁴⁵

Esta costumbre de Seki Sano de incluir en sus repartos actores debutantes, en algunos casos alumnos suyos, era conocida en el medio teatral mexicano por los crónistas teatrales, como el que a continuación citó algunas de las características del

²⁴⁵ Programa de mano de *3 Joyas* de Anton Chéjov, Sala Chopin, febrero de 1953.

elenco de *Prueba de fuego*:

[...] Seki Sano ha logrado conjuntar, para interpretar las obra que él dirige, a actores "fabricados" por él mismo, por lo que en esta obra estupenda hizo minuciosa selección entre sus alumnos actores ajenos a su escuela, pero que incluyen artistas muy conocidos del público, tales como él, triunfador y excelente actor Ignacio López Tarso, la arielada Leonor Llausás y a la talentosa actriz Hortencia Santoveña, con quienes alternan valores representativos del nuevo teatro mexicano: Claudio Brook, Carlos Ancira, Carmen Sagredo, Amado Zumaya, Enrique Lucero, Carlos Ancira, Rodolfo Valencia, a este último se le confía en esta obra uno de los papeles centrales.

Fiel a su tradición, Seki Sano lanza a un grupo de caras nuevas, actuales alumnos de la Escuela de Arte Dramático dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, tales como Eugenia Ríos, Ana Murguía, Caroll Kelly, Alfredo Valessi, José Carlos Ruz, Abraham Stavans, Antonio Alcalá, Peggy Mitchell [...]

Complementan el reparto los actores de carácter: Alberto Sacramento, Elisa León, Lupe Garnica y la cantante de color Hope Foye quien debutó en esta obra como actriz [...]²⁴⁶

Con esto se ratifica lo variado que podía estar un elenco de Seki Sano, conformado por actores reconocidos, hasta actores que todavía eran alumnos de su escuela, o incluso los que no tenían ninguna experiencia ni formación teatral, como fue el caso de Wolf Rubinskis que no había sido su alumno ni contaba con experiencia como actor, cuando le dio la oportunidad no sólo de actuar en una de sus puestas en escena, sino que además debutar interpretando uno de los personajes principales de *Un tranvía llamado Deseo*, esto a causa de su físico, como el propio Rubinskis recuerda:

Todo fue obra de la casualidad al principio. Retirado momentáneamente de la lucha²⁴⁷, a causa de una reciente operación del apéndice, recibí la visita de León Escobar, entonces secretario de Sano, quien daba clases en un exconvento cerca de la Alameda: le comenté mi gusto por el teatro y mi deseo de aprender actuación. Entonces me invitó a uno de los ensayos de *Un tranvía ...* y, justamente, me comentó

²⁴⁶ José Luis Martínez Bravo, "Comentando la obra *Prueba de fuego*", *Cancionero de América*, septiembre de 1956, material del archivo personal de Peggy Mitchell.

²⁴⁷ La lucha libre profesional fue una de las actividades de Wolf Rubinskis, antes de dedicarse a la actuación.

de paso que con mi físico -estaba yo haciendo ejercicio- estaría yo muy bien para uno de los papeles de la obra [...] en forma casual me quité la camisa. Seki me vio y me dio el papel para ensayarlo [...]²⁴⁸

En cuanto a la forma de trabajo de un variado elenco, Seki Sano proponía que el equipo de trabajo estuviera unificado por un método común de trabajo:

Este carácter colectivo del arte escénico se basa en la *individualidad* de todos y cada uno de sus componentes, pero rechaza categóricamente el *individualismo* de toda índole. Todo artista creador que participa en una creación, debe sujetar su voluntad a la voluntad general del conjunto, dentro del cual trabaja.

Esta voluntad general viene a constituir la fuerza motriz de una producción escénica; y esto es posible únicamente cuando el conjunto está unificado no sólo ideológicamente, sino también por un método de trabajo común para la creación escénica.²⁴⁹

El asistente, Rodolfo Valencia, reforza esta afirmación de Sano, cuando comenta sobre el trabajo para unificar al elenco, así como también emite su opinión respecto a las causas que podían orillar a Seki Sano a elegir determinados actores para una puesta en escena:

Se podía ver a la gente que había sido formada dentro del método, la gente que había trabajado más con Seki Sano, y los que no. El procuraba que el rompimiento no fuera muy grande.

[...] Más de una vez, a la hora de la hora, él llamaba no a la gente formada por él, sino a actores que él consideraba que tenían mucho talento y con los cuáles podía establecer un diálogo [...] A pesar de que lo había convencido totalmente el método de Stanislavski, que era el que quería usar, de pronto entraba en conflicto y se sentía más seguro con un actor, que si bien le daba o expresaba una cierta sensibilidad; le diera cierta seguridad formal [...] Si estaba trabajando con un actor de la escuela formal, o no stanislavskiano, lo iba ayudando poco a poco en la dirección correcta; lo único que le pedía era que no quisiera interpretar como teatro radiófono la lectura, sino que tuviera

²⁴⁸ Wolf Rubinskis, op. cit. págs. 51-52.

²⁴⁹ Seki Sano, op. cit. pág. 67.

más calma, paciencia.²⁵⁰

Otra opinión en cuanto a la diversidad de los elencos de Seki Sano, se encuentra en la que refiere Héctor Gómez, espectador de algunos de sus montajes:

En Panorama desde el puente nos deslumbró Seki otra vez con una magnífica puesta, y lo extraordinario fue que aunque no todos los actores eran sus discípulos, lograron la homogeneidad que él buscaba. Me imaginó que él, a sus alumnos directos de actuación, sobre todo los del primer período, el período de María Douglas, sí los involucraba mucho con Stanislavski. Pero en *Panorama desde el puente* fueron diferentes niveles de enseñanza con los actores, Narciso Busquets por ejemplo, empezó desde niño en el cine, y sin embargo podía oponerse a Wolf Rubinskis, a Carmen Mora o a Luis Ballardo.²⁵¹

Por estos testimonios es posible darse cuenta de que cuando Seki Sano integraba sus elencos con actores provenientes de diferentes lugares, lograba por lo regular una buena homogeneización del reparto, ya que intuyó lo que podía obtener de cada uno de ellos para encaminarlos en la dirección deseada, según las necesidades escénicas de cada obra. Esto seguramente era logrado a través de la utilización de un lenguaje común que establecía para cada montaje, aunque a veces se valiera de distintos medios para obtener lo que el actor no le estuviera proporcionando. Por otra parte, esta misma labor de homogeneización del reparto, bien podría establecerse una faceta más de la escuela de Seki Sano, pero como director escénico, ya que seguramente al introducir a algunos de los actores en temas de su metodología de entrenamiento, ya les estaba proporcionando clases dentro de la puesta en escena.

4) Trabajo dentro del montaje con elementos relativos a escenografía, iluminación y producción en general

Se ha podido observar a lo largo de este recorrido que el actor era la parte medular de cada uno de los montajes de Sano, incluso él mismo mencionaba que se podría prescindir de cualquiera de los elementos de arte escénico, pero jamás se podría prescindir del actor, porque entonces no habría teatro²⁵²; sin embargo estas afirmaciones no quieren decir que descuidara su dirección en elementos de producción

²⁵⁰ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

²⁵¹ Héctor Gómez, entrevista personal.

²⁵² Seki Sano, *op. cit.* pág. 68.

del montaje, elementos que revisten la actuación del actor, como señala su colaborador, Rodolfo Valencia:

Por supuesto que le daba importancia a la escenografía, procuraba que sus espectáculos tuvieran eso: una estética, una belleza. Yo creo que para él, lo más importante era el actor, el actor es el teatro, sin duda, y le daba una importancia bárbara. Todo lo que se ponía, tenía que ver con el actor. El actor era fundamental, era su trabajo.²⁵³

Y fue precisamente el actor, el elemento más importante de las puestas es escena del Teatro de las Artes, ya que allí los medios de producción fueron escasos y trabajaban con pocos recursos, como recuerda el ayudante Ignacio Retes:

Siempre fue muy precario nuestro vivir es ese sentido; sólo cuando hicimos *La rebelión...* en Bellas Artes, tuvimos el apoyo técnico de un teatro establecido, de otra manera era muy frágil, muy improvisado lo que hacíamos, un sombrero nos significaba un vestuario completo, un delantal era la imagen de "x", o unos tacones altos, unas botitas eran la señorita Julia.

No es que no se preocupara por eso, sino que no había manera de tenerlo, entonces la silla que servía de silla en una recámara, era la misma que servía en la corte, no hubo mucho que hacer en esa materia.

Cuando estuvimos en Bellas Artes, sí hubo un diseño de Gabriel Fernández Ledezma²⁵⁴ y de Julio Castellanos²⁵⁵, pues ahí sí se tuvieron medios.²⁵⁶

Sin embargo, cuando Seki Sano podía contar con recursos para la producción teatral, no descuidaba ningún elemento y colaboraba conjuntamente con el escenógrafo, el iluminador, el utilero, como comenta otra de sus ayudantes de dirección, Peggy Mitchel:

El no era el director de teatro, era el gran productor, porque concebía el teatro desde la taquilla hasta los camerinos, no había detalle que se le escapara

²⁵³ Rodolfo Valencia, *Ibidem*.

²⁵⁴ Gabriel Fernández Ledezma fue el escenógrafo y diseñador de vestuario de *La coronela*.

²⁵⁵ Julio Castellanos fue el escenógrafo y diseñador de vestuario de *Procesional*, una de las danzas que complementaba el espectáculo de *La coronela*.

²⁵⁶ Ignacio Retes, *Ibidem*.

o en el que no tuviera una presencia muy vigorosa. El tenía que ver en todo, en las pelucas, en los trajes, en la escenografía, en la iluminación, en todo. Se sentaba con el escenógrafo, con el tramoyista, con el carpintero o el utilero y les daba una cátedra histórica, sociológica, estilística, de la obra. De tal manera que todo el mundo se iba empapando, no nada más el actor [...] Era una labor de conjunto, donde todos tenían que marchar al mismo paso.²⁵⁷

Aún con esta presencia y dominio en cada uno de los elementos de la producción, Seki Sano se enfrentaba a veces a problemas de resolución escénica, como ejemplifica la misma Peggy Mitchel:

En *Prueba de fuego*, en una escena se estaba juzgando a un hombre, a Proctor, estaban todos en escena, en una mesa. Entonces, el problema escenográfico a resolver era una mesa donde cupieran catorce o dieciséis personajes para juzgar a este personaje y el escenógrafo no lograba resolverlo. Finalmente, una noche sentada yo con Seki Sano, -él ponía música, empezaba a mascar su pipa y podía pasar tres o cuatro horas sin decir nada-, me dijo: "Peggy, creo que ya resolví"; entonces tomó un pedazo de papel y dibujó una mesa en perspectiva con un punto de fuga, llamó al escenógrafo y le dijo: "Quiero me hagas esta mesa, tiene un punto de fuga de tal suerte que parece un salón inmenso, pero estás viendo a todos los personajes", se hizo la mesa, una mesa inmensa y fue una escena impactante. Tenía esa visión y él resolvía todo [...]

La belleza plástica que producía era maravillosa. Le decía al escenógrafo su visión de la obra y empezaba a trabajar con él, y también a modificar cuando había alguna cosa que a él no le gustara.²⁵⁸

Precisamente Seki Sano realizó un comentario a propósito de su propuesta escenográfica de *Prueba de fuego*, realizada por Antonio López Mancera, a quien consideró un insustituible colaborador, con cuyo diseño se ganó el elogio de varios cronistas teatrales:

La escenografía está hecha con un realismo parcial: las paredes han sido suprimidas, para evitar los lugares comunes de las antiguas escenografías

²⁵⁷ Peggy Mitchel, *ibidem*.

²⁵⁸ Peggy Mitchel, *ibidem*.

[...] ²⁵⁹

Por otra parte, uno de los escenógrafos de las puestas de Seki, Gabriel Fernández Ledezma²⁶⁰, menciona sobre la colaboración establecida con Seki Sano, así como algunas de las características del diseño escenográfico de *Un tranvía llamado Deseo*:

A la escenografía llegué con curiosidad y pasión pero guiado solamente por mi propia intuición. La experiencia se va adquiriendo en vista de los resultados progresivos. Posteriormente, además de lecturas, observaciones y ensayos, aprendí por ejemplo algunos gajes del oficio, cuando conjuntamente con Seki Sano, el magnífico director japonés, discutíamos la escenografía de *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, cuyo espacio debía dar la sensación de profundidad en el escenario de la Sala Chopin sumamente reducido de fondo [...] ²⁶¹

A través de estos comentarios es posible darse cuenta de la importancia que otorgaba Seki Sano a los elementos que revisten la puesta en escena y de la colaboración tan estrecha que establecía con los participantes de ella, escenógrafos, iluminadores, utileros. Otra de sus actrices, Soledad Ruiz también opina sobre el rol que tenían estos mismos elementos en los montajes de Sano:

El espacio escénico era un espacio dramático que no estaba ahí para adornar. No ponía las puertas para que alguien entrara, sino tenían un rol significativo; no ponía una tasa para adornar, sino porque jugaba dentro de la puesta en escena; no ponía una cortina para que se viera bonito; esos planeamientos los hacía Seki Sano. ²⁶²

Pero también cuando a Seki Sano le faltaban algunas de las resoluciones de la producción, a través del trabajo de los actores solucionaba esas carencias, como recuerda Héctor Gómez, espectador de *Un tranvía llamado Deseo*:

²⁵⁹ Seki Sano, "Entrevista a un director" por Miguel Angel Ocampo, *Excelstor*, 19 de agosto de 1956.

²⁶⁰ Gabriel Fernández Ledezma fue el escenógrafo de la reposición de *Un tranvía llamado Deseo* en 1953.

²⁶¹ Gabriel Fernández Ledezma, entrevistado por Judith Alaniz, "Gabriel Fernández Ledezma, propositos de un teatro mexicano", op. cit. pág. 19.

²⁶² Soledad Ruiz, *ibidem*.

Seki sustituía muy inteligentemente las acciones. Las direcciones de Seki eran muy concentradas para que no dependieran de cuestiones externas. En *Un tranvía* ... era muy importante el vapor en el baño que se daba Blanche; entonces era muy rudimentario porque no había sistema de vaporización en el Esperanza Iris²⁶³, y Blanche se bañaba en vapor que verdaderamente parecía como "un chorro de bomberos", no se sabía manejar la cantidad pequeña que correspondía a un baño.²⁶⁴

Con esto, es notable entonces que cuando Seki Sano no contaba con los recursos necesarios para realizar la producción escenográfica deseada, entonces recurría a los actores para complementar con su trabajo la realización del montaje; pero cuando contaba con elementos de producción, siempre tenía una concepción de cómo iba a funcionar cada elemento técnico, cada elemento decorativo, cada objeto, cada vestuario, y dentro de esto buscaba siempre la belleza plástica del montaje.

5) Partitura de dirección

La partitura de dirección, o también llamado libreto de dirección, el libro donde Seki Sano plasmaba las anotaciones del montaje en cuanto a la actuación, texto dramático, escenografía, vestuario, iluminación, música, días de ensayos, como recuerda su primer asistente, Ignacio Retes:

Lo analizaba mucho, él estudiaba y llegaba al ensayo a proponer lo que había imaginado, lo que había registrado en el libro y a veces no.²⁶⁵

Otro de sus asistentes, Rodolfo Valencia, recuerda la accesibilidad de él para cambiar o no cualquier aspecto que hubiera sido anotado y planeado, pero que escénicamente no funcionara como él deseara:

Llevaba una partitura de dirección de una precisión enorme, pero era lo suficientemente inteligente y creativo para darse cuenta cuando la necesitaba,

²⁶³ El Teatro Esperanza Iris fue otro de los lugares donde se representó *Un tranvía llamado Deseo*, en 1949, después de su temporada en el Palacio de Bellas Artes.

²⁶⁴ Héctor Gómez, *ibidem*.

²⁶⁵ Ignacio Retes, *ibidem*.

de acuerdo al actor; es decir, en eso no era formal, buscaba la mejor solución posible y cuando la encontraba se atenía a ella, pero si el actor, de alguna manera en los ensayos sugería algo, o daba algo que no estaba en la partitura, él se lo aceptaba, porque estaba más vivo y era más profundo que algo dirigido.²⁶⁶

Aparte de la precisión, Peggy Mitchel manifiesta que otra de las cualidades de Sano era la buena memoria que servía para recordar todo lo anotado en la partitura, incluso los cambios establecidos:

Ese libreto lo llevaba yo, porque él tenía una memoria prodigiosa. El iba haciendo cortes. Por ejemplo, en *Los frutos caídos*, yo no era oficialmente su asistente, pero me llamó para le ayudara con el manejo de luces. El había hecho varios cambios en el libreto y me lo dio para que yo siguiera las indicaciones de luces y de dirección. El dirigía sin libreto, se acordaba de absolutamente todo corte, todo cambio de luz. Yo llevaba el libreto técnico y cuando me equivocaba, pegaba de gritos por que él lo conocía. Era un hombre muy preciso y con una buena memoria.²⁶⁷

Justamente, dentro del archivo personal de Peggy Mitchel se encuentran algunos fragmentos de la partitura de dirección que hiciera Seki Sano para *Anna Karenina*, cuya información puede resultar de tanta importancia por contener anotaciones del propio director las cuales pueden demostrar hacia donde se dirigían sus intereses escénicos en un determinado montaje. Así dentro de esto, vienen especificados los días y horas de ensayo, distribuidos por escenas, que por lo regular eran de dos horas y en ocasiones dicho ensayo era abierto ya que no se especifica la hora en que finalizaba.

En otra parte, se hallan las indicaciones técnicas en cuanto a luces, música, telón, y el momento de entrada y salida de efectos especiales que se utilizarían como viento y truenos de cada uno de los cuadros de la obra. Igualmente se incluye una lista de pelucas y apliques, sus colores y características, según los personajes que los requerían.

²⁶⁶ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

²⁶⁷ Peggy Mitchel, *ibidem*.

Por otra parte, se encuentra un esquema de distribución de algunos de los muebles en el espacio escénico. Y dentro de esto se mencionan algunos cambios en la construcción de la escenografía.

También se localiza un borrador de las anotaciones que hiciera Seki Sano para la presentación de la obra en el programa de mano, en donde resumía su punto de vista sobre la temática de *Anna Karenina*.

En otra parte, Sano señalaba el investigar el contexto histórico de la obra, en la época de Rusia en 1880 y para esto anotaba la referencia del libro *Historia de Rusia*, edición del Fondo de Cultura Económica.

Otra de las hojas se refiere a la lista de presupuestos de la producción, así como las relaciones públicas a establecer para la difusión de la obra. En otra hoja se incluye una anotación para los periódicos en donde debían anunciar el estreno, junto que el aviso de que las localidades para el estreno y segunda función ya estaban agotadas.

En otra parte, se encuentra un borrador con su respectivo mecanografiado de la lista del elenco por orden de aparición, además de una lista de sueldos de todos los que participaban en el montaje, donde la actriz protagonista, María Douglas, percibía un sueldo de \$200.00; Carlos Navarro y Rodolfo Valencia de \$125.00; Claudio Brook de \$85.00; y el resto de los actores cantidades que descendían entre los \$75.00, \$45.00, hasta los \$25.00; Seki Sano percibía el sueldo más alto; \$225.00 y la ayudante de dirección, \$60.00. Otra de las hojas menciona cuál era el grado que estos actores tenían como miembros de la Asociación Nacional de Actores, o la escuela, sindicato o institución de dónde provenían.

Con estos datos obtenidos es posible reparar que con todo y que Seki Sano llevaba una partitura de dirección precisa, no se atenía a todo lo registrado en ella, sino que tenía cierta apertura para aceptar lo que el actor propusiera en el curso del trabajo, al igual que cualquier cambio escenográfico o técnico que surgiera, además que lo registrado en la partitura le servía para concebir la totalidad del espectáculo y no olvidar un solo aspecto.

6) Trabajo después del estreno

Por lo regular, el tiempo que llevaba a Seki Sano un montaje, era alrededor de tres meses. En sus primeros montajes, este tiempo era considerado exagerado, ya que como es sabido, las compañías de teatro establecidas acostumbraban a montar una

obra diferente cada semana, lo que de ninguna forma permitía al actor la creación de un personaje, y además dichos montajes eran de escasa duración en cartelera y después de dos o tres representaciones quedaban en el olvido. De hecho, cuando Sano montó *Un tranvía llamado Deseo* no era común que una obra se hubiera ensayado por más de dos meses, siguiendo un proceso tan minucioso del montaje el que como él llevaba. Pero dentro de todo esto, el trabajo de él como director no terminaba después del estreno, sino que continuaba durante cada una de las representaciones haciendo todavía las modificaciones que creía necesarias, como él mismo testimonia en una entrevista realizada a propósito del montaje de *Prueba de fuego*:

-¿No está contento con la interpretación?

S.S. No he dicho que no esté contento con la interpretación. La considero excelente, aún cuando esto no significa que me sienta plenamente satisfecho. Hoy ensayamos de nuevo.

-¿Ensayos a la décima representación?

S.S. La labor del director no termina la noche del estreno. No termina nunca. La obra está "creciendo". Se puede mejorar y la mejoraremos.

-¿Con los mismos actores?

S.S. Por descontado. Estoy satisfecho de su actuación, pero hay que quitar las "malas hierbas", y éstas brotan, precisamente en el transcurso de las representaciones.²⁶⁸

Sus asistentes, Peggy Mitchell y Rodolfo Valencia, hablan del trabajo que continuaba realizando él durante cada una de las representaciones, hasta la última función:

Yo veía todas las funciones, él también; pero él las veía tras bambalinas, de arriba, de abajo; yo estaba sentada tomando notas porque llevaba el libretto técnico y para cualquier cosa que se saliera de lo que estaba anotado y fijo, se hacía una reunión y se trabajaba en lo que no funcionara. Él estaba presente para ver como había funcionado, para ver dónde se podía modificar. Era un trabajo constante, nunca terminaba, hasta la última función y si era necesario la última con más pulcritud, con más cuidado.²⁶⁹

²⁶⁸ Seki Sano, "Con sus propias palabras", op. cit.

²⁶⁹ Peggy Mitchell, *ibidem*.

Vigilaba las puestas en escena, iba toda las noches al teatro con el ayudante de dirección que iba tomando nota de lo que Seki Sano le parecía que hacíamos mal, por debajo de la necesidad o por encima de la necesidad en escena. El ayudante de dirección esa misma noche pasaba con los actores y les decía: "Dice el maestro que esto, esto ; que esto no lo vuelvas a hacer" [...] Cuando él sentía que un actor se había mecanizado, se ponía muy mal; pero ahí sí había un problema, porque no había método para desmecanizarse, lo que hacía era volver a ensayar, Seki Sano le decía que aquello estaba muerto, que hacía todo lo que debía hacer, pero mecánicamente, que no había realmente creatividad [...] Cuidaba mucho sus puestas, hasta la última función.²⁷⁰

Con esto se evidencia entonces su participación dentro del montaje, del cual no se deslindaba, siempre estaba presente, vigilando a sus actores y cada uno de los elementos del montaje. Y tal como lo planteaba dentro de los objetivos de su primer proyecto, en el Teatro de las Artes, su objetivo no era llegar al estreno de una obra, sino que esta fuera el medio que le permitiera al actor estar en contacto con la práctica escénica, el tener la oportunidad de estar creando escénicamente en cada representación, y por supuesto que esto también incluía su labor como director, que no se conformaba con los resultados obtenidos en un estreno, sino que buscaba todavía lo que podía mejorarse para ofrecer siempre al espectador una buena función.

²⁷⁰ Rodolfo Valencia, *ibidem*.

Conclusiones

Este recorrido emprendido a través de la labor teatral de Seki Sano en México, que además ha constituido un recorrido alrededor de la historia del teatro mexicano del presente siglo, ha llevado al acercamiento de su obra en nuestro país, obra que se puede estudiar todavía desde diferentes perspectivas y siempre llevarán a reflexionar sobre lo complejo de su labor y las diferentes aportaciones escénicas que realizó a lo largo de 27 años en este país.

Sus aportaciones se comienzan a observar a partir de la creación de su primera escuela dramática, en el Teatro de las Artes, cuando ésta se instituyó como la pionera de la educación teatral en México, en donde a partir de su método de entrenamiento actoral, que contemplaba bases teóricas y bases prácticas, introdujo el método de Stanislavski y el de Meyerhold, y con ellos, la propuesta para desarrollar un estilo de actuación realista en México.

Esta primer escuela teatral de Seki Sano, también la primera del teatro mexicano, cumplió con uno de los objetivos impuestos desde su origen, al preparar sistemáticamente a los actores, partiendo de la dinámica establecida por Seki Sano para llevar a cabo los postulados del programa de estudios: el desarrollo libre de temas de cultura general durante las clases, los ejercicios escénicos e improvisaciones para cubrir las materias del método de interiorización actoral, las clases de entrenamiento corporal. Con lo que se puede calificar como una propuesta metodológica integral; propuesta que dentro del entrenamiento dio oportunidad a los alumnos de mostrar los resultados a través de su actuación en las producciones escénicas que surgieron del Teatro de las Artes.

Fue también a través del lema del Teatro de las Artes donde, por otro lado, Seki Sano deseaba establecer, hacer surgir del pueblo el arte nacional que renovarían la escena mexicana, aunque por diferentes circunstancias esas pretensiones quedaron abandonadas más tarde. Lo cierto fue que en el Teatro de las Artes Sano sentó las bases no sólo de su propuesta de entrenamiento actoral, sino también sus ideas para renovar al teatro mexicano en general, las cuales no se modificaron drásticamente en sus etapas posteriores, y en cambio, fueron enriqueciéndose y adaptando elementos, según las necesidades que iban exigiendo las circunstancias teatrales imperantes.

Con la etapa del Teatro de las Artes y con la siguiente, de la Escuela Dramática de México, Seki Sano llegó a constituirse como uno de los creadores de la enseñanza profesional en el país, porque con estas dos escuelas, bien puede afirmarse que fue fomentando en el medio teatral "la moda" de preparación actoral y por ello, junto con su segunda escuela, otras de arte teatral fueron surgiendo.

En cuanto a la dinámica de cursos de la Escuela Dramática de México, donde Seki Sano continuó promulgando los mismos principios de su método de entrenamiento para la actuación realista, que también incluía los temas de cultura general, o el entrenamiento vocal o corporal impartido por maestros invitados; por otro lado, incrementó, extendió la propuesta de aplicación de este mismo método de entrenamiento hacia la actuación cinematográfica.

La tercer escuela de Seki Sano, en el Teatro de la Reforma, rodeada de otras también interesadas en terminar con el dilematismo actoral, constituyó la consolidación de Sano como maestro, evidente en la preferencia que tenía entre los alumnos que iban a estudiar en ella, después de haber estudiado en alguna otra escuela. Aun en medio de otras opciones de enseñanza, a lo largo de estos años de labor pedagógica, su escuela se instituyó como una de las más sólidas, la difusora directa del sistema de Stanislavski, la más apropiada para desarrollar el estilo realista en la actuación, el estilo de mayor auge en el teatro mexicano de los años cincuenta.

Los ofrecimientos de tercer escuela, en cuanto a metodología teatral, se ampliaron también, aunque las bases continuaron siendo las mismas, tomaron en cuenta las necesidades que la modernidad iba imponiendo al arte escénico, y consideró entonces, la extensión de su propuesta de entrenamiento actoral para la televisión. El curso se dividía en dos partes, de las cuales, la primera serviría al alumno para definir su vocación en el teatro; la segunda parte se dedicaría a la creación específica de un personaje. Las pláticas sobre temas de cultura general, las recomendaciones bibliográficas, los ejercicios de improvisación, la representación pública de escenas, la elección de autores de estilo realista, fueron los procedimientos seguidos por Sano para cubrir el programa de estudios de esta escuela. Otra de las contribuciones del Teatro de la Reforma, se encuentra en su proposición del curso de dirección escénica, con el cual innovó en México al ser la primer escuela en ofrecer dicho método de entrenamiento para los aspirantes a directores, en el que Seki Sano estableció como premisa que *todo interesado en la dirección escénica debía poseer amplios conocimientos de actuación.*

Fue también durante la etapa del Teatro de la Reforma, donde Sano alcanzó la madurez de sus conocimientos teatrales que le permitieron escribir el libro que

condensa su teoría escénica: *Apuñtes de un director escénico*, texto que a pesar de no estar publicado en su totalidad, constituye la cristalización, el resultado de sus años de experiencia teatral; texto en el que pueden encontrarse minuciosamente descritos algunas de sus ideas sobre el arte escénico. Una de ellas sería la que rescata que *el actor es la esencia del arte escénico* y de ahí la necesidad de crear un método de entrenamiento actoral para desarrollar sus facultades creativas.

Estos *Apuñtes* evidencian que la principal fuente, la principal influencia de Seki Sano en la elaboración de los programas de estudio para de sus escuelas, fue Stanislavski; aunque a pesar de esta reiterada mención al sistema de Stanislavski, Seki Sano dentro de la dinámica de sus clases aplicaba tanto de Stanislavski, como fundamentos de Meyerhold, pero también de Vajtangov, otro de los teóricos tan poco difundidos, cuya confrontación no fue posible realizar debido a la escasez de material bibliográfico.

A través del resumen de estas influencias, Sano extrajo las principales materias que proponía Stanislavski para el entrenamiento actoral interno, el cual se complementó con principios de Vajtangov, respecto a las emociones y con principios de la *Bionecánica* de Meyerhold. Sano elaboró entonces, su propuesta metodológica actoral con la cual deseaba formar un actor preparado a través de un sistema de entrenamiento interno que le ayudara a desarrollar sus capacidades escénicas, que poseyera además una gran cultura, que su cuerpo y su voz también estuvieran físicamente entrenados. Estos fueron los fundamentos de su metodología teatral, en la que, también, fue incorporando elementos que iban imponiendo las condiciones teatrales imperantes, como el hecho de considerar que su técnica de entrenamiento también sirviera para preparar a los actores cinematográficos o los de la televisión, o el crear un curso de dirección escénica bajo esas mismas bases. Es decir, su propuesta se fue modificando en función de los cambios de la modernidad, que es la que origina los cambios teatrales. La evolución de su propuesta se originó a partir esos cambios con los que buscaba que el actor estuviera preparado para su momento.

Por otra parte la descripción de sus *Apuñtes* lo evidencian como un creador teatral que no únicamente se apegaba a sus principales influencias, sino que también incorporó los principios de algunos renombrados especialistas de la fisiología o psicología, de reconocidos autores literarios, actores y teóricos teatrales.

En cuanto a su trabajo como director escénico, labor que también vendría a constituir parte importante de toda su propuesta teatral, donde aportó a través de sus producciones escénicas, las bases para reformar al teatro mexicano iniciándolo dentro de un teatro moderno, con algunas de las obras que llevó a escena, de entre las que

se encuentran las que quedaron como memorables dentro del teatro mexicano ya fuera por su temática, por su belleza plástica, por su concepción escénica, por sus actuaciones, por la armonización de cada uno de sus elementos; y aunque llegó a tener tropiezos en algunos montajes, fue reconocido en el medio teatral mexicano como un sólido director escénico.

Su proceso de trabajo se caracterizó porque desde que seleccionaba la obra y tomaba el texto ya había visualizado su realización escénica e iba determinado durante el montaje con precisión cuáles serían sus exigencias para cada uno de los elementos que participarían dentro del montaje. El actor constituía la parte medular del mismo y se valdría de distintos medios para obtener mayor provecho de él, según necesidades escénicas de cada puesta; y aunque en algunos casos los actores no estaban introducidos a su estilo de trabajo y provinieran de diferentes niveles de experiencia escénica, él lograría homogeneizar el diverso elenco que conformaba; labor que por otra parte, muy bien podría considerarse una escuela más implantada por él, como director escénico. De la misma forma que como maestro no descuidaba a sus alumnos, como director tampoco descuidaba ningún elemento relativo al montaje y tenía una participación muy conjunta con el actor, escenógrafo, utilero, iluminador, vestuarista. Dentro de la partitura escénica llevada registraba todo lo planeado, pero existía también cierta accesibilidad de su parte para modificar algún elemento que no estuviera funcionando con su concepción escénica. Era el director que determinaba su labor y la labor de todo el equipo, terminaba hasta la última representación, y mientras tanto, en cada representación, quedaba la posibilidad de realizar algún cambio en el montaje, siempre y cuando, con la finalidad de mejorarlo, para lo cual, él estaría presente en cada función, vigilando que todo se cumpliera al pie de la letra. Fue por lo tanto, a través de este proceso de trabajo que aportó diferentes aspectos al teatro mexicano, uno de ellos sería el de la implantación de un período de ensayos que iba más allá de dos semanas, como el que algunas compañías profesionales de principios de siglo llevaban; él en cambio, ensayaba sus obras por un período de tres meses; así, igualmente implantó el "trabajo de mesa", el trabajo con el texto dramático, que no era común para la época; otra de sus contribuciones se encuentra en la introducción de autores desconocidos, y la temática tratada por algunos de ellos que llega a causar polémica en ocasiones; por otra parte, su estilo de dirección donde aplicaba aspectos de su metodología teatral propuesta en sus escuelas, al igual que sus diversas concepciones escénicas sobre la utilidad del decorado, la importancia del actor dentro del montaje y la conjunción de todos estos elementos; pueden considerarse como otras de sus aportaciones escénicas.

Con todo esto, se puede afirmar que la etapa de Seki Sano en México, es la etapa también del desarrollo y evolución del teatro mexicano hacia un teatro

moderno y contemporáneo, y él ha sido uno de los forjadores más importantes de esta evolución y desarrollo bajo sus dos propuestas esenciales:

1) La primera se refiere a la sistematización del entrenamiento actoral, a través de su propuesta metodológica basada en técnicas teatrales más importantes de la historia del teatro, con la cual creó diferentes escuelas que lo erigieron como un pionero y propiciador de la creación de las otras escuelas de arte escénico de México, las que en conjunto tuvieron el común denominador de establecerse en sus respectivas etapas, como una buena opción de preparación para las diversas generaciones de actores y directores que se prepararon en ellas.

2) La segunda se relaciona con su intención de consolidar un movimiento teatral en México, crear un teatro nacional de alcance universal a través de sus producciones escénicas, las cuales constituyen sus aportaciones en campo de materia de dirección escénica, que lo instituyeron como uno de los directores de calidad a través de sus diferentes montajes, algunos de ellos, con el estilo realista propuesto en la temática de las obras, consolida el movimiento realista y sobre todo establece las bases de teatro moderno que deseaba instituir desde el Teatro de las Artes.

Y tanto en sus clases, como en sus montajes, o en el trato personal, como se podrá corroborar en la parte *Apéndice de documentos* de este trabajo, Seki Sano se dio a la tarea de sembrar tanto en sus discípulos, como en sus actores, o colaboradores de escena no sólo las bases para ejercer el arte escénico; sino también de fomentar una disciplina y pasión por el teatro, un compromiso con su quehacer, con su arte, con el discurso escénico, con la misión social y artística del teatro; enseñanzas que permiten hoy en día, a los que todavía continúan ejerciendo el arte escénico, rescatar, transmitir, modificar, evolucionar aquellas lecciones aprendidas e implantar a su vez, nuevas bases teatrales, que constituyen en esencia los frutos actuales de las aportaciones de Seki Sano.

En cuanto a las contribuciones que la autora de este trabajo ha recibido a través del acercamiento a las actividades teatrales de Seki Sano, ha sido un acercamiento a toda una gama de conceptos planteados por este creador teatral y que han constituido, no únicamente un acercamiento personal a una etapa del teatro mexicano, sino un contacto más amplio con la historia del teatro mexicano y universal, con lo que puede asegurar que la presencia de Seki Sano en el teatro mexicano fue la presencia de un ser universal que definitivamente constituye un parteaguas de la escena mexicana de este siglo.

Bibliohemerografía específica

-Adame Hernández, Domingo. "Seki Sano", *El director teatral: creador e intérprete, su función hermenéutica ante el texto dramático*. Tesis de maestría en Estudios Literarios, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, México 1992, págs. 57-59.

-"A propósito de *Un tranvía llamado Deseo*", *México en el arte*, núm. 7, primavera de 1949, INBA-SEP, pág. 108.

-Ballano Bueno, Adolfo. "Cómo se forjan los nuevos actores mexicanos", *Hoy*, núm. 464, 12 de enero de 1946, págs. 54-58 y 82.

-*Boletín del Teatro de las Artes*, núm. 1, mayo de 1940, archivo personal de Ignacio Retes, 4 págs.

- _____, núm. 2, *Lux*, septiembre de 1940, págs. 21-25.

- _____, núm. 3, *Lux*, febrero de 1941, págs. 21-24.

- _____, núm. 4, *Lux*, junio de 1941, págs. I-VIII.

-Carballido, Emilio. "Entrevista con Seki Sano", *Tramoya*, núm. 3, abril-junio 1976, Universidad Veracruzana, págs. 8-11.

-Carbonell, Dolores - Mier, Luis Xavier. "Seki Sano, crónica de un director japonés asentado en México", *Escénica*, núms. 8-9, noviembre-diciembre de 1991 y enero-

febrero de 1992, UNAM, págs. 86-92.

_____. "Crónica de *Un tranvía...*", *Tres crónicas del teatro en México*, México 1988, INBA-SEP, Págs. 43-58.

-Cucuel Madeleine. "Seki Sano y el teatro de México", *Tramoya*, núm. 39, abril-junio de 1994, Universidad Veracruzana, págs. 42-49.

-Díaz de León, Raquel. "Seki Sano, Modelador de grandes actores y actrices, dejó de existir hace dieciocho años", *Excelsior*, 30 de septiembre-3 de octubre de 1984.

-Fernández, Octavio. "El teatro obrero, una realidad", *Luz*, diciembre de 1957, págs. 28-30.

-"Fue embargada la escuela teatral de Seki Sano, ayer", *Excelsior*, 13 de octubre de 1955.

-García Riera, Emilio. "Han matado a Tongolele" (Ficha de película), *Historia documental del cine mexicano: 1945-1948*, México 1971, Ediciones Era, pág. 287.

-Ita, Fernando de. "De Seki Sano a Luis de Tavira: Itinerario de la puesta en escena", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid 1988, tomo 3, págs. 139-142.

-Magaña Esquivel, Antonio. "Estreno de *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández en el Granero", *El Nacional*, 4 de mayo de 1957.

_____. "Teatro de la Reforma", *Sueño y realidad del teatro*, México 1949 INBA, págs. 105-114.

-Maria y Campos, Armando de. "Crónicas teatrales de las puestas en escena de Seki Sano (1946-1952)", *Novedades*, avances de trabajo de Martha Toriz para el Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*, junio y diciembre de 1995.

-_____. "Crónica teatral", *Novedades*, 7 de julio de 1950.

-Okamura, Haruhiko. "Seki Sano permanece en el teatro mexicano. Dio un golpe experimentando varios métodos", Expediente personal de Seki Sano, Archivo Vertical, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU-INBA.

-Rabell, Malkah. "Seki Sano, fidelidad al dramaturgo", *El Nacional*, 12 de agosto de 1993.

-Sano, Seki. "Apuntes de un director escénico" *Teoría y praxis del teatro en México*, Edgar Ceballos y Sergio Jiménez (Eds.), México 1988, Col. Escenología, págs. 130-176.

-_____. "El Teatro de las Artes marcha", *Lux*, mayo de 1940, págs. 35-38.

-_____. "Los tres eslabones principales en el entrenamiento del actor, según la escuela de la vivencia", *Las técnicas de actuación en México*, Edgar Ceballos (Ed. y Comp.), México 1993, Col. Escenología, págs. 355-409.

-_____. *Bibliografía para el Estudio Analítico del llamado sistema de Stanislavski*, Mc., material para el Estudio de Artes Escénicas 1958, archivo personal de Mercedes Pascual.

-_____. "¿Qué pasa con el teatro en México? (Ponencia)", *¿Qué pasa con el teatro en México?. Sensacionales opiniones de Novo ... (Et-al)*, México 1967, Editorial Novaro, págs. 43-52.

-_____. "Resumen de apuntes varios sobre el teatro y el trabajo del actor", Centro Venezolano del Instituto de Teatro, Boletín núm. 12, págs. 67-75, material del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

-Tanaka, Michiko. "Seki Sano and popular political and social theatre in Latin America", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies University of Kansas, Spring 1994, págs. 53-69.

-_____. "Meyerhold in Latin America: Seki Sano's contribution to the

contemporary theatre". Ponencia de XIX International Congress Moscow-June 6-13, 1994.

- _____, *Seki Sano: Dramografía 1939-1966*, Mc., material del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

- _____, "Seki Sano, investigador teatral. Experiencias con Meyerhold y otros teatros ruso-soviéticos". Ponencia del IV Encuentro de investigación teatral, Guadalajara México, noviembre de 1992.

-Tsurumi, Shunsuke. "Semblanza de Seki Sano", *Estudios de Asia y Africa*, Colegio de México 1981, vol. 16, págs. 243-248.

-Yañez, Dolores. "... Y llegó Seki Sano", *La cabra*, núm. III, agosto-septiembre, UNAM 1980, págs. II-V.

-Yoshikawa, Emiko. "El magisterio latinoamericano de Seki Sano", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid 1988, tomo 1, págs. 95-100.

Archivo personal de Peggy Mitchel²⁷¹

-Alba, Marfa. "Una gran injusticia la proscripción de *Prueba de fuego* del Teatro de Bellas Artes", *Nosotros*, 22 de septiembre de 1956.

-*Anna Karenina*, fragmentos del libreto de dirección, 1957.

-Arteaga, L.A. "*Prueba de fuego*", *Revista México*, septiembre de 1956.

-Basurto G., Luis. "*Prueba de fuego*", *Excelsior*, Ca. julio de 1956.

-Canton, Wilberto. "*La Prueba de fuego*", *Excelsior*, 29 de julio de 1956.

- _____, "Hay segundas partes que son buenas (Seki-Marfa Douglas)", *Cine Mundial*, 25 de agosto de 1957.

²⁷¹ Algunos de los artículos de este archivo no cuentan con la fecha ni con la referencia exacta de publicación y debido a que en la hemeroteca se encuentran en volúmenes que están fuera de circulación, no fue posible realizar la confrontación respectiva y por ello se les anota el dato de publicación aproximado.

- "Con sus propias palabras ... Seki Sano", *Ultimas Noticias*, 1 de agosto de 1956.
- De las Barceñas, Angel. "Tres estrenos afortunados: La *Prueba de fuego* en Bellas Artes...", *Excelsior*, 22 de julio de 1956.
- "Desde las diablas. Tolstoi", *Excelsior*, 24 de agosto de 1957.
- "Ensayan la obra de Arthur Miller", *Cine Mundial*, 18 de julio de 1956.
- "Espectación por *Prueba de fuego* de Arthur Miller", *Cine Mundial*, 18 de julio de 1956.
- Gordon Carmona, Sigfrido. "*Prueba de fuego*", *Ultimas Noticias*, 30 de julio de 1956.
- "Grandiosa concepción de una obra teatral", *Excelsior*, 26 de agosto de 1956.
- Guardia, Miguel. "El teatro en México. *Prueba de fuego*", *Novedades*, Suplemento *México en la Cultura*, 29 de julio de 1956.
- _____ . "El teatro en México. *Anna Karenina*", *Novedades*, Ca. 25 de agosto de 1957.
- "¿Hostilizan en México al autor de *Prueba de fuego*?", *Cine Mundial*, 14 de agosto de 1956.
- Lumière. "Lo de Seki Sano, cuento "chino", dice Gorostiza", *Excelsior*, 4 de septiembre de 1956.
- Maria y Campos, Armando de. "*Anna Karenina* de León Tolstoi por María Douglas, Carlos Navarro y Seki Sano", *Novedades*, 24 de agosto de 1957.
- Martínez Bravo, José Luis. "Comentando la obra *Prueba de fuego*", *Cancionero de América*, 1 de septiembre de 1956.
- Martínez, Horacio. "Teatro, perspectiva y ritmo en México", *Cine Mundial*, 25 de julio de 1956.
- Mendoza María Luisa. "Un platillo fuerte: Arthur Miller", *Cine Mundial*, 23 de julio de 1956.

-Ocampo, Miguel Angel. "Seki Sano. Entrevista a un director", *Excelsior*, 19 de agosto de 1956.

-"*Prueba de fuego* en Bellas Artes", *Cine Mundial*, 19 de julio de 1956.

-"Quitarán *Prueba de fuego* en el INBA", Ca. agosto de 1956.

-Salmón, Agustín. "Murió hoy el director teatral y maestro de actores Seki Sano", *Excelsior-Extra*, 30 de septiembre de 1966.

-_____. "Fueron incinerados los restos del director teatral Seki Sano", *Excelsior*, Ca. 3 de octubre de 1966.

-"Teatro en el reino de la imaginación", *Universal*, 26 de agosto de 1956.

-Tomas, Juan. "La envoltura. lujosa ...", Ca. agosto de 1957.

Programas de mano

-1940-Nov. *La coronela*, Palacio de Bellas Artes, archivo personal de Ignacio Retes.

-1941-May. *La rebelión de los colgados* de Bruno Traven / *La coronela*, Teatro Ocampo, Morelia, Mich., archivo personal de Ignacio Retes.

-1948-Dic. *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, Palacio de Bellas Artes, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1952-Sep. *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Baéz, Sala Chopin, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1953-Feb. *3 Joyas* de Anton Chéjov, Sala Chopin, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1956-Jul. *Prueba de fuego* de Arthur Miller, Palacio de Bellas Artes, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1957-Ago. *Anna Karenina* de León Tolstoi, Teatro del Musico, archivo personal de Peggy Mitchel.

-1959-Abr. *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, Sala Chopin, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1960-Dic. *El mundo de Sholem Aleijem* de Arnold Perl, Teatro de la UNAM, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1963-Abr. *Un hombre contra el tiempo* de Robert Bolt, Teatro Hidalgo, Biblioteca de las Artes, CNA.

-1964-Ene. *El rey Lear* de William Shakespeare, Palacio de Bellas Artes, Biblioteca de las Artes, CNA.

Entrevistas

-Ceballos, Edgar. Entrevista personal, septiembre de 1995.

-Derbez, Silvia. Entrevista de Michiko Tanaka, octubre de 1995, material del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*.

-Gómez, Héctor. Entrevista personal, enero y junio de 1995.

-Margules, Ludwik. Entrevista personal, agosto de 1993.

-Mérida, Yolanda. Entrevista personal, marzo de 1995.

-Mitchel, Peggy. Entrevista personal, noviembre de 1994.

-Pascual, Mercedes. Entrevista colectiva realizada dentro del Seminario *Seki Sano y el teatro mexicano*, octubre de 1995.

-Retes, Ignacio. Entrevista personal, diciembre de 1993 y diciembre de 1994.

-Rufz, Soledad. Entrevista personal, agosto de 1993.

-Valencia, Rodolfo. Entrevista personal, enero de 1994.

Bibliografía general

- Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México*, México 1985, Editorial Panorama, 221 págs.
- Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX*, Barcelona 1979, Editorial Gustavo Gili S.A., págs. 332-345.
- Ceballos, Edgar. (Ed. y Comp.). *Las técnicas de actuación en México*, México 1993, Col. Escenología, págs. 17-191, 501-538.
- De la Torre Vilar, Ernesto (Et-al). "La administración del general Lázaro Cárdenas", *Historia de México II. De la independencia a la época actual*, México 1991, Editorial. Mc Graw Hill, págs. 312-316.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental de Cine Mexicano 1941-1944*, México 1970, tomo II, Ediciones Era, págs. 7-11.
- Gilly, Adolfo. "El Cardenismo", *La revolución interrumpida*, México 1971, Ediciones El caballito, págs. 347-395.
- Gorchakov, N. *Lecciones de regisseur. Vajtangov*, Buenos Aires 1962, Editorial Quetzal, 242 págs.
- Hernández, Luisa Josefina. "Entrevista de Tomás Espinoza a", *La calle de la gran ocasión*, México 1987, Editores Mexicanos Unidos, págs. 16 y 18.
- Hesse, José. *Breve historia del Teatro Soviético*, España 1971, Alianza Editorial, 182, págs.
- Magaña Esquivel, Antonio - Lamb, S. Ruth. *Breve Historia del Teatro Mexicano*, México 1958, Manuales Studium de Ediciones Andrea, INBA, 172 págs.
- _____ . *Medio siglo de teatro en México (1900-1961)*, México 1964, INBA, págs. 99-103.

- _____ . *El teatro y el cine*, México, Cincuenta años de Revolución, S.A. Págs. 311-411.

-Mendoza López Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México (1928-1941)*, México 1985, IMSS, 136 págs.

-Meyerhold, Vsevolod. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Edgar Ceballos (Ed. e intr.), México 1986, Col. Escenología, 316 págs.

- _____ . *Teoría teatral*, Madrid 1971, Editorial Fundamentos, 224 págs.

- _____ . Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México 2*, México 1981, Colegio de México, págs. 1377-1548.

-Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México 1967, INBA, págs. 281-282.

-Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México 1967, Empresas Editoriales S.A. Págs. 237-282, 344-396.

- _____ . *¿Qué pasa con el teatro en México?. Sensaciones opiniones de Novo ... (El-al)*, México 1967, Editorial Novaro, 115 págs.

-Olavarría y Ferrari, Enrique de. "Nómina de los teatros capitalinos (1911-1961)", *Reseña histórica del teatro en México*, México 1961, vol. V, Editorial Porrúa, págs. 3537-3680.

-Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro. "El teatro político mexicano de los años treinta: Algunas consideraciones y ejemplos", *El teatro mexicano visto desde Europa. (Actes des 1ers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14, 15 et 16 juin 1993)*, Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (Eds.), Université de Perpignan 1993, Collection Etudes, CITRU-CRILAUP, págs. 107-121.

-Reyes, Carlos José. "Teatro de Colombia. 1955-1987: Un movimiento plural y creciente", *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de iberoamérica*, Madrid 1988, tomo 1, págs. 315-316.

-Rivera K., Octavio. "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y

1950: negación e impulso", *El teatro mexicano visto desde Europa. (Actes des Iers. Journées Internationales sur le Théâtre Mexicain en France 14, 15 et 16 juin 1993)*, Daniel Meyran y Alejandro Ortíz (Eds.), Université de Perpignan 1993, Collection Etudes, CITRU-CRILAUP, págs. 93-105.

-Slonim, Marc. *El teatro ruso. Del imperio a los soviets*, trad. Horacio Martínez, Buenos Aires 1965, Editorial Universitaria de Buenos Aires, págs. 76-301.

-Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Obras completas*, Buenos Aires 1986, Editorial Quetzal, 386 págs.

-_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Obras completas*, Buenos Aires 1979, Editorial Quetzal, 450 págs.

-_____. *El trabajo del actor sobre su papel. Obras completas*, Buenos Aires 1977, Editorial Quetzal, 388 págs.

-_____. *Trabajos teatrales. Correspondencia. Obras completas*, Buenos Aires 1986, Editorial Quetzal, 348 págs.

-"Teatro de México". *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, tomo 3, Madrid 1988, págs. 89-184.

-Vajtangov, I.B. "Preparación para el papel", *Actuación. Un manual del método de Stanislavski*, Toby Cole (Comp.), México 1964, Editorial Diana, págs. 123-132.

Hemerografía

-Alaníz, Judith. "Gabriel Fernández Ledezma, propositor de un teatro mexicano", *Escénica*, núm. 2, agosto de 1982, págs. 17-21.

-Brun, Josefina. "Ignacio Retes, 40 años en escena. (3 partes)", *Escénica*, núm. 6-9, mayo-diciembre de 1984, UNAM.

-Cucuel Madeleine. "Les recherches théâtrales au Mexique 1923-1947", *Cahiers du CRIAR*, num. 7 Université de Rouen 1987, págs. 39-54.

- "Una Escuela Nacional de Teatro, apuntes para la historia de la EAT", *Tramoya*, núm. 29, octubre-diciembre de 1991, Universidad Veracruzana, págs. 27-65.
- "Facultad de Filosofía y Letras. Escuelas de Teatro", *La cabra*, núm 4, enero de 1979, UNAM, págs. 14-15.
- Falkestain, Waldeen. Expediente personal, Biblioteca de las Artes, Fondo reservado, CNA.
- "La formación del actor en México", *Repertorio*, núm. 2, agosto de 1987, Universidad Autónoma de Querétaro, págs. 18-59.
- Gorostiza, Celestino. "Apuntes para una historia del teatro experimental", *México en el arte*, núms. 10-11, septiembre de 1950, INBA-SEP, págs. 23-30.
- Guillaumin, Dagoberto. "Dos etapas de la Escuela de Arte Teatral", *Tramoya*, núm. 29, octubre-diciembre de 1991, Universidad Veracruzana, págs. 88-91.
- Hisnki, Igor. "Meyerhold. Los grandes teóricos de la actuación", *La cabra*, núms. 25-26, octubre-noviembre de 1980, UNAM, págs. 9-12.
- Ita, Fernando de. "La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México", *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Fall 1989, págs. 9-17.
- Jaramillo, Salvador. "Fernando Wagner. Los maestros de actuación en México", *La cabra*, núms. 25-26, octubre-noviembre de 1980, UNAM. págs. II-VI.
- Jiménez Rueda, Julio. "La enseñanza del arte dramático en los últimos cincuenta años", *Tramoya*, núm. 29, octubre-diciembre de 1991, Universidad Veracruzana, págs. 4-11.
- Monroy, Bautista, Fidel. "Apuntes para una historia del teatro en la UNAM", *Máscara*, núm. 6, julio de 1991, Escenología, A.C., págs. 89-94.
- "Plan de estudios de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, febrero de 1961, INBA, págs. 43-47.
- "Programas y reglamento", *Escuela de Arte Teatral*, 1958, INBA, págs. 56-60.

-Ríos Everardo, Sara. "Dimitrio Sarrás. Los maestros de actuación en México", *La cabra*, núms. 25-26, octubre-noviembre de 1980, UNAM. págs. X-XVI.

-Zea, Alejandra. "Enrique Ruelas. Los maestros de actuación en México", *La cabra*, núms. 25-26, octubre-noviembre de 1980, UNAM, págs. VII-IX.

-_____. "Stanislavski. Los grandes teóricos de la actuación", *La cabra*, núms. 23-24, agosto-septiembre de 1980, UNAM, Págs. 18-23.

APENDICE DE DOCUMENTOS



TEATRO DE LAS ARTES*

"TEATRO DEL PUEBLO Y PARA EL PUEBLO"

ESCUELA DEL TEATRO DE LAS ARTES

"PREPAREMONOS PARA UN
NUEVO TEATRO MEXICANO"

- ¿LE INTERESA A USTED EL TEATRO?
- ¿CONSIDERA USTED QUE DEBE CREARSE EN MÉXICO UN VERDADERO TEATRO POPULAR?
- ¿DESEA USTED SER ACTOR, ESCENOGRÁFO, DISEÑADOR, DRAMATURGO?
- ¿LE INTERESA A USTED LA DANZA?
- ¿QUIERE USTED AYUDAR A CREAR UN NUEVO TEATRO?

El Teatro de las Artes resuelve todas estas preguntas. El Teatro de las Artes no es un experimento teatral cualquiera, es el primer intento serio por establecer en México los bases de un verdadero arte teatral, nutrido en todas las inagotables fuentes de la cultura universal, y con una valiente postura hacia el futuro. El Teatro de las Artes ofrece todos estas oportunidades para la creación de un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho; pero internacional en su alcance.

¿QUE ES EL TEATRO DE LAS ARTES?

En su Declaración de Principios, firmada por sus fundadores el primero de agosto de 1939, el Teatro de las Artes declara "amablemente: que pertenece al pueblo de México; que existe como expresión ingenua e inapreciable de la vida del pueblo mexicano, en su lucha por la defensa de la cultura y la democracia; que es un teatro que nace libre del mercantilismo y de las taras que han impedido hasta ahora el desarrollo saludable de un verdadero teatro del pueblo en este país. El teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o de realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exenta de ese absurdo mezcla de "folklore" y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo.

¿QUIENES FORMAN EL TEATRO DE LAS ARTES?

La actual dirección del Teatro de las Artes está compuesta por personas capaces y entusiastas; por técnicos del arte teatral que no tiene otra mira que la creación de un verdadero teatro mexicano. Entre los directores e impulsores actuales del Teatro de las Artes se encuentran **GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA**, pintor distinguido, conocedor del folklore plástico de México, y **XAVIER GUERRERO**, notable pintor mexicano, quienes están activamente dedicados a nuestra escenografía; **MIGUEL COVARRUBIAS**, famoso pintor mexicano, quien trabajará también con nosotros; **SILVESTRE REVUELTAS** y **RODOLFO HALFFTER**, distinguidos compositores contemporáneos, y **JESUS DURON**, conocido pianista, quienes están encargados de nuestra Sección de Música; **GERMAN CUETO**, escultor y uno de los iniciadores del teatro Guñal en México, quien dirige nuestra Sección de Títeres; **WALDEEN**, renombrada bailarina y profesora de danza, quien se encarga de nuestra Sección de Danza; **SEKI SAND**, conocido director

de escuola, discípulo y ayudante del famoso Meyerhold, quien escenificará las obras de nuestro repertorio.

EL "HOGAR" DEL TEATRO DE LAS ARTES

El escenario y la sala en donde el Teatro de las Artes comenzará a funcionar en el principio de 1941, están situados en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, en la calle de las Artes No. 45.

Este teatro es importante no solamente porque viene a aumentar el reducido número de teatros en México, sino porque sus característicos arquitectónicos y las instalaciones muy especiales colocan a este teatro como uno de los más modernos y significativos del Continente Americano.

¿QUE ES LA ESCUELA DEL TEATRO DE LAS ARTES?

Todos reconocemos que existe en el país una grave deficiencia en la preparación de verdaderos actores teatrales. Esto se debe a que no existe, en realidad, un empeño constante para crear verdaderos técnicos del teatro. Esta deficiencia debe corregirse.

Para luchar contra la tradicional deficiencia en la preparación sistemática de los actores en México, hemos iniciado una nueva forma de entrenamiento dramático basado en las técnicas universales más importantes del teatro antiguo y moderno. De este modo, por primera vez en México, actores y actrices tendrán la oportunidad de prepararse serio y profundamente para el arte teatral. Hemos inaugurado el Primer Curso de la Escuela del Teatro de las Artes, con clases diarias, durante un período de seis meses. Este curso que prepara a los actores para los funciones inaugurales de nuestro Teatro, ha empezado el 20 de mayo de 1940, de acuerdo con el siguiente programa:

EL PRIMER CURSO DE LA ESCUELA DEL TEATRO DE LAS ARTES

Programa para un curso de entrenamiento de 6 meses para actores y bailarines, seguido inmediatamente de ensayos para la inauguración del Teatro de las Artes.

126 sesiones, de mayo a noviembre de 1940; 130 días o sean 390 horas; 3 horas diarias, de 7 p. m. a 10 p. m., excluyendo sábados y domingos).

TEORIA: 1104 clases en forma de conferencias, de una hora cada una; 4 clases a la semana).

1) HISTORIA DEL TEATRO Y DEL DRAMA. 17 clases

Presentación concisa del teatro mundial: griego, medieval, Renacimiento, Isabella, los Clásicos francés y español, oriental, moderno, etc., subrayando los momentos más culminantes en el progreso del teatro y de la dramaturgia y la correspondiente relación con la sociedad de cada período.

M U S I C A : SILVESTRE REVUELTAS, RODOLFO HALFFTER. ESCENOGRAFIA: GABRIEL FERNÁNDEZ LEDESMA, MIGUEL COVARRUBIAS, XAVIER GUERRERO. DANZA: WALDEEN. DIRECCION ESCENICA: SEKI SANDO.

* Del archivo personal de Ignacio Bata...

2) SISTEMA DE STANISLAVSKY 17 clases

Exposición detallada del mundialmente famoso método de Stanislavsky, como base indispensable de la escuela moderna de la actuación. Su desenvolvimiento dentro del método de Meyerhold y otros importantes escuelas contemporáneas del teatro.

3) HISTORIA DE LA DANZA 10 clases

Resumen de los más destacados períodos de la danza a través de la historia: danza primitiva, danza pre-clásica, ballet clásico, danza europea y oriental, danza folklórica —mexicana y extranjera—, danza universal contemporánea. Estudio de estas danzas en relación con la vida de cada período y con los otros artes, especialmente con el teatro.

4) HISTORIA DE LA MÚSICA 10 clases

Conferencias ilustradas sobre música, subrayando los diversos movimientos históricos y sus compositores, tales como: música sacra, pre-clásica —Palestrina, Buxtehude, Monteverdi—; clásica —Scarlatti, Bach, Haendel, Haydn, Mozart—; romántica —Beethoven, Schumann, Schubert—; post-romántica —Brahms, Wagner—; moderna —compositores franceses, alemanes, rusos, españoles, americanos y mexicanos—.

5) HISTORIA DE LA LITERATURA 10 clases

Definición de los más destacados movimientos y obras literarias, en relación con la sociedad de sus tiempos.

6) HISTORIA DEL ARTE 10 clases

Conferencias ilustradas sobre el desarrollo de la pintura y la escultura a través de los siglos, subrayando aquellos artistas y obras que tienen relación profunda con la evolución de la sociedad humana.

7) REGLAS DE COMPOSICIÓN DE LAS DIFERENTES ARTES 5 clases

Una exposición general de los reglas comunes que existen en todas las artes y que constituyen lo esencial básico para la creación de la composición del arte. Ejemplos de cómo son aplicados a los artes de tiempo y de espacio.

8) HERENCIA CULTURAL DE MEXICO 5 clases

Herencia —europea y nativa—, del pueblo mexicano en todos los artes. Cómo estudiar y absorber con discernimiento estas riquezas, con el propósito de contribuir a los artes mexicanos modernos.

9) FOLKLORE MEXICANO 5 clases

Resumen del origen y desarrollo de la danza, la música, la canción, las leyendas y los artes manuales de México.

10) CONFERENCIAS SOBRE DIFERENTES MOTIVOS RELACIONADOS CON EL TEATRO 15 clases

Conferencias independientes sobre escenografía, vestuario, maquillaje, máscaras, ópera, cine, títeres, teatro para niños, iluminación, reacción del público, etc.

caras, ópera, cine, títeres, teatro para niños, iluminación, reacción del público, etc.

Total... 104 clases

PRACTICA: (206 clases, una hora; 11 clases a la semana).

(Excluyendo los 260 clases u horas que se dediquen al entrenamiento de los bailarines y que consistirán de 2 horas diarias, de 7 p. m. a 9 p. m., para ellas con las clases para los actores).

(Dirigido por Seki Sano).

1) EJERCICIOS ELEMENTARIOS PARA LA ACTUACION 139 clases

- a) Concentración de los nervios y sentimientos; libertad muscular, etc., como primeros requisitos para presentarse en la escena. 20 clases
- b) Justificación de la verdad escénica. 10 clases
- c) Seriedad escénica (actitud en el escenario). 10 clases
- d) Sentido de memoria (Memoria evocadora). 20 clases
- e) Improvisación. 10 clases
- f) Pentonimia. 10 clases
- g) Pequeños roles en la actuación. 10 clases
- h) Pequeños bosquejos y escenas. 49 clases

2) ENTRENAMIENTO DE LA VOZ 60 clases

- a) Emisión. 10 clases
- b) Enunciación. 10 clases
- c) Dicción. 10 clases
- d) Pronunciación. 10 clases
- e) Fases teatrales. 20 clases

3) ENTRENAMIENTO DEL CUERPO DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES 87 clases

(Dirigido por Waldeen).

- a) Gimnasia. Flexibilidad del cuerpo. 24 clases
- Bítmica.
- b) Ejercicios técnicos fundamentales para la pantomima y la actuación: caminar, sentarse, brincar, caerse, levantarse, movimientos de reacción, etc. 27 clases
- Rítmica.
- Gimnasia.



ESCRIBAMOS CON NUESTRAS PROPIAS MANOS UNA PA

- c) Gimnasia. 26 clases
 Rítmica. 26 clases
 • Bio-mecánica, basada en el método de Meyerhold. 26 clases
- Total. 266 clases

ENTRENAMIENTO DIARIO DE LOS MIEMBROS DE LA SECCION DE DANZA DEL TEATRO DE LAS ARTES

(Dirigida por Waldemar).

- (260 clases, una hora cada una, 10 clases a la semana)
- 1) **TECNICA DE BALLET CLASICO** 65 clases
- 2) **BASES FUNDAMENTALES SOBRE LA TECNICA CONTEMPORANEA DE LA DANZA** 65 clases
- a) Estudio del cuerpo como unidad plástica.
 b) Estudio de planes verticales y horizontales en movimiento.
 c) Estudio de saltos, giros y caídas.
- 3) **FORMAS Y ESTILOS HISTORICOS DE LA DANZA EN LOS SIGLOS XIV a XIX** 26 clases
- 4) **ESTUDIO DEL RITMO Y PERCUSION PARA LA DANZA** 39 clases
- 5) **DANZA FOLKLORICA —MEXICANA Y EXTRANJERA** 26 clases
- 6) **ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS PARA LA COMPOSICION DE LA DANZA** 39 clases
- a) La dinámica en la utilización de los elementos de tiempo y de espacio.
 b) Improvisación y composición.

Total. 260 clases

El Teatro de las Artes cuenta con magníficos técnicos y maestros del arte teatral. He aquí una gran oportunidad para todas las personas, profesionales y no profesionales, que se interesen en el teatro para que participen en esta gran obra. Usted puede llegar hasta nosotros, sin necesidad de que nadie lo presente. Tendrá los mejores entrenadores, maestros competentes y sus compañeros lo recibirán con la cordialidad de una compañera.

Desarrolle sus facultades de actor o actriz: En nuestro escuela no pagará nada.

Nuestra deseo es servir a México y a su cultura. La única que se pide, a cambio de esto, es entusiasmo, amor al teatro, deseo ferviente de construir un verdadero teatro mexicano.

¿CUAL ES EL REPERTORIO DEL TEATRO DE LAS ARTES?

El Teatro de las Artes tiene un repertorio que comprende obras progresistas, clásicas y contemporáneas, de autores mexicanos y extranjeros. Entre las obras de autores mexicanos que el Teatro de las Artes desea producir durante las temporadas 1941-1942, están:

"**SUBSUELO - 27**", periódico viviente por Eufemia Cordell, dramatización de la turbulenta historia del petróleo en México, en una forma escénica nueva en nuestro país; "**LA VECINDAD**", por José Altalini, íntima estudio de los aspectos más resaltantes de nuestra vida diaria; "**ESTE LRA UN REY**", por Luis Córdova, una cónica cortante del fascismo, con música de Silvestre Revueltas; "**ELENA, LA TRAICIONERA**", adaptación por Isabel Villosón, de un corrido bien conocido, con música de Silvestre Revueltas; "**CANTATA**", dedicada a las mujeres mexicanas, por Arqueles Velo.

Las siguientes obras extranjeras están incluidas en nuestro repertorio para un futuro no lejano: "**Fuente Ovejuna**", de Lope de Vega; "**El Toriburo**", de Meliere; "**Los Ludrones**", de Schiller; "**Bodas de Figaro**", de Beaumarchais; "**Inspector General**", de Gogol; "**La Tejedora**", de Hauptmann; "**La Madre**", de Gorki; "**Hinkemann**", de Ernst Toller; "**Bodas de Sangre**", de Federico García Lorca; "**Santa Juana**", de George Bernard Shaw; "**Esperando al Zorro**", de Clifford Odets; "**El Arado y las Estrellas**", de Sean O'Casey.

Aparte de estas obras, nuestra Sección de Danza tendrá un repertorio especial, que consiste en espectáculos episódicos basados en la historia de México, representaciones coreográficas inspiradas en nuestro folklore, así como ballets con temas universales, clásicos y contemporáneos. Sin embargo, tanto las obras clásicas como los ballets clásicos serán representados en forma nueva y no en un estilo decadente y estereotipado, porque el Teatro de las Artes intenta comunicar al pueblo mexicano la significación viva del pasado, en relación con nuestro tiempo.

¿LE INTERESA A USTED EL TEATRO?

Todo artista, estudiante, intelectual o trabajador, tiene una preocupación constante por los problemas que atañen a la cultura de su país. La creación de un nuevo teatro en México, es ya una cosa urgente, inaplazable. El Teatro de las Artes hace un llamamiento cordial a todos, profesionales y no profesionales, para que colaboren en esta magna obra.

¡Ingrese usted al Teatro de las Artes!

¡Colabore usted al engrandecimiento de la cultura nacional!

El Teatro de las Artes está abierta para todo el mundo, para todos los entusiastas del teatro, con o sin experiencia profesional, que deseen dedicarse a la formación de un verdadero teatro del pueblo en México. Ingrese usted a nuestro grupo. Usted podrá escribir obras teatrales, ser actor, pintor y montar escenografías, construir y manejar hileros, componer música, interpretarlo, bailar, dirigir, diseñar vestuario, operar aparatos eléctricos de iluminación escénica, etc.

Si usted ama el teatro, Ingrese. Si usted desea construir un nuevo teatro mexicano, trabaje con nosotros. Con nuestros manos, estamos escribiendo una nueva página en la historia de la cultura mexicana!

México, D. F., 22 de mayo de 1940.

TEATRO DE LAS ARTES.



GINA NUEVA EN LA HISTORIA DEL TEATRO MEXICANO

Programa de la *Escuela Dramática de México*²⁷²

Según nuestras experiencias de largos años de estudio y de entrenamiento, a través de las distintas técnicas establecidas, por eliminación llegamos a los sistemas de Stanislavski, Meierhold [sic] y Vajtangov, los tres principales puntales de la actuación moderna. De estos tres sistemas, ampliados por mí, pues ninguno es completo, aunque los tres se complementan, extraje los materiales necesarios que constituyen el método de la escuela. Comprende cuatro materias graduales para llegar a la actuación moderna realista: I) Libertad muscular, II) Justificación, III) Tarea escénica y IV) Actuación, propiamente dicha.

La *libertad muscular* es el primer requisito para la presencia del actor ante el público o la cámara. Sus propósitos son: 1º, lograr una carencia absoluta de *tensión nerviosa*, conseguir lo que comúnmente se llama *soltura* o *naturalidad*, y 2º, asegurar y fomentar la base para el *autodominio* del actor. Comprende quince ejercicios básicos y sus variantes referentes a: *observación*, *percepción* y *memoria* que conducen a la *atención orgánica* o *concentración*.

Entendemos por *Justificación* el establecimiento de la *actitud escénica* correcta ante todos y cada uno de los objetos, personas, asuntos y situaciones que rodean al actor durante toda la obra y que son invariablemente ficticios. Comprende veintiséis ejercicios básicos y sus variaciones referentes a: *imaginación creadora* y *soledad escénica*. Sus propósitos son: 1º, que el alumno pueda lograr la verdad escénica sobreponiéndose a las ficciones escénicas; 2º, que todo lo que se hace en el escenario, sea motivado tan concreta y específicamente como en la vida real, y 3º, que el alumno pueda sentir que se encuentra dentro de la realidad, hasta el grado de que el público también lo capte y lo sienta.

Tarea escénica es la guía principal de la actuación y equivale al *deseo* o *anhelo del personaje*. Un actor que no tiene más remedio que mentir, acudiendo a los trucos histriónicos, si no quiere o no puede anhelar lo que anhela su personaje, porque no habrá en este caso ninguna *emoción auténtica*, solo habrán *emociones fingidas*, ya que el yo del actor no se identificará de manera alguna con el yo del personaje. Es esta

²⁷² Retomado de "Cómo se forjan los nuevos actores mexicanos", Adolfo Ballano Bueno, *Revista Hoy*, enero de 1946, págs. 58 y 82.

identificación la que llamamos personificación, la cual constituye la médula de la actuación realista. Por lo tanto, el cumplimiento de la *tarea escénica* significa la debida intensificación de los sentimientos y emociones inherentes a las exigencias de cada caso. Esta *veracidad* o *autenticidad condicional* lo que se llama *sentido de verdad*, único medio por el cual se puede medir la *validez de una actuación* cinematográfica o teatral, de cualquier género, forma o estilo.

Los que estudian en esta escuela no tratan de captar al azar la forma estereotipada de una emoción imaginaria, sino que aprenden por medio de la *tarea escénica* como incitar en uno mismo la *emoción auténtica* adecuada a cada caso, según el grado en que se cumpla esa tarea [...] Las formas espontáneas, producto de esa emoción auténtica son las que debemos pulir, por ser las únicas que conmueven al público [...] Sólo después se estudia la *personificación* o sea, la *transformación paulatina* de la *verdad absoluta* de la vida en la *verdad condicional de la escena*. Con esto conseguimos desarrollar en el actor la *capacidad de controlarse* según las exigencias de *lo cinematográfico* o de *lo teatral*, logrando así una perfecta adecuación entre el *sentido de verdad* (fidelidad a la vida) y el *autodominio del actor* (Satisfacción de las exigencias escénicas). Otro de los propósitos es evitar el "trivialismo" en la actuación, subrayando *lo esencial de la realidad*.

En esta fase final la *actuación* propiamente dicha, se exigen dos cosas fundamentales: 1º Que la vida escénica esté llena de *sentido de verdad* y a la vez debidamente *controlada* por el propio actor; y 2º Que la *realidad escénica* sea la cristalización de lo esencial de la vida y que esté subrayada por las reglas estáticas de *lo teatral* o de *lo cinematográfico*.

FOLLETO DEL TEATRO DE LA REFORMA*

TEATRO DE LA REFORMA

Director:
SEKI SANO

SEMINARIO
DE
ACTORES

Anexo al "Teatro de la Reforma"

PROGRAMA DE ESTUDIO

ciclo - 1951

¿QUE ES EL TEATRO DE LA REFORMA?

El "Teatro de la Reforma", es una nueva fuente de cultura y experimento para el pueblo de México. Un nuevo teatro, mexicano en su espíritu y universal en su alcance.

Contribuye profesionalmente, por medio de sus producciones artísticas, al engrandecimiento del movimiento teatral moderno en general y, particularmente, al desarrollo del teatro en México.

Funciona como un centro de experimentación profesional y permanente para todos los elementos artísticos actuales del teatro, impulsando a la vez el desenvolvimiento de una nueva generación de actores.

"Teatro de la Reforma", da a conocer al público de México, obras representativas de la dramaturgia mundial, seleccionadas, tanto por su alta calidad artística, como por su contenido social progresista.

Tiene especial interés en presentar obras de dramaturgos mexicanos y, por tanto, anhela colaborar estrechamente con ellos.

*Retomado del libro Teoría y praxis del teatro en México.

PADRINOS DEL TEATRO DE LA REFORMA

ALFONSO REYES
JOSE CLEMENTE OROZCO
DIEGO RIVERA
DAVID ALFARO SIQUEIROS
CARLOS CHAVEZ
VIRGINIA FABREGAS
DOLORES DEL RIO
EMILIO FERNANDEZ
RODOLGO USIGLI

¿QUE ES EL SEMINARIO DE ACTORES?

El "Teatro de la Reforma" cuenta con una academia de arte dramático denominada: "Seminario de Actores", donde se forjan los actores más devotos de México, para quienes las artes dramáticas constituyen una "religión". El "Seminario de Actores" anhela encauzar las ricas vocaciones de sus alumnos para el futuro artístico de México.

Los estudios en el "Seminario" se basan en el "Sistema de Stanislavsky", mundialmente reconocido como el método más eficaz y avanzado para la preparación consciente de todos los componentes de las artes del teatro, cine y televisión. Esta escuela que fue introducida en México por Seki Sano en 1939, ha producido nuevos valores artísticos de importancia entre los cuales se encuentran Ricardo Montalban, Lilia Michel, Miroslava, María Douglas, Rodolfo Acosta, Martha Roth, Rita Macedo, Lillian Oppenheim, Wolf Rudnikis, Sylvia Derbez, Alicia Neyra, Ramón Gray, etc., y seguirá abriendo nuevos horizontes en la historia cultural de México.

CICLO BASICO PREVOCACIONAL

El Ciclo Básico Prevocacional, tiene por objeto definir en el alumno sus vocaciones, orientando así, su actividad dentro de las diversas ramas del Teatro: actuación, dirección, dramaturgia, etc.

Para el logro de este objetivo se llevarán a cabo 2 cursos simultáneos:

- 1.- Ejercicios graduales de práctica de la actuación, a través de los cuales el alumno desarrollará su capacidad creadora.
- 2.- Estudios teóricos que le permitirán formarse una no-

ción clara y orgánica de las Artes Escénicas: su origen, su desarrollo, su conexión con las otras artes y con el mundo de la cultura general.

El estudio analítico del "Sistema de Stanislavsky", constituirá una materia teórica independiente, dado que el "Seminario de Actores" se basa esencialmente en sus principios.

Este ciclo es obligatorio para todo alumno que ingrese al "Seminario", sea cual fuere el interés específico que lo anime; su duración mínima es de 9 meses, después de lo cual el alumno tendrá derecho a solicitar su traslado al ciclo vocacional correspondiente.

MATERIAS

Prácticas:

Técnica
Interior
de la
actuación

- 1.- **CONCENTRACION:** (lograr la soltura y el auto dominio, primer requisito para el trabajo del actor ante un público o una cámara).
- 2.- **JUSTIFICACION:** (Convertir la ficción escénica en verdad escénica).
- 3.- **TAREA ESCENICA:** (obtener la autenticidad de la emoción, para la validez de la actuación).

Teóricas:

- 1.- Estudio analítico del "Sistema de Stanislavsky"
- 2.- Historia del Arte Escénico
- 3.- Historia de la Literatura Dramática
- 4.- Historia de las artes vinculadas al teatro:
Artes Plásticas
Música
Danza, etc.
- 5.- Psicología
- 6.- Estética
- 7.- Estudio de las "convenciones" del teatro, del cine y de la televisión

CICLO VOCACIONAL

1.- CURSO TEORICO PRACTICO DE LA ACTUACION

La finalidad primordial de este ciclo es la de enseñar al

actor la metodología correcta para lograr su cabal identificación con el personaje.

El curso comprenderá:

- 1.- Un trabajo preliminar: la preparación de todos los antecedentes relativos a la obra y al personaje.
- 2.- La vivencia del personaje, en contraposición a los métodos de la llamada "Escuela de Representación"
- 3.- Estudio de la técnica exterior de la actuación, que se realizará simultáneamente con los dos estudios precedentes.

DURACION MINIMA: 9 meses.

MATERIAS

I.- Trabajo preliminar:

A: Análisis de la Obra:

- 1.- Estudio del fondo histórico-social de la obra.
- 2.- Estudio del estilo de la época.
- 3.- Trama (desarrollo de los acontecimientos principales y secundarios de la obra y sus causas).
- 4.- Tema (idea fundamental, mensaje de la obra).

B: Análisis del personaje:

- 1.- Biografía.
- 2.- Relación con su mundo exterior.
- 3.- Relación con los demás personajes.
- 4.- Tareas escénicas (anhelo principal y anhelos secundarios del personaje y sus causas).

II.- Vivencia del Personaje:

Persecución subconsciente de las tareas escénicas como consecuencia lógica de la vivencia de los antecedentes.

- A.- Creación de un estado de ánimo, adecuado al trabajo escénico.
- B.- Trabajo sin público.
- C.- Trabajo ante un público.
- D.- Trabajo ante la cámara.

III.- Estudio Sistemático de las Técnicas Exteriores:

- (Emisión)
- A.- Voz (Dicción
(Impostación).
- B.- Bio-mécanica: (Entrenamiento del cuerpo para la mayor efectividad escénica con el menor gasto de energía física).
- C.- Satisfacción de las exigencias emanadas de las "convenciones" del teatro, del cine y de la televisión.

2.- CURSO TEORICO-PRACTICO DE LA DIRECCION ESCENICA

Este curso de especialización se propone orientar a los aspirantes a directores escénicos por el sendero de la responsabilidad y conciencia, a base de un conocimiento cabal de la técnica teatral y cinematográfica; se propone fundar y desarrollar una nueva generación de directores—libres de la trillada práctica de los directores empíricos de rutina—capaces de crear y hacer crear a los actores y demás componentes de las artes escénicas.

DURACION MINIMA: 18 meses.

L.- Curso Preliminar:

A: Primera Etapa:

- 1.- Estudio especializado de la Historia de la Dirección Escénica.
- 2.- Participación como docente en la formación de actores.

B: Segunda Etapa:

- 1.- Estudio Sistemático, como Ayudante de Director, de la coordinación de los elementos componentes del arte escénico.
- 2.- Colaboración en el trabajo sobre el texto.
- 3.- Colaboración en el trabajo con el actor.
- 4.- Colaboración en el trabajo del montaje:

Escenografía
Iluminación
Música y Sonido
Coreografía
Administración Escénica

II.- Curso Superior: DIRECCION DE OBRAS

- A.- Confección de la Partitura Directorial
- B.- Ensayos.
- C.- Montaje.
- D. Trabajo del Director después del estreno.

CUOTAS PARA 1951

- 1.- Cuota de inscripción: \$ 25.00 por persona, con excepción de los que forman parte de un grupo profesional, los cuales pagarán una cuota especial de inscripción estipulada en el #3.
- 2.- Clases en grupo: (Con derecho al uso de la biblioteca y a dos clases semanales de teoría).
Cuota: \$ 85.00 mensuales por persona, 3 clases semanales de 1 hora cada una.
- 3.- Clases en grupos profesionales a cargo del maestro Seki Sano: (con derecho al uso de la biblioteca y a dos clases semanales de teoría).
Cuota individual de inscripción: \$ 100.00

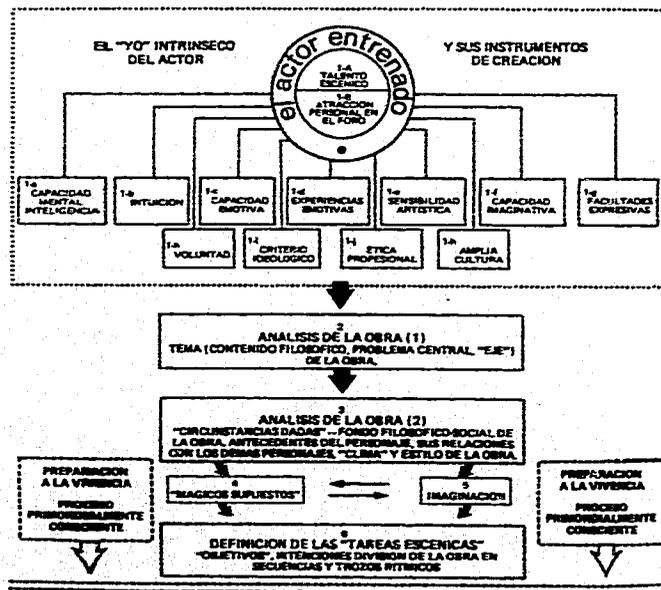
Cuota individual: \$ 160.00 Mensuales.
3 clases semanales de 1 hora cada una.

- 4.- Clases particulares a cargo del maestro Seki Sano: (con derecho al uso de la biblioteca y a dos clases semanales de teoría).
A.- Tres clases semanales 1 hora cada una: \$ 355.00
B.- Seis clases semanales 1 hora cada una: \$ 580.00
C.- Preparación de un papel cinematográfico: \$ 65.00
(Por clase de una hora cada una).

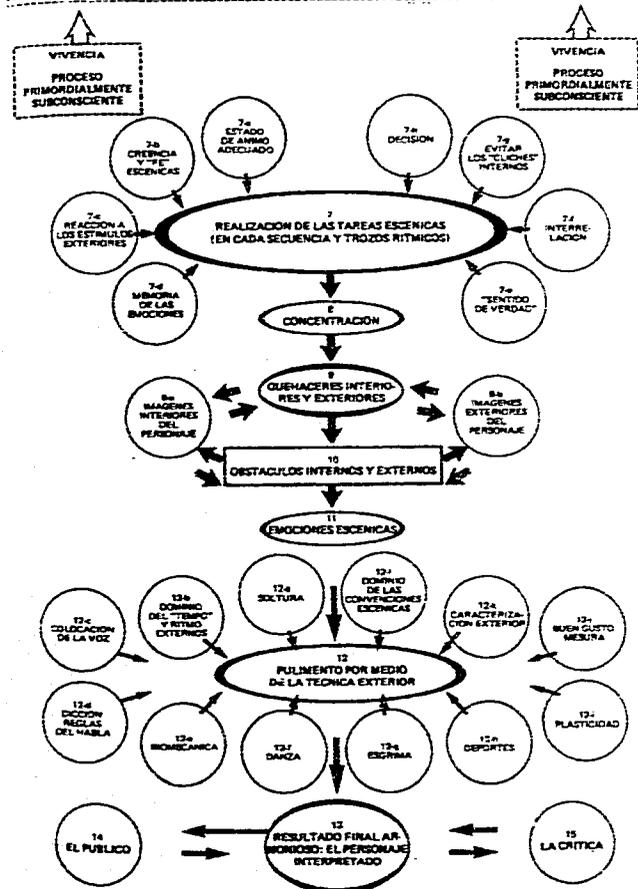
Nota 1: Todas las cuotas se pagan mensual o quincenalmente por adelantado sin excepción de persona.

Nota 2: Las cuotas se aplicarán a las clases no efectuadas siempre y cuando éstas no se efectúan por culpa del alumno y no del maestro.

GRAFICA ESQUEMATICA DEL PROCESO CREADOR DEL ACTOR *
 BASADO EN EL SISTEMA DE STANISLAVSKY



*Retomada del libro Teoría y praxis del teatro en México.



GLOSARIO DE CONCEPTOS TEATRALES DE SEKI SANO

El actor. El actor, como portavoz del dramaturgo, constituye el eje de las artes escénicas. Una obra de teatro -por más valor literario que tenga-, no constituye en sí el teatro. Para que sea teatro tiene que ser escenificada, interpretada. Una frase del dramaturgo -por más hermosa que sea-, si el actor no le da vida es letra muerta. Una escenografía -por más bella que sea-, si opaca al actor y distrae la atención del público, no tiene derecho a entrar al foro. Una "brillante" dirección escénica que no logra hacer resaltar a los actores, no pasa de ser una composición rítmica y plásticamente bien hecha. Lo que es negativo para el actor es negativo para el teatro entero. Por consiguiente, el amplio entendimiento del proceso creador del actor, constituye la piedra angular en el oficio del dramaturgo, del director, del crítico, etc.

El actor mexicano. En 1939 había mal teatro español, que nada tenía que ver con los siglos de oro. Teatro recitado, desligado de la realidad, fingido, de actuaciones fingidas. Creo que el carácter del mexicano se presta mucho para lograr éxito con el método de Stanislavski. Es un disparate decir que el mexicano sea esto o lo otro, pero sí es cierto que abunda la introversión y que se presta para el trabajo con el método de Stanislavski. No hay mejor arma que el sistema de Stanislavski para la introversión.

La actuación. El arte de actuar es sin duda, el arte de convencer al público; y para convencer al público, el actor tiene que convencerse primero a sí mismo, pues la actuación hecha a base de autoconvicción posee aquella fuerza contagiosa que jamás se logrará mediante simulacros, fingimientos, técnicas exteriores, trucos y llamados oficios, por más brillantes que sean éstos.

La autosugestión. La autosugestión es siempre algo forzado, y todo lo forzado resta espontaneidad, mientras que la creencia es siempre natural y espontánea. En realidad la autosugestión es un sustituto espúreo de la creencia escénica.

²⁷³ Elaborado con base en los diferentes textos en los que Seki Sano expone sus ideas sobre el arte escénico.

Bio-mecánica. Método que desarrolla, con el menor empleo de energía, la efectividad máxima del movimiento.

Clichés externos e internos. Los clichés externos que, a pesar de que en su origen probablemente constituyan copias fieles y exactas de las reacciones humanas de algunos individuos, al ser disecados y catalogados en las gavetas secretas de la técnica teatral para ser legadas posteriormente a las nuevas generaciones han perdido todo su vigor y eficacia.

Los clichés internos son en muchas ocasiones, los causantes de los clichés externos.

Los clichés internos son la estandarización de las posturas de distintos individuos ante distintos fenómenos; son el sentido común mal aplicado a las reacciones psicológicas ante acontecimientos escénicos de diversa índole.

Concentración. El enfoque voluntario e involuntario, de uno o más de los cinco sentidos o sus recuerdos hacia un determinado objetivo.

Hay algunos que piensan equivocadamente que la concentración se lleva a cabo por medio del cerebro, olvidándose de que éste no es más que un órgano coordinador. La concentración se efectúa, antes que nada, por medio de los órganos sensoriales.

Dicho enfoque de los sentidos podrá realizarse sólo cuando se tenga un interés específico en el objetivo, lo cual significa que el actor debe aprender a tener interés en cualquier objetivo por más insignificante que parezca éste al principio. Donde no hay interés no habrá concentración.

Creencia escénica. La creencia escénica no tiene nada que ver con la creencia religiosa; la creencia escénica del actor, ateo o religioso, se basa únicamente en la lógica objetiva.

Es imposible inyectar al actor la creencia escénica; el actor nace con ella. La única cosa que puede hacer una escuela dramática en ese aspecto, es tratar de quitar al alumno toda clase de inhibiciones que le impidan creer escénicamente. Y si esto no transcurre en el curso de algunos meses, más vale que el alumno se dedique a otra cosa.

Cualidades básicas de un actor. Las cualidades básicas de un actor son: a) Talento escénico y b) Atracción personal en el foro.

Despersonalización. Algunos actores piensan equivocadamente que, para interpretar a un personaje, hay que *despersonalizarse* primero. La *despersonalización* significa el suicidio del actor, la negación de su propio yo; y al liquidar su yo el actor pierde automáticamente su más poderosa arma para el trabajo creador. La interpretación no se basa en la despersonalización, sino que consiste en la personificación, o sea la identificación del yo del actor con el de su personaje.

El director escénico. El verdadero Director, es un individuo con un talento especial que se desarrolla a través de un riguroso entrenamiento sistemático y una amplísima experiencia profesional. De él se espera que sea una persona poseedora de una múltiple y profunda cultura y de un conocimiento perfecto de los elementos componentes del arte escénico; que esté capacitado para convertir a sus actores en verdaderos creadores, unificándolos a la vez dentro de una colectividad monolítica, homogénea, funcional.

Emoción. En la vida real, una emoción jamás se produce por orden y voluntad de uno, sino surge siempre involuntaria e inconscientemente. Es sin excepción alguna, resultado inevitable de una lucha del individuo por lograr lo que anhela, contra obstáculos grandes o pequeños. Si el anhelo se logra, el resultado emocional es positivo: alegría, júbilo, regocijo, placer, euforia, hilaridad, etc.; si se malogra, el resultado emocional es negativo: tristeza, coraje, dolor, desconsuelo, pesadumbre, sinsabor, amargura, etc. Es evidente que las emociones escénicas también deben producirse por el mismo proceso; de otra menra ofreceríamos al público toda clase de emociones fingidas, acartonadas, muertas.

Escuela de Actuación Mecánica. Es tratar de darle a entender al público los estados emocionales del personaje, utilizando fórmulas, machotes y clichés tradicionalmente aceptados como válidos y guardados celosamente en las gavetas del llamado oficio del actor.

Escuela Diderotiana. La Escuela Diderotiana afirma que el actor no debe conmovirse para conmover al público.

¿Acaso es posible esperar tal sangre fría de un actor hecho de carne y hueso? ¿Acaso es posible desligar su sensibilidad de su cerebro?

En realidad, un actor diderotiano -si es un buen actor-, tarde o temprano llegará a sentir las emociones de su personaje, a pesar suyo: su corazón descongelará la sangre fría.

Escuela Neoyorkina de Stanislavski (Strasberg, Kazan). Esta escuela estaba, está, equivocada porque subraya mucho uno de los capítulos de Stanislavski, el de la memoria sensorial: antes de salir tomo una copita imaginaria y salgo borracho. Esto puede estar bien, como ritual del actor, (hay algunos que se cachetean para estar a tono); lo interesante es que sin querer se acuerde uno de sus emociones sin deliberación. En la vida real no es deliberado cuando se desencadenan estos recursos remotísmos. Eso de sacar a fuerza los recuerdos emocionales es el mejor modo de matar nuestros impulsos inconscientes.

Escuela de Representación. Es representar en la escena tal o cual emoción del personaje ya vivida en el curso de los ensayos, con la forma ya establecida y elaborada.

Escuela de Vivencia. Es tratar de vivir las emociones del personaje nuevamente cada vez que actué y expresarlas en forma quizá distintas en cada ocasión, pero siempre bellas. Optemos por ésta por considerarla más lógica y convincente.

"Estrellas". Las estrellas son, a veces, el resultado de una fabricación internacional de los empresarios que aplican un sistema aprendido de los señores del Norte, de Hollywood y de Broadway.

Esa cosa llamada "estrella" es un resultado bastardo del sistema comercial interno. Me acuerdo de un incidente que le sucedió a Stanislavski cuando llevó el *Teatro de Arte de Moscú* a los Estados Unidos, en 1922 o 1923. Un periodista le preguntó:

-Oiga, maestro, ¿quiénes son sus estrellas?

Stanislavski contestó:

-No conocemos esa palabra-

En un teatro donde no hay "estrellas" se trabaja realmente muy bien.

La cosa más ridícula del mundo es ver a veces en los programas los nombres de las dos "estrellas" cruzándose como solución al problema de "quién va primero". A ese paso llegará el día en que cinco nombres tendrán que cruzarse. Son cosas totalmente antiprofesionales que nada tienen que ver con el arte ni con el teatro.

Expresividad. Es la agilidad del actor para exteriorizar hermosamente lo que crea, lo que siente, no anárquicamente, sino con como física, se desarrolla en el actor, sólo a través de un sistemático y arduo entrenamiento en la técnica exterior: voz y cuerpo.

La fisonomía del teatro. ¿Qué cosa es? Fisonomía es el rostro, la cara. La humanidad es interesante porque no hay dos rostros iguales. ¡Qué aburrida sería la vida si todas las muchachas tuvieran la cara de Sophia Loren! sería una cosa muy aburrida. La verdad es interesante porque cada una tiene una cara distinta a la otra. En el teatro también debe suceder eso. Tal teatro tiene tal fisonomía y por eso a mí me gusta y a ti te gusta ese otro.

La fisonomía del teatro, ¿por qué medio se define? En primer término, por las obras que escoge para su repertorio. Y luego por su modo de poner esas obras. De ahí que un grupo teatral selecciona una serie de obras que no escogería otro grupo, y las pone de una manera que los demás teatros no utilizarían. Por eso vemos que en Europa ponen una misma obra en distintos teatros al mismo tiempo. ¿Por qué? Para que tú puedas ver tal obra con tal actor y tal director, y yo, la misma obra con otro director y otro actor. Entonces, la gente se pica y ve las dos obras y las compara, e inclusive se pelean los espectadores.

Para poder tener una fisonomía artística-social, el teatro tiene que ser una unidad permanente. Lo lamentable en México que ningún teatro, excepto tal vez los teatros de los Haro Oliva o de Rambal, tiene esa característica. En el teatro serio de México no hay continuidad. No hay más que una contratación libre y transitoria de elementos según el capricho, o la necesidad más o menos urgente, que tiene un empresario o un director.

Forma y contenido. Sin duda, el público se interesa en qué es lo que hace el actor y cómo lo hace. Sin embargo, el "qué" y el "cómo", siempre son resultados lógicos e inevitables del "por qué" y el "para qué", tanto en la vida real como en la escénica. La forma nunca antecede al contenido. El contenido es el que dicta la forma y jamás viceversa. La forma debe estar justificada por el contenido. Por lo

tanto el actor debe atacar primero al por qué y al para qué -al motivo y al propósito de una acción-, antes de tratar de elaborar el qué y el cómo o sea el quehacer y su forma.

Sigmund Freud. Stanislavski y Freud se entienden muy bien. ¿Qué busca el fondo Stanislavski? La lógica de la conducta humana. El mecanismo psíquico del ser es complejo: para hundir nuestras uñas en sus recovecos, en los laberintos de la conducta, no basta con que analicemos las circunstancias que rodean al ser, sino el resultado de esas circunstancias dentro del individuo, y tenemos que tocar lo inconsciente para echarle la mano.

El futuro del sistema de Stanislavski depende mucho de la ayuda que aporte el psicoanálisis profundo, lo que se penetre en el ser de uno mismo. Esto es: abrir las puertas de la incoscienza para que fluya libremente.

Inspiración e intuición. Tanto la inspiración como la intuición, por ser fenómenos subconscientes, son escurridizos y no fabricables a voluntad. Lo único que podemos hacer es trabajar intensamente en el plano de nuestra consciencia preparando así el terreno propicio para que florezca la inspiración e intuición. El buen actor no puede estar esperando con los brazos cruzados a que el buen Dios se las envíe.

Interpretar. El interpretar es actuar como es uno mismo; bajo determinadas circunstancias ficticias de la obra.

Justificación. La justificación correcta significa que el actor toma una serie de actitudes correspondientes a todas y cada uno de las ficciones que lo rodean, cómo si estas fueran verdades. Dicha actitudes no son separadas ni aisladas, sino que deberán ser ligadas en una serie ininterrumpida de quehaceres o acciones.

Libertad muscular. Es el primer requisito para la presencia del actor ante un público. Se logrará por medio de ejercicios referentes a: 1) *observación*, 2) *percepción*, 3) *memorias* que conducen a la "atención orgánica" o "concentración".

La concentración o atención orgánica es la base de la libertad muscular.

Mesura y buen gusto. La medida es la conjunción de medidas que hace que el resultado final de una obra de arte sea armonioso y homogéneo. Una buena cocinera echa en el guiso sal y pimienta en su justa medida. El buen actor también tendrá que tener su "sazón". La sobreactuación y la actuación sin proyección son actuaciones sin medida.

La medida nace del buen gusto. El buen gusto, a su vez, depende en mucho de una amplia cultura.

Un grupo de actores es antimusical; no tiene buen gusto para la música. Otro grupo tiene mal gusto referente a las artes plásticas. Esto se debe, en muchas ocasiones, a que no se han cultivado debidamente en la música y en las artes plásticas.

El método de Brecht. Exige que no se esté emocionado por el corazón nada más, que funcione también la cabeza: la parte integral del método del espectáculo.

Revivencia de memoria. Es el medio más poderoso para evocar una emoción con la mayor autenticidad, establecer un puente entre la emoción con la mayor autenticidad, establecer un puente entre la emoción de la vida y la emoción escénica por medio de la asociación de ideas.

Sentido de verdad. En escena, hasta la más descarada mentira debe convertirse en verdad, si quiere ser arte.

Para lograrlo, el actor debe poseer no sólo imaginación, candor y fé infantiles altamente desarrollados, sino también una sensibilidad artística hacia la verdad y la verosimilitud.

A estas cualidades y habilidades que le ayudan al actor para transformar la más desnuda mentira en la más delicada verdad, Stanislavski llama *sentido de verdad*.

El sistema de Vajtangov. Me atrevo a pensar que el camino más corto a Stanislavski es a través de Vajtangov. No lo conocí, ya había muerto. Pero me dijeron que en el entierro Stanislavski pronunció la oración fúnebre y dijo, mientras sostenía a la viuda por el brazo: "Hoy enterramos al Genio del teatro ruso". El camino de Vajtangov es del teatro teatral, vivencia, teatralidad, mucho contenido, mucha forma.

La situación sexenal del teatro en México. Cuando empieza un nuevo sexenio pensamos: "Ah, ahí tengo un "cuate", ese es mi compadre, y fulano de tal también es algo mío, desde no sé cuantos años". Entonces esperamos a que esos amigos, esos compadres y "cuates" nos abran las puertas. Pasan dos años y siempre no nos

tocó, y dos años más. Ya me quedé fuera de órbita. Pero al acercarse el quinto y sexto año, ya estoy con el futurismo, ¿Quién entrará? Si fulano entra, ¡el teatro es mío! En ese plan, la esperanza nunca muere. Es un sexenio tras otro sin hacer nada. Hay que acabar con esa situación.

Talento escénico. Si aceptamos el concepto de que talento en general, es la habilidad para resolver situaciones atípicas, el talento escénico, consecuentemente lo constituye la habilidad para resolver situaciones atípicas en el escenario.

La médula del talento escénico debe estribar en la habilidad del actor para convertir todas y cada una de las ficciones escénicas en verdades escénicas.

Tarea escénica. Es el conflicto entre la acción (querer) y la contraacción (no poder). El cumplimiento de la tarea escénica significa la debida intensificación de ese conflicto, logrado lo cual se producen los sentimientos o emociones inherentes a las exigencias de cada caso.

Una tarea escénica siempre se define por un verbo volitivo; es querer, es un acto consciente, un fenómeno de la voluntad; mientras que un resultado emocional es siempre involuntario, se obtiene inconscientemente.

Teatro. El teatro es para mí la más bella y completa expresión de las ramas del arte, porque en él se conjugan todas ellas. Es ante todo; pasión, disciplina y entrega. Es la cúspide o la cima más profunda. Es conocimiento y búsqueda. Es éxito y fracasos y no lo es; es algo distinto y único; es, con letras gigantescas, EL TEATRO. Y me refiero al teatro como al hecho escénico, el todo, en el que participan actores, dramaturgos, director, técnicos y públicos, el momento preciso e irreplicable de la comunicación emocional entre los seres que la integran.

Creo que el teatro existe para expresar el sentir del pueblo, los anhelos de los hombres. Como tal, es un poderosísimo vehículo educativo que necesita a un público permanente. Según el criterio de teatro de repertorio, se escogen ciertas obras: clásicas, modernas, mexicanas o extranjeras.

El teatro mexicano. La historia del teatro contemporáneo de México data, más o menos, de 1930 o 1935. El teatro en México es un teatro joven, quiere decir... sin tradición. De todas maneras, en estos años se han hecho cosas notables; se han escrito o obras buenas, admirables a veces; se han visto también escenificaciones

de considerable valor. Han surgido actores, escritores, directores. Ha surgido también un público a tal grado que hoy podemos decir tranquilamente que una obra buena, con una puesta en escena medianamente buena, cuenta con un público de más o menos cien mil personas en la ciudad de México, y eso sin hablar de la aidez con que somos recibidos en provincia. Esto significa una especie de auge. Creo que sí, efectivamente hay un público, una base, para que el teatro de México progrese.

La técnica interior de la actuación. Es aquella fuerza motriz que inevitablemente haría brotar miles de formas, a veces tan sutiles y matizadas que el mismo actor apenas lograr darse cuenta.

La televisión. La televisión es un "modus vivendi" muy barato. Si a esos actores de televisión les preguntó:

-Oye, ¿por qué trabajas en T.V.?

-Tengo que comer.

-Entonces, estás vendiendo tu oficio al comercio.

-No, no, no. Yo soy actor, y soy señor de oficio. Con el oficio se trabaja en cualquier parte.

No admiten siquiera que lo hacen no es más que vil prostitución.

Tipos de actores. El primero lo componen los actores diderotianos que como tales, después de haberse enterado cuando menos de la existencia de Stanislavski lo repudian y combaten. El segundo son aquellos actores que ni siquiera se toman la molestia de averiguar lo que hay o no hay en el sistema de Stanislavski o en las otras escuelas; simplemente niegan todo lo que huele a entranamiento sistemático; son actores que se declaran natos. El tercero es el grupo de actores que por distintos caminos han llegado a abrazar el sistema de Stanislavski tomándolo como dogma, cuando en realidad el sistema de Stanislavski rechaza toda clase de dogmas y fórmulas. Por último hay un grupo de actores stanislavskianos que sin aferrarse al sistema de Stanislavski como tal, lo consideran como herencia del gran maestro y se dedican desarrollarlo.

Hay que acabar con el partidarismo de ciertos actores pseudostanislavskianos que sólo por haber mariposeado en torno al sistema de Stanislavski se consideran los mejores actores del mundo. Son éstos que resuelven

los problemas de la creación no en el foro, sino en las tertulias de café.

El hecho de que un actor pertenezca a una escuela u otra no tiene que ver con su calidad.

Trance. Hay actores que confunden la emoción escénica con la emoción real. Esto sucede cuando el actor se intoxica con sus propias emociones, se ahoga en el charco de sus propias lágrimas. A este estado lamentable, rídulo a la vez peligroso, le llamamos trance. El actor en trance, es capaz de treparse por la cortina, rodar por el suelo en un ataque momentáneo de histeria, estrangular de verdad a su Desdémona y de otras monerías y extravagancias.

Hay también otras manifestaciones de trance, en las cuales el actor musita todo en lugar de pegar gritos locos o a lo mejor, actúa de espaldas al público toda una escena sin darse cuenta, o hace pausas extralargas sin ton ni son. En todo caso, el trance es definitivamente el resultado de la pérdida de contacto con la realidad por parte del actor, para el cual la realidad siempre debe ser la escena. La cuestión del trance adquiere una importancia singular, al darnos cuenta de que el dichoso trance no es especialidad de actores anormales únicamente.

Trozos rítmicos. Stanislavski describe gráficamente lo que son las secuencias y los trozos rítmicos, valiéndose del ejemplo de cómo comer un pastel grande. Nadie puede comer un pastel de cumpleaños de un solo bocado.

De igual modo, sería imposible para un actor "tragar" una obra entera de un bocado más pequeño se llama *trozo rítmico*. De varios trozos rítmicos se compone una unidad mayor llamada *secuencia*; de varias secuencias se compone una *escena*; de varias escenas un *acto*; y de varios actor una *obra*.

Las tareas escénicas determinan la división de una obra en unidades, desde la más grande hasta la más pequeña. Cada nueva tarea escénica, cada nueva intención, marca el principio de un nuevo trozo rítmico.

El yo del actor. El yo no es una entidad estética, siempre está sujeto a desarrollos, a medida que vaya enfrentándose a los problemas de la vida. El actor que no ha vivido es un actor limitado, pues su falta de madurez le impide una gama amplia de personajes. El yo barato, el yo inculto, también obliga al actor a interpretar únicamente un grupo limitado de personajes.

El yo del actor se achica o se agranda a medida que vaya adaptándose a las circunstancias ficticias de la obra. Por eso es de una enorme importancia que el actor tenga su yo totalmente libre. El yo congelado, rígido, torpemente matemático; el yo aprisionado es una maraña de prejuicios o resistencias psíquicas, es insensible ante estímulos exteriores o interiores; más bien rehuye y no se compromete con las circunstancias dadas en la obra. El actor debe tener su yo liberado, antes que nada.

APENDICE DE TESTIMONIOS

Ignacio Retes

I.R. Propiamente nacimos en esto, en esa primera camada que fue muy rigurosa por parte de él, implantó una disciplina que no estaba condicionada al terror como después; sino a la educación. Fue para mí muy fructífera esa relación, ese aprendizaje. El mejoró su español hablando conmigo.

El quiso ser director de música, no lo logró. Era un enorme conocer de buena música, de la música culta. En su casa, con Waldeen bailarina, la música empezaba a sonar a las nueve de la mañana y todo el día estaba sonando. Era un gran conocedor de música y un hombre preparado en la literatura soviética; en la japonesa no te puedo decir: nunca hablaba de Japón. Aquí tuvo problemas durante la segunda guerra, en el cuarenta y tantos, por ser japonés.

B.M. Usted como ayudante de dirección, ¿qué hacía?

I.R. De todo, yo fui muy buen asistente de director. Yo tengo la idea de que el rango de participación del asistente del directo va de mozo a director. Participaba mucho en los textos, en las puestas, en la actuación. Yo aprendí a dar clases con él. Ahora yo he evolucionado mucho respecto a Stanislavski, pero muchísimo.

Yo me separé de Seki Sano por razones de tipo político, ideológica. Sin embargo la relación continuó. Yo lo respeté mucho, lo quise mucho. Inclusive después de su primer ataque al corazón no estaba en muy buenas condiciones para dirigir, era un hombre muy activo, tenía que estar tranquilo dirigiendo, entonces me llamaron mis compañeros María Douglas y Wolf Rubinskis para participar en *3 Joyas*; entonces fui asistente y actué. Le ayudé mucho a Seki Sano. El propiamente las puestas las hizo sentado, lo cual para él era imposible.

Esa liga con Seki Sano por parte mía fue un poco como intermitente, hasta que de plano se canceló y no volvimos a trabajar juntos. Inclusive, cuando yo era director de los teatros del Seguro [1958-1964] llamamos a Seki Sano para que pusiera *Un hombre contra el tiempo*, gracias a instancias mías, yo insistí en que fuera él, pero ya habíamos dejado de trabajar juntos, yo tenía mi carrera por otro lado.

Cuando yo hice *Mariana Pineda* [1946] como una especie de teatro

combativo, de teatro que dijera algo más que la simple expresión teatral, que significara algo en otros terrenos; pues eso lo heredé de Seki Sano, un poquito de Usigli. Yo ya había sido asistente de Usigli, antes que de Seki Sano.

B.M. ¿Qué opinión tiene de él como maestro?

I.R. Era ejemplar, verdaderamente deslumbrante, dejaba "boquiabiertos" a quienes lo veían; a nosotros, a sus alumnos, por supuesto; pero a quien fuera testigo de una clase, lo dejaba con los "ojos cuadrados". Y además sabía hacerlo para lucirse; era actor, le gustaba que lo vieran dirigir, le gustaba que lo vieran funcionar.

B.M. En general, ¿cuál cree que es el lugar que tenga dentro del teatro, en comparación con otros maestros de su época?

I.R. El más prominente. El que sabía en carne viva porque trafa las experiencias concretas, el aprendizaje real en las salas de ensayo de la Unión Soviética.

Yo conocí, fueron amigos míos y los ví trabajar, a los maestros de teatro de esta generación: Fernando Wagner, Rooner, André Moreau. Estudié con Usigli. El y Villaurrutia fueron a Yale a unos seminarios de actuación, pero, como maestros eran simplemente elementales. Yo estudié con ellos y creí haber aprendido de arte, pero cuando me di cuenta de que no sabía nada, fue cuando entré con Seki Sano.

B.M. ¿Y creaba alguna polémica a su alrededor?

I.R. Sí porque había un cierto sector que lo rechazaba por ... yo creo que por razones políticas. Su concepto del teatro no estaba ligado al concepto literario o verbal del teatro, como pretendían otras personas, otros grupos, aunque no coincidieran en el tiempo. Digamos que a él la belleza literaria de un lenguaje le tenía "sin cuidado" -es un decir-, no a ese grado; pero no era lo que más le cautivaba lo que él perseguía. En cambio a otros grupos les preocupaba la elocución clara, la dicción y eso. Eso, él lo "mandaba al demonio". Entonces había sectores que no lo aceptaban. Por ejemplo, al principio Usigli "no lo tragaba", después sí; Fernando Wagner y Seki eran muy amigos pero tenían sus desacuerdos; Celestino Gorostiza tampoco lo veía con "muy buenos ojos".

B.M. Novo tampoco...

I.R. Sí... por eso; por antiliterario. Aquéllos siempre creyeron que el teatro sin literatura no existía. No dejaban de tener cierta razón, pero por otro lado, el mal teatro con buena literatura es gravísimo, fatal.

Entonces sí tenía gente en contra y muchos simpatizantes también. Muchas alumnas se enamoran de su profesor y actor y muchos directores responden a eso también; Seki Sano, a pesar de ser japonés, con una deficiencia física tremenda, era muy atractivo. Muchas "chavas" se "clavaron" con él.

Cuando él vivía bien, tenía su departamento verdaderamente bien puesto: libros, discos, música, muy bellos muebles, muy buenas obras de arte, grabados. Sobre todo, muy bien vestido en aquellos años. Las cosas materiales, verdaderamente lo tenían sin cuidado. Hubo una transformación: él esperaba ser director; poner una obra cada año, y eso se le fue perdiendo. Su carrera como maestro "le comió" su carrera como director. Las clases le dieron a Seki Sano un nivel de vida satisfactorio y permanente; entonces yo creo que allí se le escapó parte de sus ambiciones como director. Después de *Un tranvía llamado Deseo*, cosas aisladas.

Estaba triste al final de su vida. El hecho de haberme separado de él en un momento determinado, no quiere decir para nada que nos hubiéramos enemistado; no, yo lo conocía muy bien, lo aceptaba, inclusive con sus arranques. Por ejemplo, cuando llevó al Seguro *Un hombre contra el tiempo*, a mí me encargó el patronato -y así lo hacíamos en común- que se le dieran todas las facilidades a los directores que invitábamos. En un momento dado había unos problemas de iluminación, entonces fui al teatro y mandé corregir lo que estaba mal, llegó él al ensayo y le dije lo que había sucedido, que estaban desconectadas unas lámparas, que ya estaban dirigidas pero no enfocadas, etc; y de repente él se puso a gritar. Yo estaba en el fondo, me quedé callado y me fui. Después los actores -amigos míos- me dijeron que felicitaban mi ecuanimidad y mi templanza, porque le pude haber contestado. Después él se disculpó conmigo.

Poco antes de morir, estuve con él platicando muy tranquilamente, muy bien.

Yo lo quise mucho. No cabe duda que lo que yo hago, lo que he hecho en

teatro está definitivamente marcado por los años de aprendizaje con Seki Sano que fueron muy fructíferos para mí. Y lo que yo alego es que [la época del *Teatro de las Artes*] fueron los años más lúcidos, más potentes, más tremendos de Seki Sano. Sus "brincos" con el partido comunista y el dinero, yo creo que desvirtuaron en algo su carrera.

Tenía una gran capacidad para hacerse entender a pesar de sus deficiencias, primero con el lenguaje. Era un lujo trabajar con él, era bellissimo, muy reconfortante, muy satisfactorio. Fueron aquellos tres años, aprendí de Seki Sano su lenguaje y su pasión.

Seki Sano es muy importante para el teatro en México, definitivamente ningún impulsor del teatro en México ha tenido esa capacidad para enseñar. Posiblemente posterior a él, ha habido directores que han hecho trabajos -no superiores, sí diferentes- según las corrientes posteriores que llegaron a México, eso ya no tiene discusión. Pero él, en los años de formación de México Teatral Moderno, es incuestionablemente: el grande.

B.M. ¿Usted cree que actualmente se puede observar lo que él dejó; tanto en teoría como en práctica?

I.R. Yo creo que sí. Aquí tengo que ponerme yo como ejemplo, aunque no me gusta; creo que a Seki Sano le hubiera gustado mucho *El gran elector* (1993). Mi manera de actuar en *El gran elector* proviene directamente de mi aprendizaje con Seki Sano, con ciertas variantes que yo he ido adaptando en el curso de mi carrera; pero creo que le hubiera dejado satisfecho; hubiera reconocido su influencia en mi trabajo. Posiblemente también la reconocería en algunas otras obras más que él vio, pero era muy orgulloso, era muy difícil que expresara una opinión encomiástica. Era muy riguroso, por lo menos conmigo. Posiblemente en lo que estoy haciendo hoy en *La Chunga* [1994] él viera reflejos de lo que me dejó. Sí los hay. Claro que el tiempo me ha permitido llegar a otras conclusiones, a otros resultados.

Por ejemplo, el hecho de que yo desnude de ciertos elementos a la escena, no creo que le hubiera gustado. Yo no uso música, yo no uso pista de sonido, yo desnudo al espectáculo de elementos dancísticos, de aspectos mímicos, de pantomima, de gimnasia. Yo no meto al teatro eso, yo desnudo al actor de esas actividades. Eso quien sabe si a él le hubiera gustado. En ese sentido, yo profeso

una estética que me he ido construyendo; eso no lo heredé. Entonces esas aportaciones más -desde hace quince o veinte años que no uso pista de sonido, no ilumino más que con luz blanca, no uso coreografía, no quiero gimnastas, ni acróbatas, ni mimos- obedecen a un criterio mío que no fue heredado, sino que yo me fui formando.

B.M. ¿Usted cree que ha habido una evolución en el trabajo del actor, desde Seki Sano?

I.R. Sí, yo sí lo creo. En lo que a mí respecta, yo le estoy pidiendo al actor lo que pedía Seki Sano, más otras cosas que él no propuso. Sí hay una evolución, no sólo en mi caso, sino en el caso de muchos directores; muchos se van por lo espectacular, otros se van por el formalismo, por una "espiritualización" del escenario; otros se van por la postura hierática, que el comportamiento actoral se vea en el físico, que se vea la composición. Esta es una evolución obviamente negativa, por lo que hace a la actuación pura que propone el método de Stanislavski: la actuación interior. Yo creo que a Seki Sano eso no le gustaría porque rompe con su proposición. Yo a la proposición del realismo, la he manejado con ciertas cosas que él manejaba; con la verdad, con la subjetividad.

B.M. ¿Cree que se ha puesto en práctica todo lo que él proponía?

I.R. No del todo. Se ha desvirtuado mucho la actuación por tanto espectáculo que no adquiere niveles sólidos, convincentes, válidos. La actuación en televisión está desquiciada, son los valores que el público ve y además admira y esto ha pasado mucho al teatro. En el teatro: la voz, la solvencia actoral, el oficio, manierismo, estamos llenos de eso, de baratija de artificio. Y en eso, claro que se ha abaratado la proposición de Seki Sano.

B.M. Cuando usted forma su grupo La linterna mágica, ¿esto es tomando alguna reminiscencia del trabajo realizado con Seki Sano?

I.R. Sí, yo estaba decidido a hacer algo en el teatro. Conjunté al grupo *La linterna mágica* y fui utilizando el aprendizaje que había tenido con Seki Sano, con Usigli. No me propuse en ese momento cambiar la técnica, el estilo, no. Yo quería hacer un teatro realista, un teatro cercano a nuestra circunstancia, a nuestra comprensión y lo hice con los elementos que tenía a la mano, que conocía y que manejaba.

B.M. De lo que dejó Seki Sano en usted, ¿hay aspectos que a su vez aplique con sus alumnos o actores?

I.R. Yo creo que sí, inclusive con variantes que yo considero válidas, si no para qué. Cuando yo me separé de Seki Sano, él japonés, de ojos rasgados, patitieso; Yo así, me parecía a Seki Sano durante un cierto tiempo. Y ciertas cosas del aprendizaje yo las he llevado a extremos únicos: yo nunca me siento en la sala, nunca veo al actor de lejos. Yo trabajo con el actor día a día, a esta distancia [acercando la palma de su mano a unos 10 centímetros de su cara] a esta distancia no me engañan; me temen, y cuando dicen algo que no me convence, me les vuelvo a acerear y se les "enchina el ombligo" al verme.

B.M. Trabajando junto al actor...

I.R. Sí, él lo hacía, pero no al nivel que yo lo hago, yo no suelto a los actores. Yo ensayo muy rápido, justamente por eso. Y el método lo he profundizado, lo he llevado a extremos. Por ejemplo, si voy a hacer *Romeo y Julieta*; este Romeo y esta Julieta [Simulando que tiene físicamente a los dos actores] y no se conocen entre ellos; yo tomo a una muchacha que esté estudiando en Filosofía y aun muchacho que venga de Monterrey. "Ustedes van a hacer *Romeo y Julieta*, vamos a empezar ahorita", -"Ay maestro, es que yo no la he leído bien"-, "No, no importa que no la hayan leído bien. Tú Romeo, sabes quién es Romeo; tú Julieta, sabes quién es Julieta. Se enamoran a primera vista, se ven fugazmente en el baile, se encuentran y se enamoran, se gustan, se huelen, se besan, se acarician..., eso vamos a hacer", "¡Ay maestro, pero es que no la conozco!" -, "¡No, no, que te importa, huélela, tócale el sudor; tu boca seca, llénala de saliva!"; los acerco, y el "chavo" le acaricia la mejilla y la muchacha se deja convencer, y a los quince minutos son Romeo y Julieta. Entonces actoralmente yo ya tengo a los personajes, no saben la línea, no saben el texto, no han hecho análisis, no; pero visceralmente los tengo.

B.M. A través de sensaciones, de percepciones...

I.R. Sí, sí. Y se abrazan, se acarician, se desean y se quieren... no, no tanto. Así trabajo, -"¡Que la historia...!"-, no, no olvídate de la historia. A la historia le llegamos. Eso es una aportación, una manera mfa de ser en la dirección actoral, que es una superación del sistema con el que me eduqué...

B.M. Una búsqueda del lenguaje teatral...

I.R. De inmediato. Por eso te digo que para mí la clave es desnudar al actor de elementos. El actor: su voz y él, eso es lo que brilla en el escenario. Entonces sí hay una evolución metodológica y estética; pero sin aquello no sé si lo hubiera podido lograr.

B.M. El día las buses...

I.R. Sí.

Yolanda Mérida

Y.M. Seki Sano tenía un magnífico nivel, un magnífico sitio respecto a todo el ambiente teatral y cinematográfico. Yo sentía que se le respetaba mucho en el sentido de que era un magnífico maestro, yo cuántas veces he dicho que fui alumna de Seki Sano, se me ha tomado y escuchado en un plan de decir: ¡Ah, qué buen maestro tuviste! Entonces se le consideraba y se le respetaba mucho. Muchas personas lo criticaban y posiblemente hasta demeritaban alguna labor de él, por su carácter; pero en general se le respetaba.

B.M. Respecto a su nacionalidad, ¿usted cree que influyó el origen de Seki Sano el trabajo que él realizaba?

Y.M. Yo no recuerdo ninguna visión oriental, pero estoy absolutamente convencida de que tenía que influir su raza en él. Yo sé que los japoneses son tremendamente estrictos y disciplinados y así era Seki Sano. Entonces yo estoy segura de que su carácter, su voluntad férrea y su temperamento, tenían que ver con su raza oriental.

B.M. ¿Cuál cree que es la importancia que tiene Seki Sano en el teatro mexicano?

Y.M. No creo que tenga la importancia que se merecía. No creo que dentro de todo el ámbito teatral se le haga verdadera justicia a Seki Sano. Sin embargo hay mucho respeto y admiración por su trabajo, por su maestría, por sus clases, por todo. Yo, como alumna de él, quisiera que tuviera un sitio preponderante; a lo mejor me equivoco y sí lo tiene, pero no siento que se le haga justicia absoluta.

B.M. ¿Usted cree que sus enseñanzas ya se han olvidado o que actualmente todavía se pueden rescatar?

Y.M. Ahora hay magníficos maestros y durante todos estos años ha habido también magníficos maestros. Sólo que no tengo suficientes conocimientos respecto a los maestros de hace veinte años a la fecha. Los he conocido en plan de amistad artística, no en plan de alumna. Y como no tengo los conocimientos respecto a

esos maestros, no podría decir sí ya se perdieron las enseñanzas de antes y habría que rescatarlas, no lo sé.

B.M. Para finalizar, ¿hay algo más que quiera decir sobre Seki Sano?

Y.M. Tenía un carácter tremendo, pero también tenía una cualidad que pude constatar y comprobar; a mí también me ofendió, como ofendió a cuánto alumno tuvo, pero con todo lo terrible que era, pedía perdón, se disculpaba y reconocía que no había tenido razón. No era un rencoroso ni un soberbio ni alguien que no reconociera sus errores, sí los reconocía. Eso es de señalarse. En general, a mí se le llena la boca con mucho orgullo cuando lo primero que digo de mi curriculum, es que yo fui alumna del maestro Seki Sano, desde luego.

Soledad Rufz

B.M. ¿Usted cree que con su llegada, Seki Sano revoluciona algunos de los conceptos teatrales que se tenían en México?

S.R. Cuando él llega, pues casi no había nada. Estaba el trabajo de *Los Contemporáneos*, que era -diría yo- un trabajo muy elitista todavía. En cambio él trata de incorporar a muchísima gente, es más masivo. Yo no quiero perderle el respeto a ninguno de los que hicieron posible los inicios de la renovación del teatro en México, porque me parece que hicieron esfuerzos contra los lastres del teatro español que se hacía por aquella época. Era un teatro muy envuelto todavía en ciertos moldes del siglo XIX; de por sí esos nunca fueron buenos en ninguna época, la verdad. Los intentos de Villaurrutia, Novo, Gorostiza, etc; eran todavía muy de cámara. También estaba una señora muy importante que fue Luz Alha.

En cambio, Seki Sano con su capacidad de seducción logró atraer a un grupo más amplio de adeptos al teatro. Yo pienso que sin Seki Sano, Emilio Carballido y la propia maestra Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña, no hubieran podido escribir tan jóvenes, las obras que escribieron en los cincuenta. Porque ellos vieron el teatro hecho por Seki Sano y dijeron: "El teatro es otra cosa", el teatro no es nada más para leerse y trataron de escribir un teatro para la representación. Estas son parte de las grandes aportaciones, aunque yo digo que las lecciones de él, no las hemos acabado de tomar, sinceramente. Porque él nos plantea todos los problemas nuevos de la puesta en escena en el mundo, como que nos intentaba actualizar en temas en los que estábamos en el atraso absoluto. Es decir, toda la problemática, todos los logros, los hallazgos de los creadores contemporáneos del teatro, nos los "puso en el tapete" y nos permitió el acceso a una metodología realmente contemporánea.

B.M. Y actoralmente, ¿considera que dejó algo?

S.R. Sí, yo recuerdo todavía, como eran poco naturales nuestros actores, eran terriblemente engolados, grandilocuentes, muy recitativos; él también nos puso este problema enfrente con gran fuerza y talento.

El que muchos de nuestros actores sean más convincentes es un gran mérito de Seki Sano y yo diría que principalmente de Seki Sano, porque era el más valiente para hablar de esto. Era muy radical en sus manifestaciones; en sus entrevistas o conferencias nos ponía a todos "pintos". Terriblemente polémico, muy controvertido, levantaba ámpula. Pero esto fue útil, porque nos provocaba a reflexionar sobre lo que estábamos viendo y haciendo. De manera que es su mérito que nuestros actores se hallan vuelto más naturales y espontáneos, aunque no tan espontáneos como naturales. Pues hasta en Televisa ya les preocupa que el actor tenga un comportamiento más orgánico.

B.M. Usted, en sus puestas en escena, ¿qué retoma de él?

S.R. Prácticamente todo, con las sabias enseñanzas de mi maestro de dirección: Otomar Krejca. Si yo tuviera que sintetizar la respuesta, diría que con Seki Sano comprendí la importancia del contenido y con mi maestro de dirección el problema de la forma artística; no porque Seki Sano no me haya introducido también a este problema de la forma; sino porque no tenía la edad ni la formación cultural que hace falta para adentrarse en esos temas.

B.M. Por último, ¿hay algo más que quiera decir sobre Seki Sano?

S.R. Que fue un gran creador de la escena contemporánea mexicana. El no quería ser maestro, lo que necesitaba era gente que pudiera comprender sus postulados artísticos. Por lo tanto, como no existía el movimiento teatral que hubiera producido esos actores, sensibles a una propuesta contemporánea, pues los tuvo que introducir de alguna manera, por eso dió clases.

Si él se dañó del corazón era porque vivía todas las contradicciones que generaba nuestro raquítico ambiente cultural, por eso se entristeció. Pero al mismo tiempo amó profundamente este país. El salió huyendo de Japón porque era antimilitarista y se creó problemas con el gobierno, entonces salió y le quitaron la nacionalidad. Ya en México, obtuvo la nacionalidad mexicana, la cual le fue otorgada por el general Lázaro Cardénas. Por eso él quiso morir aquí, dijo que no moriría en Japón, adoptó realmente este país, lo hizo suyo. Estaba realmente preocupado por el teatro mexicano, toda su participación fue de lo más generosa, y siguen y seguirán sus lecciones para las generaciones actuales y venideras,

porque no hemos aprendido todo, es decir, no hemos puesto en práctica todo lo que aprendimos. Yo creo, en lo personal, haber comprendido más o menos de que se trataba; no sólo por el hecho de estudiar en Europa, que me permitió comprender el cuerpo teórico de su propuesta. Pero yo también me enfrento a lo que se enfrentó él, a la cantidad enorme de dificultades que exigen concepciones para poder hacer una puesta en escena en muchas ocasiones. Entonces, como no estoy dispuesta a eso, no lo hago. Sí he aceptado cosas comerciales, por ejemplo, una telenovela, es porque quería ver si parte de lo que aprendí, se podía aplicar, fue un problema de experimentación para mí. Y bueno, el mejor espacio que encuentro para mí, es en las Universidades de provincia, donde por lo general no hay mafias y el teatro se hace con pasión, como una postura ante la vida, con intereses más honestos, más auténticos. Por eso mis incursiones frecuentes a provincia, porque allí encuentro a más compañeros que están interesados en lo mismo que yo, que es herencia de Seki y lo cual trato de compartir lo más honestamente posible con mis alumnos y compañeros.

Soy una "seksianiana" irredenta, pues llevó un poco el sello de él para siempre y no reniego, todo lo contrario, ¡Qué bueno que tuve la fortuna de encontrar gente tan maravillosa, tan entregada al teatro! en un período en el que aquí había mucha confusión, no se sabía muy bien por donde ir. El fue él que nos marcó el derrotero con mayor brillantez, no niego la participación de todos los demás y vaya, como personalidad creadora, no tenía rival.

El teatro mexicano está en deuda con él, con el extraordinario director y maestro que fue SEKI SANO.

Ludwik Margules

L.M. Era un hombre de "pocas pulgas" de ataques de furia de antología. ¡Ni Kurosawa era así!

El buscaba la musicalidad en la estructura de sus puestas y ante todo, *la Interiorización*, la vida interna del actor, su comunicación con su propia sensibilidad y rechazaba toda ornamentación formalista en la actuación; buscaba la esencia.

El teatro era su vida y su fin llevado a una exaltación pasional.

B.M. ¿Cuál considera que es la importancia de Seki Sano en el teatro mexicano?

L.M. Uno: la introducción de la búsqueda de autenticidad en una escena; dos: la introducción y desarrollo del teatro realista; tres: la preparación de varias generaciones de actores. El dio las bases al teatro moderno en México.

B.M. Usted como maestro y director, ¿qué retoma de sus enseñanzas?

L.M. ¡Todo!, todo lo que puedo. Ante todo, *pasión por el teatro* y *la búsqueda de autenticidad, búsqueda de verdad*. No soy partidario de Stanislavski -a diferencia de Seki Sano-, pero la búsqueda de autenticidad, a través de la intuición e imaginación de Stanislavski, de otros grandes pensadores que siguen vigentes en la enseñanza. Esto es lo que me dejó Seki Sano, tanto como para retomar o rechazar diferentes elementos del método stanislavskiano.

Yo les estoy repitiendo a todos los jóvenes adeptos de dirección -ahora, pasados los años- que *la materia más importante de dirección es la actuación*.

B.M. ¿Usted cree que se ha puesto en práctica todo lo que el proponía?

L.M. A ratos. En las expresiones de buen teatro, donde se ha analizado, donde se ha materializado una puesta orgánicamente concebida, en la cual domina la

autenticidad; ahí sí. Pero en muchos casos no, no son orgánicas; pero tampoco son actos de poesía cuyo objetivo final sea la autenticidad.

Fundó pasos del teatro moderno, mucho de lo que enseñó se desperdició, pero era un violento combatiente anti-comercial.

B.M. ¿Cómo sitúa usted a Seki Sano, en comparación con otros maestros de teatro de su época?

L.M. Fue grande. Los otros, aportaban fragmentariamente diferentes aspectos del arte teatral: Novo, la poesía; Wagner, la composición escénica; cada quien aportaba. La esencia, la búsqueda de organicidad, la búsqueda de autenticidad como objetivo esencial de una puesta en escena y de una actuación, de una construcción, de una construcción de personaje; lo aportó por primera vez en México, Seki Sano.

B.M. Sobre sus puestas en escena, ¿usted vio algunas?

L.M. Realistas, "chatamente" realistas, admirables y a la vez llenas de autenticidad. El hombre era un realista, otra clase de construcción no le interesaba lo que hacía lo hacía bien.

B.M. ¿Cree que repercutía, de alguna manera, alguna influencia oriental, ya fuera en sus puestas en escena o en sus clases?

L.M. Yo pienso que ante todo se reflejaba Stanislavski en él, aunque también hablaba de Meyerhold. Pero en el fondo, yo pienso que él admiraba las aportaciones de la estética de Meyerhold que parte de lo oriental, de mitos orientales, de lo italiano, de *La Comedia del arte*; y ante todo, de la estructura musical. Yo pienso que todo lo que se refiere a musicalidad en Seki Sano, proviene de Méyerhold, sin que Sano lo mencione.

Seki Sano enseñaba a amar el teatro, a tener pasión por el teatro.

B.M. Me imagino que inculcaba ese amor y esa pasión a través de una férrea disciplina...

L.M. Una férrea disciplina y alejamiento total de cualquier distracción, una real involucración, o mejor dicho compromiso era una de las columnas de su enseñanza; compromiso.

Héctor Gómez

H.G. Mi primer contacto con él fue con *Un tranvía llamado Deseo*. Se sabía parte de su historia, porque junto con el INBA creó las escuelas de teatro. La Escuela de Danza tenía como heroína a Waldeen quien, según cuentan "las malas lenguas", era todavía pareja de Seki. A ellos les tocó estar cerca de Orozco, de Rivera, de Siqueiros.

Inmediatamente antes de *Un tranvía llamado Deseo*, la fama de Seki estaba en *La fuerza bruta*, una adaptación de la novela de Steinbeck.

En Bellas Artes, algunos podíamos ver los ensayos, no porque Seki lo permitiera; sino porque la Escuela de Teatro estaba en el tercer piso de Bellas Artes y para nosotros era muy fácil "colarnos" al escenario y del segundo o tercer piso, podíamos asistir a los ensayos sin que Seki se diera cuenta, aparentemente. Recuerdo que era sumamente hiriente con los actores.

Seki entró a Bellas Artes y de alguna manera esto le confirió cierto privilegio, porque ya no estaba representando en los teatros ocasionales; sino en Bellas Artes, donde estaba constituido el Teatro de la Reforma, junto con Alberto Galán y Luz Alba, otra luchadora del teatro.

Yo volví a tener contacto con él, como espectador, hasta el año siguiente, en la puesta de *La doma de la fiera*, donde todo mundo le criticó el poner la escena sobre las butacas y los palcos laterales del Palacio de Bellas Artes, y a mitad de la sala partían con machetes, sandías que salpicaban al público.

Años después puso *Corona de sombra*, en donde las "majestades imperiales de Mexique": Maximiliano y Carlota, se sentaban en el suelo, entonces se mencionaba a Seki Sano peyorativamente: "¡Ah, es una dirección a la japonesa!". Su teatro difería del resto en cuanto a la ortodoxia.

No fue este mi primer contacto con Seki, porque sabíamos mutuamente quiénes éramos. Yo comencé a estudiar con él hasta los años sesenta, llevado por

María Douglas. Pero mientras tanto pude ver una trayectoria de puestas en escena formidables de Seki, como *Prueba de fuego* en Bellas Artes que creo que fue uno de los logros más completos, más compactos del teatro mexicano. Pienso que era una puesta redonda con un grado de excelencia inobjetable. También ya había visto *Los sordomudos*, una puesta en escena también espléndida. Entonces se introdujo lo que sería una especie de logotipo de Seki: las calidades de sus puestas en escena. Estaba muy bien mantenida la calidad de Seki, eran cosas esporádicas pero bien hechas. Estos fueron los primeros contactos que tuve con él; no personalmente; sino a la distancia. Yo no era alumno de Seki, era alumno de Bellas Artes en ese tiempo. Sabía que tenía muchos alumnos, que muchas personas habían tenido contacto con él y eran independientes como Ignacio Retes y Rodolfo Valencia.

B.M. ¿Cuándo fue el contacto personal?

H.G. Fue en su academia, por María Douglas. Ella siempre estaba en contacto con Seki y como ella sabía que yo tenía inclinaciones hacia la dirección escénica, me llevó con él.

B.M. ¿Usted ya había dejado la Escuela de Bellas Artes?

H.G. Sí.

B.M. ¿Fueron para usted como un curso de especialización estas clases con Seki?

H.G. Exactamente e inclusive yo ya había hecho intentos de dirección, aunque no profesionalmente.

La rivalidad que existía entre Seki Sano y el resto de los grupos, era a un grado que eran como enemigos entre una escuela y otra. Yo iba con Seki asustado por esa idea. Había una rivalidad terrible entre los que eran de Seki, los que eran de Bellas Artes, los que eran de Víctor Moya, o los que eran de Haro Oliva.

Lo que creó Seki, en todo el ambiente teatral de ese tiempo, fue justamente la diferencia de métodos, mientras que Seki hacía una especie de honor en cuanto a la vivencia stanislavskiana; el resto de las escuelas, no. Entonces los que no estábamos con Seki no éramos de "vivencia".

B.M. Eran "formales", por así llamarlos...

H.G. Exacto, pero no es que fuéramos o no. Pienso que lo formal y lo vivencial no se pueden deslindar, porque creo que son fórmulas complementarias y paralelas en cierta medida.

Entonces a Seki se le señalaba mucho, es decir, a él y a su grupo; mientras ellos nos decían que ellos eran "los de vivencia", nosotros les decíamos que eran "los actores de café", los que teorizaban en el café.

(En el curso de Seki Sano) Tocábamos la fórmula vivencial, pero estábamos más involucrados con la técnica de la palabra y el movimiento, es decir, en el texto, en el subtexto, en el análisis de texto en el sentido dramático y en el sentido actoral.

Para Seki, los actores profesionales de ese tiempo estaban profundamente viciados y con muchos de nosotras, que éramos de las escuelas establecidas, no establecía gran contacto si no estábamos dentro de su academia, de otra manera éramos susceptibles de ser rechazados por él. Siempre prefería al elemento joven, moldeable, como él decía, que a los profesionales. Sin embargo el encuentro con Anita Blanche (En *Un hombre contra el tiempo*) quien desafortunadamente estaba "satanizada", fue espléndido. Quizá Seki estaba más impresionado por la experiencia de Anita Blanche; que Anita con Seki como director.

Mucha gente tachó a Seki Sano de oportunista, pero él demostró su calidad con sus puestas. Si alguien objetaba *Un tranvía...*, que además sería una tontería, bastaría con ver *Prueba de fuego*, *Panorama desde el puente*, *3 Joyas* de Chéjov, para darse cuenta de que se estaba frente a un auténtico director, un creador teatral, pero ya lo había demostrado desde antes con *La fuerza bruta*.

B.M. Volviendo a los cursos de dirección con Seki, ¿había en México antecedentes de otros cursos de dirección en otras escuelas, o podemos hablar de él como precursor de los cursos de dirección?

H.G. Prácticamente, porque no había más.

B.M. ¿Qué diferencias encontró cuando usted entró en contacto con el sistema de Stanislavski en el curso de Seki Sano, en comparación con las lecciones

sobre el mismo sistema que ya había recibido en la escuela del INBA con otros maestros? ¿Encontró diferencias muy notables?

H.G. Sí, muy notables no, pero sí diferencias. Seki Sano era, según él, absolutamente stanislavskiano. Villaurrutia, Clementina Otero, Rodolfo Usigli, eran "Stanislavski, tapizado por las universidades gringas".

B.M. El término que hace unos momentos empleó usted, sobre los actores de Seki, llamados "actores de café", ¿quiere decir que éstos eran catalogados como "los intelectuales", "los cultos", por así mencionarlos?

H.G. Exacto, un poco. Porque Seki no era una academia como lo era la escuela de Bellas Artes, con Seki existía la especialidad en actuación. Nosotros, los de Bellas Artes, éramos como el supermercado, como de miscelánea, pero no "delicatessen". Después se propagó esa forma y llegó un momento en que había una cantidad de "actores de café" verdaderamente impresionante.

B.M. ¿Qué es lo que más rescata usted de las enseñanzas de Seki?

H.G. La seriedad de Seki, el profesionalismo de Seki, el talento de Seki, que estaban puestos al servicio del teatro. Al final de cuentas, las "perrerías" que les podía a hacer a los actores, quedaban a un lado. Eso era cuestión de conducta. Lo importante era lo que significaba el teatro para Seki Sano, la seriedad con que lo asumía y las cosas de grandeza que lograba. Lo distintivo de Seki fue su seriedad profesional, era consistente como él solo; lo demás eran "poses". Es decir, había "estrellas" en todos lados; a partir de él hubo un sistema de "estrellas": Stanislavski, Boleslavski, Reinhardt y Meyerhold que eran "estrellotas" en Europa. Entonces se coplaron esos moldes aquí. Pero a pesar de todo, Seki Sano era serio y profesional. Cosas fallidas de Seki, yo recuerdo *La doma de la fiera* y *El Rey Lear*, que fueron la únicas producciones que no parecían de Seki, sino otra cosa muy distinta. Desde luego, tanto él, como Moreau, Wagner, Rooner, eran de los directores que fallaban muy escasamente.

B.M. Eran de los más sólidas...

H.G. Sólidos y profesionales. Wagner y el maestro Novo fueron mi formación y quién más me dirigió fue Wagner.

Yo vi las clases de actuación de Seki, sin que tuvieran que ver con mi gestión como alumno de dirección, el me permitía de vez en cuando entrar a observar una clase.

B.M. ¿Y cómo eran estas clases?

H.G. Espléndidas, porque el manejo de Chéjov era ¡Qué bárbaro! Seki manejaba tempos y ritmos muy distintos, sobre todo en Chéjov. Ahí, pienso que tanto Moreau como Seki, me dieron la oportunidad de ser un espectador verdaderamente generoso con el texto, yo puedo soportar un ladrillo de cuatro horas de teatro con la mayor tranquilidad y esto se debe, por ejemplo, al peso que daba Seki Sano a cada trozo rítmico de Chéjov.

Peggy Mitchel

P.M. Yo tuve un contacto muy curioso con él. Yo tenía dieciséis años, no tenía interés en el teatro, acababa salir de la prepa, porque salí muy "chamaca" y no tenía idea de lo que iba a hacer. Tenía un novio que quería dirigir cine y me dijo que sabía que un maestro japonés daba clases de actuación. Entonces fuimos a un local, en la Avenida Insurgentes, era un garage, un lugar abierto, bastante feo. Entramos y recuerdo que me llamó la atención un individuo que estaba sentado frente a un escritorio, con el pie encima de la mesa, con una pipa, un suéter negro con cuello de tortuga. Este señor ni siquiera se puso de pie ni tampoco hizo señal de que reconociera que yo estaba ahí; sino que comenzó a hablar de teatro con mi novio y al final el maestro le dijo a mi novio que mejor se dedicara a otra cosa porque era muy vanidoso. Yo estaba parada atrás y de repente muy abruptamente me preguntó: "Y usted, ¿qué interés tiene?", yo le dije: "Ninguno maestro, yo nada más vengo con mi novio, es todo". Me fui pero me quedó la impresión de que algo extraordinario y maravilloso estaba ocurriendo ahí. Dos semanas después yo llegué con mi hermana. Me encontré con el mismo escenario, él me preguntó que hacía yo ahí y le respondí: "La verdad no sé que hago aquí, pero el día que estuve aquí, me fui con la impresión de que aquí había algo que a mí me podía interesar", y me preguntó: "¿Usted quiere ser actriz?" y yo le dije que no; entonces me preguntó qué quería hacer y le dije: "Lo que quiero es estar junto a usted". Ahí comenzó mi relación y estuve yendo como un año a clases. Ahí fue donde yo lo conocí.

Era muy bohemio, muy diferente a lo que yo había visto en mi vida. Yo me sentaba junto a él cuando daba las clases, yo tomaba apuntes y no había la boca.

B.M. Estuvo como oyente...

P.M. Sí, como oyente, como esclava de ese hombre que me "apantalló". Yo tenía 16 años y a través de los ojos de él, a través de estar con él, yo empecé a descubrir el teatro.

Vino la oportunidad de montar en Bellas Artes *Prueba de fuego* y una tarde después de la clase me dijo: "Peggy, ¿quiere usted ser mi asistente?", yo le dije que sí y empezamos. Él tenía una personalidad arrolladora, inmanipulante. Yo me convertí en su esclava, eso no tiene nada de extraño, todos los que lo rodeaban eran sus esclavos.

Yo sabía que esto iba a ser muy importante en mi vida y de hecho lo fue. Me abrió las puertas no nada más del teatro, sino de la música, de la literatura. Era un hombre de una cultura vastísima, hablaba varios idiomas perfectamente. Cuando yo lo conocí, su español era impecable, su inglés era mejor que el mío, y eso que es mi idioma materno; también hablaba francés, ruso. Era un hombre inmensamente culto, talentoso y con una sola visión: hacer teatro. Una visión de tal magnitud que para lograr lo que él quería, estaba dispuesto a sacrificar lo que fuera. Pero los demás nos dejábamos sacrificar, yo diría que hasta lo hacíamos con gusto, con honor.

Fue una experiencia maravillosa, en este garage conocí a Salvador Novo, a los Revueltas, personas que eran gigantescas en México. Claro, al decir que los conocí, pues los ví. El me presentaba con ellos quienes llegaban a platicar con él y le daban a aquello una página, sino de intelectualidad, sí de vigor artístico, de creatividad. Eran personas que estaban en un mismo plano de capacidad creativa.

B.M. ¿Recuerda cuál era la procedencia de sus compañeros de clase?

P.M. Yo recuerdo a la gente joven que también acababa de entrar como yo, entre ellos estaba Abraham Stavans, también otra chica judía, algunas personas que ya habían hecho carrera en el teatro y había otros que no; entre los que ya tenían experiencia estaba Leonor Llausás, López Tarso, Claudio Brook; también había alumnos que ya habían estudiado en otras escuelas pero iban a estudiar con Seki Sano unas clases, una semana, unos meses. Había una combinación de gente de varios lados.

B.M. Pero las instalaciones no eran propiamente de una escuela, sino de un garage adaptado...

P.M. No, no era una escuela, era un garage, un tapanco abandonado, era una escuela muy improvisada. El quería era hacer teatro, pero también tenía que vivir y entonces vivía de sus clases. Yo no podría hacer una biografía de él, pero yo observaba que de nosotros, sus alumnos, a los cuales podía explotar, él vivía. De nosotros sacaba dinero para producir teatro, con "el gancho" de: "Tú vas a hacer tal personaje". Yo sabía que era muy maquiavélico en ese sentido, pero todo el mundo lo sabía, entonces nos dejábamos usar pero también para después usarlo a él, al tener la gloria de haber estudiado o ser dirigidos por Seki Sano.

B.M. Porque en esa época su nombre era muy importante...

P.M. Claro, porque era quien había traído el teatro moderno a México, con *Un tranvía llamado Deseo* él abrió las puertas al teatro Moderno. Antes estaba el teatro tipo español, el telón pintado y todo eso que ya sabemos. Con él se formó mucha gente a la cual le abrió los ojos. Así que probablemente fue la figura más importante de ese tiempo.

B.M. ¿Usted cree que utilizaba algún criterio para la elección de las obras que llevaba a escena?

P.M. Por ejemplo, *Prueba de fuego* era un señalamiento, un ataque a toda aquella sociedad que hacía una cacería de brujas y a todo aquél que no pensaba igual y se atrevía a ser diferente; esta puesta fue del momento en el que Seki Sano se decía comunista. Era delicioso hacer un ataque a los Estados Unidos sin fijarse que el autor de la obra también era norteamericano, además tenía una tesis importante que ha sido vigente siempre. Esa era una magnífica razón para montarla.

Por otro lado, montó *Anna Karenina*, adaptación de una novela de Tolstoi, que también tenía su tesis y su fondo, pero cuando la llevó al teatro se quedó sin tesis y sin fondo, en la mera anécdota. Pero la escogió porque estaba enamorado de la producción, hizo una superproducción con dieciséis cambios de escenografía

y ropa. Ahí salió el esteta.

Hizo por ejemplo, *Los frutos caldos* de Luisa Josefina Hernández, quizá por ser una obra mexicana, por dibujar la vida en provincia en un país como el nuestro; no sé si obligado por Bellas Artes o por las circunstancias.

Yo estoy segura de que si de él hubiera dependido, todas las obras de Chéjov las hubiera producido.

B.M. ¿Qué puede decir sobre el carácter de Sekl Sano?

P.M. El era violento, producía la violencia en lo demás. Una noche en Bellas Artes, por ejemplo, a las tres de la mañana, después de haber ensayado todo el día, toda la noche; yo estaba parada durante una escena, probablemente recargada en un piano y él me gritó, él se sentaba siempre hasta el fondo, no era de los directores de primera fila y me dijo: "¡Peggy, ¿está cansada?!", "No maestro, claro que no", "Entonces ¡Lévante "las patas"! ". Yo me ofendí mucho y me salí. El siempre me llevaba a mi casa después del ensayo, pero yo me salí decidida a dejarlo. De repente lo escuché atrás de mí gritando: "¡¿A dónde va?! ", yo le dije que a mi casa y me dijo: "¡Usted no se puede ir sola, espéreme!"; me tomó del brazo, paró un taxi, me llevó a mi casa y se disculpó conmigo. Para mí eso fue maravilloso porque él no solía disculparse con nadie. No aguantaba la indisciplina del mexicano, el "ahí se va", era un hombre muy riguroso en todos aspectos. El sabía que para toda empresa en la vida con la cual se quería triunfar, tenía que haber disciplina, dedicación, entrega, sacrificio, en fin, todo.

El no nos educó nada más para el teatro, nos educó en muchos aspectos. La música era muy importante para él. El sabía de pintura, de literatura, de modas, de estilos, de historia, en fin. Era un hombre cultísimo. Nos enseñó mucho más que el teatro.

B.M. ¿En donde la música?, ¿dentro de sus montajes, como cultura general, o en todo?

P.M. En todo, porque cuando había un descanso durante sus clases, ponía música de inmediato. Si nos invitaba a tomar el té o íbamos a platicar a su casa, tenía música ambiental. Estaba rodeado de música.

Como hombre oriental que era, no se daba a conocer, pero cuando lo hacía era parcial, era en una faceta, en un aspecto nada más. Yo se por ejemplo, que era un galán, un seductor, lo sé porque me lo han contado. El me trató como si yo fuera una hija suya a la que estaba educando, con ese rigor y esa disciplina de padre. Entonces fue para mí el maestro, su vida personal, su vida amorosa, ésa no la conozco. Mi experiencia con Seki Sano fue para hacerme profesional, no actriz ni directora. Fue una escuela y un maestro me enseñó mucho.

El nunca hablaba de sí mismo, nunca me hablaba de lo que había hecho; me hablaba de lo que había que hacer. Por eso es muy difícil tener una visión completa de este hombre.

El se fue a Cuba en 1959, yo ya no trabajaba con él, pero cuando regresó me llamó para invitarme a comer y yo le pregunté si ya no iba a regresar a Cuba y me dijo: "No Peggy, ya no voy a regresar a Cuba, porque en Cuba no hay Oaxaca". Porque él en México encontró todo, encontró el ámbito cultural, la riqueza cultural, el campo virgen para hacer buen teatro porque había talento actoral y además, encontró la simpatía política. Se encontró en su casa. Salió del Japón militarista e imperialista, de la Unión Soviética, de los Estados Unidos; luego se le abrieron las puertas en Cuba para que se fuera al paraíso comunista e hiciera su teatro allí, pero regresó a México porque en "Cuba no hay Oaxaca".

B.M. Porque también le atraía toda la cultura mexicana, ¿no?

P.M. ¡Le fascinaba!, a través de los ojos de él, yo conocí a mi país. Salíamos de Bellas Artes, por ejemplo, e íbamos caminando por la calle para "hecharnos un café", como él decía, y de repente me codeaba y me decía: "¡Mire Peggy, mire!", yo volteaba y no veía nada. El ya había visto al personaje ciudadano de la barba o "Ja María" vendiendo muñequitas. Todo lo percibía. El me hizo estudiar las culturas prehispánicas, no es que él me hubiera forzado, sino que claro, yo lo hice porque quería tener comunicación con él. El tenía ávida y vorazmente y amó profundamente a México por esta raigambre, por esta raíz cultural.

Era la genialidad, aunque también estaban Fernando Wagner, Celestino Goroztiza, Salvador Novo; pero Seki Sano no era nada más el intelectual sino

el hombre que vino a traer los vientos de la modernidad, lo más vigente, porque en México se hacía teatro del siglo XIX.

B.M. Y por lo mismo causaba cierta polémica, ¿no?

P.M. Era amado y odiado. Seki Sano no le era indiferente a nadie, o lo amaban o lo odiaban. Entre los alumnos existía esa dicotomía: amaban y odiaban "al monstruo".

B.M. Tengo entendido que a veces tenía rencillas con las autoridades por no hacer concesiones...

P.M. Fundamentalmente con las autoridades. En el garage donde estudié, un día llegó Emilio Azcarraga porque quería que Seki Sano dirigiera una serie de teleteatros, era un contrato por un año. Le ofrecía bastante dinero y Seki Sano, que siempre andaba "arrastrando" el dinero, se negó rotundamente. El señor Azcarraga trató de convencerlo, le habló de la necesidad de que la televisión fungiera como órgano cultural y que mejor que Seki Sano ahí; le subió la cantidad y el maestro de plano hasta grosero se portó. Yo le pregunté por qué no había aceptado y él muy enojado me dijo: "Mire Peggy, ¡yo no puedo parir 52 hijos al año!". Ese era el respeto que le tenía al teatro, nunca se prostituyó, él prefería obtener el dinero asaltando o seduciendo que hacer teleteatros en una semana.

B.M. ¿Usted cómo consideraría a Seki Sano, más maestro que director o viceversa?

P.M. Más director, más hacedor de teatro, Inspiraba a sus alumnos la pasión por el teatro, Seki daba libertad, holgura al actor, pero siempre dentro de los parámetros de su visión, no era dogmático. él utilizaba al actor para su visión de la puesta en escena. Mas que director era hacedor de teatro, era el productor, era la totalidad.

B.M. ¿Cree que en la actualidad se puede observar algo de lo que él dejó?

P.M. Sí porque unos van influyendo en otros, el "abrió la puerta". Lo que yo hice en teatro, influyó en otros. Lo que ha hecho Retes, Valencia, Lopez Tarso, lleva impreso su sello. Simplemente con el hecho de que Seki Sano haya hecho

teatro y de que haya visto el teatro que él hacía, o el hecho de haber trabajado con él; si eras actor o gente profesional del teatro, eso te cambiaba la visión de lo que era el teatro. Pero si no eras gente profesional, como yo, te enseñaba que eso era el teatro y nada más.

El era el intelecto sin poses, era la razón, tenía una visión cultural en su aspecto más amplio. Era la disertación exquisita. Era todo: era el color, la vajilla, la música, el estilo de la mesa, la pintura, la idea, política, la obra de teatro, era todo quehacer humano, era la cultura. Eso era Seki Sano para mí. Además tenía sencillez. Esa era su constitución, no tenía que hacer ningún alarde de que era "intelectual", "artista" ni "pulcro" -entre comillas-. Era lo que era y por eso nos abrió los ojos a tanta gente; nos abrió la posibilidad de percibir todo aquello como cultura, nos abrió la sed de saber, de conocer, de experimentar, de tocar, de sentir; porque como ya he dicho, tenía una visión estética, casi táctil de las cosas, sensual.

Rodolfo Valencia

R.V. Yo creo que Seki Sano no fue un teórico del teatro, yo creo que fue un extraordinario y un extraordinario director a nivel mundial. Después de ver teatro en Europa y en Norteamérica, a sus puestas en escena yo las sigo considerando de lo más relevante en cuanto a teatro. Una de las características de Seki Sano es que tenía un gran sentido de la teatralidad. Visualizaba el texto en su forma auténticamente teatral, no era un ilustrador de textos, era un auténtico director, un creador escénico.

El enseñaba el método de Stanislavski, como lo aprendió directamente con él. Seki Sano enseñaba realmente el método, es decir, daba un método de trabajo al actor.

Seki Sano venía de una tradición muy fuerte como lo es la tradición japonesa, básicamente del Kabuki el cual trataba de modernizar y cambiar en Japón, antes de su salida. Pero yo me atrevería a afirmar que el teatro japonés siempre estuvo presente, de alguna manera, en el teatro de Seki Sano. Él tenía intuitivamente, como lo tienen muchos de los grandes directores, los verdaderos directores escénicos, una gran intuición del lenguaje teatral; con esto quiero decir que exigía por parte del actor, una enorme precisión de sus *acciones físicas, de las pequeñas acciones físicas*, que es para mí la mayor aportación de Stanislavski; porque aunque Seki Sano no lo dijera específicamente, eso era lenguaje teatral. Es decir, él iba más allá de la interpretación del texto, para alcanzar una categoría de teatralidad, ya el uso de un lenguaje intuitivo teatral.

Existían dos raíces en Seki Sano: una, la del teatro japonés, fundamentalmente del Kabuki, como ya mencioné; y la otra que era de su experiencia con Meyerhold. Entonces Seki Sano tenía una enorme influencia de su primer maestro soviético y tenía este enorme sentido de teatralidad. Esto se traducía en la dirección de Seki Sano, en un movimiento de actores verdaderamente interesante e importante, por ejemplo, es imposible no hacer referencia a las relaciones dramáticas en el espacio, como parte del lenguaje teatral, él no hablaba de relaciones dramáticas en el espacio, pero las usaba...

B.M. O sea, no utilizaba esa terminología...

R.V. No, ni otra. Simple y sencillamente lo que tenía era un gran manejo del espacio, en donde las relaciones de los actores en el espacio escénico estaban verdaderamente al servicio del concepto y del contenido de la puesta en escena; claro, esto es una lectura posterior de la obra de Seki Sano. Pero una de las cosas que además desconcertaba al público, era la utilización de un tipo de movimiento escénico que a pesar de ser realista, no era naturalista. Llevaba el teatro al plan que le correspondía, a un plano de creatividad que no pretendía de ninguna manera imitar, quedarse en una imitación de la realidad, de la cotidianidad; sino que la superaba, la llevaba a un plano que es el plano del arte.

Es interesante señalar que gran parte de la crítica de ese tiempo, prácticamente nunca consideró a Seki Sano como un director profesional; sino como un "director de búsqueda". Pero, si alguien manejaba realmente el espacio, si alguien tenía la capacidad de ayudar a comunicar al actor lo verdaderamente importante, de acuerdo con su visión de la puesta en escena, del contenido de la puesta en escena; ése era Seki Sano. Pero esto no quiere decir que Seki Sano buscara un cambio en el texto, en general era fiel al texto y le daba mucha importancia.

B.M. ¿Usted fue únicamente su asistente y actor?

R.V. Sí. Fue una colaboración de ayudante de dirección-actor-maestro de su escuela. Pero yo sí lo considero el maestro, el verdadero maestro más importante de mi vida; a pesar de que yo he dejado completamente a Stanislavski, pero sí he tenido un maestro, ha sido Seki Sano. En realidad yo me inicié en el teatro con Retes, que era discípulo de Seki Sano; pero llegué al conocimiento del método con Seki Sano. Yo colaboré con él en la adaptación de obras, como actor, como ayudante de dirección; pero nunca tomé clases con él.

Teníamos una gran relación humana, hablábamos mucho de teatro. La relación directa con un gran maestro como Seki Sano era muy rica, podíamos hablar de las diferencias, de los conceptos, en un plan más profundo que en una clase.

Todavía sigo pensando que la sociedad mexicana y la sociedad intelectual y teatral han sido injustas con Seki Sano. De hecho, él llegó a tener graves problemas, bueno, hubo un momento en que no lo dejaban trabajar.

B.M. Bueno, pero dentro de esto el trabajo de él llegaba a resaltar, a diferencia de otras manifestaciones teatrales de la época, ¿no?

R.V. Totalmente, digan lo que digan. Hay dos corrientes de modernización en el teatro mexicano: la que emprendió muy a la europea el grupo *Orientación* con Villaurrutia, Novo, y la que emprendió María Tereza Montoya en cuanto a los textos, pero no en el teatro, es decir dio a conocer a los dramaturgos que no se ponían en México, pero a su manera. Parte del castigo a Seki Sano fue cuando declaró en una entrevista que la Montoya tenía talento, pero una escuela pésima; entonces se le echaron encima, lo hubieran matado de hambre si hubieran podido. Sobrevivió de la manera más precaria, porque sí la ANDA reconocía a los actores los estudios hechos con Seki Sano, después de eso, ya no. Entonces sólo muy excepcionalmente, los actores iban a estudiar con Seki Sano porque sabían que eso en lugar de contar a su favor, contaría en su contra.

Por otro lado, estaba un teatro surgido como evolución del grupo *Orientación*, muy moderno, muy europeo, muy a la escuela francesa que era la influencia más fuerte. Entonces, efectivamente se marcó una diferencia enorme entre el teatro de Seki Sano y el resto.

B.M. De la misma forma que como maestro, ¿no?

R.V. Totalmente, en ese momento era él y sus discípulos los que enseñaban a Stanislavski, pero nadie como él. Los otros se limitaban a poner ejercicios de improvisación, pero realmente usar el método como base y apoyo del actor, solamente él.

B.M. De las puestas en escena de Seki Sano, ¿qué puede decir?

R.V. En *La mandrágora*, por ejemplo, la concepción de Seki Sano era interesante porque metía elementos de teatro japonés y trabajaba muy conjuntamente con el escenógrafo David Anton. Seki Sano le iba indicando que era lo que quería. A mí me gustó mucho la puesta en escena, era un espectáculo muy rico.

En cuanto a *Los frutos caídos*, yo pienso que le gustaba el teatro de Luisa Josefina -de hecho fue la única dramaturga que puso-. En cambio, su puesta en escena de *Panorama desde el puente* fue espléndida, fue un estreno semejante a *Un tranvía llamado Deseo*, "de aullido", el Teatro de Bellas Artes estaba "de bote en bote". Para mí *Los frutos caídos* es una de sus mejores puestas en escena, era un teatro intimista, pero era un buen espectáculo y las actrices estaban espléndidas.

B.M. ¿Usted cree que vino a revolucionar algunos de los conceptos teatrales que se tenían en México antes de su llegada?

R.V. Totalmente. Vale la pena ocuparse de Seki Sano en cuanto a que verdaderamente modificó el teatro, no solamente de México, porque su influencia llegó hasta América Latina. El estuvo una temporada en Colombia, donde le fue muy mal, porque toda la gente "se le echó encima", como si hubiera ido a quitarles el pan de la boca. Casi lo mismo sucedió con los cubanos. Pero, por ejemplo, Seki Sano no trabajaba en el teatro oficial de México, a él lo invitaban de vez en cuando. Llegamos a ensayar con él obras como *Lisístrata*, que fue una verdadera lástima que no la representáramos, porque la visión que tenía de ella era maravillosa, pero nunca pudo conseguir el dinero para montarla y la llegamos a ensayar en condiciones que no se puede imaginar, la ensayábamos en un garage inmenso donde hacía un frío que teníanamos que quemar cosas para calentarnos, era muy romántico, pero así era. Nunca consiguió el dinero para llevarla a cabo. También siempre quiso dirigir *El jardín de los cerezos*, nunca pudo, porque era muy ambivalente, porque al mismo tiempo que le atraía Chéjov, yo acabe pensando que le tenía miedo. Sin embargo yo creo que si alguien hubiera podido hacer en México un Chéjov verdaderamente profundo, hubiera sido él. Siempre andaba entre *El jardín de los cerezos*, *Tío Vania*, nunca las llevó a escena, puso las tres obras breves de Chéjov, nada más.

B.M. ¿Hay rasgos que Seki Sano haya dejado sembrados en usted?

R.V. Sin duda...

B.M. ... Que a su vez usted aplique con sus alumnos o como director...

R.V. No, que yo aplique con mis alumnos, no, porque ya no enseño -como usted sabe- a Stanislavski. Ahora, ¿qué dejó Seki Sano en mí?, impagable: una

mística del teatro, el teatro como un compromiso conmigo y con la sociedad en que vivo, con el tiempo en que vivo.

Mística quiere decir trascendencia, no hacer el teatro por el teatro, considerar al teatro realmente como una de las Bellas Artes no como un entrenamiento comercial. Nunca he hecho teatro comercial y obviamente con lo que me queda de vida, nunca lo voy a hacer; si no lo hice en momentos de hambre, mucho menos ahora.

Seki Sano me dio una mística del teatro y también me dijo, aunque no lo aprendí conceptualmente con él, un gran sentido de la precisión en el teatro, de la exigencia de llegar no solamente a soluciones profundas, sino estéticamente bellas. Porque al fin y al cabo, el teatro es arte, no es imitación de la vida, es una exposición, es un juicio acerca del comportamiento humano. Pero cuando yo conocí a Seki Sano, ya había egresado de la Facultad de Filosofía, había tomado cursos en Europa, en París, no era un niño que llegaba a que él le enseñara todo.

Los valores que dejó en mí, yo después los desarrollé de otra manera, con otros conceptos, lógicamente, pero con esa exigencia de precisión, de compromiso con el trabajo, con el hacer, con la ética profesional.

Yo tengo un concepto clarísimo -que trato de compartir con ustedes, con los jóvenes- del lenguaje teatral, propiamente dicho.

B.M. ¿Cree que haya algún otro aspecto en donde fuera visible aquella influencia oriental en Seki Sano?

R.V. Es muy difícil. La influencia oriental de Seki Sano estaba en todas sus puestas en escena, la cultura no es un sombrero o camisa que se quite y se ponga.

Seki Sano era a veces cruel, sangüinario, todo esto era al servicio de hacer teatro, en el cual él creía. En eso yo no lo ví hacer concesiones.

Yo aprendí, verdaderamente aprendí, ese concepto del espacio, esa precisión en donde realmente el movimiento tenía esencia.