

C U R R I C U L U M V I T A E

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI.- Nació en México, D.F., en 1942. Es Licenciado y Maestro en Letras por la U.N.A.M., y tiene cartas de pasante en la Licenciatura en Filosofía y en el Doctorado en Arte Dramático de la misma Universidad. Ha efectuado estudios de Lengua inglesa en American University, Washington, D.C., E.U.; de Cinematografía en London School of Film Technique, Londres, Inglaterra; de Televisión Educativa en la R.A.I., Roma, Italia; y es miembro fundador del Congreso de Cinematografistas I.F.T.S.G.A. iniciado en Praga, Checoslovaquia. Ha viajado en funciones de director y fotógrafo de cine por varios países de América, Europa, Africa y Asia. Es autor teatral, ha escrito más de 30 obras dramáticas y ha obtenido dos Rosas de Plata en los Juegos Florales de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., en 1963 y 1965, respectivamente; y ha merecido homenaje de la Sociedad Mexicana de Autores en 1976 por "LAS TANDAS DEL TLANCUALEJO" (más de 700 representaciones) inspiradas en la tradición popular del género mexicano, y cuyo texto completo fue editado en un ensayo crítico por la Revista Conjunto de la Casa de las Américas de la Habana, Cuba en 1979. También, el autor mereció el galardón de participar en el XX encuentro de escritores latinoamericanos, fungiendo como jurado del Premio Casa de las Américas en 1980. Sus libros son: Relatos de un estudiante 1961; Cuentos para la escena 1963; y Teatro 1972, este último publicado como libro de texto por ANUIES. Sus trabajos de investigación versan sobre la carpa y la revista política durante la Revolución Mexicana, y acerca de los aspectos teórico críticos en la creación dramática: Antigüedad, Cristianismo y Modernidad. Ha realizado varias películas, cortos y largos metrajes en 16 mm. y 35 mm., en blanco y negro y a color; entre éstas, una versión de El Lobo Estepario de Hermann Hesse, en México, y Polemic de Istvan Korda, en Londres. Su documental "La Culpa es Tuya" realizado con estudiantes de la U.N.A.M. fue clasificado por un jurado de etnógrafos y sociólogos entre las películas finalistas del Festival de los Pueblos en Florencia, Italia, en 1973. Dirigió dos series anuales de los primeros programas culturales de T.V. en México, transmitidos por XHGC, Canal 5 en 1966 y 1967. Desde 1955, como fundador y promotor del TEATRO DE PAPEL, A.C., ha puesto en escena diversas obras teatrales, recibiendo de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro los premios al mejor grupo de Teatro en 1976 y al mejor teatro de búsqueda en 1977. Ha impartido a nivel de estudios profesionales y superiores las cátedras de Literatura Mexicana, de Teatro Isabelino y de Teatro Clásico Francés, Teatro y Sociedad, los talleres de Cine, T.V. y Crítica Teatral, y los seminarios de Crítica Dramática, Teatro Mexicano, Investigaciones Escénicas y Estilos de Dirección en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., donde durante diez años fue Secretario Académico de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, cuyos planes de estudios y organización académico-administrativa proyectó; y donde coordinó la revista de teatro EL NAHUAL. En 1979, a invitación del Departamento de Fomento del Arte del Ministerio de Cultura de Nicaragua impartió varios cursillos sobre teatro en comunidades urbanas y campesinas, así como un curso especializado sobre libreto y composición dramática para el Sistema Sandinista de Televisión. Varias veces ha representado al teatro universitario de carrera ante los consejos académicos y congresos nacionales e internacionales, defendiendo la tesis de una jerarquización académica como proceso permanente de superación para el teatro. Desde 1975 es director fundador de la compañía de repertorio de la CARPA GEODESICA.

En 1980 ,en colaboración con el Istituto del Teatro e dello Spettacolo de la Universidad de Roma, Italia, realizó una investigación de campo en la Sierra Totonaca de Puebla,México, y una filmación en corto metraje, 16mm.,color,sobre la ceremonia del PALO VOLADOR. También participó en la filmación documental, 16mm. , color, corto metraje en inglés y en español, de la película titulada TANDAS,realizada en colaboración con la Universidad de Austin,Texas, en México y en los E.U.A.

En 1981 en unión de reconocidos especialistas nacionales y extranjeros, fundó en México,D.F., el C.1ºE.-ATL, Centro Independiente de Estudios Antropológicos del Teatro Latinoamericano,cuya primera generación de egresados realizan investigaciones y prácticas de campo en México y Centroamérica.

En 1982, participó con la TV Universitaria en la grabación de varios video tapes sobre el teatro popular mexicano, asesorando además tesis y trabajos de investigación de estudiantes sobre el mismo tema y sobre la Carpa Geodésica.

En 1983, a invitación expresa del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M.,expuso sus ideas sobre el Nacionalismo en el Teatro Popular Mexicano, en una ponencia de 60 cuartillas , cuya publicación se hará en la memoria del Congreso sobre el Nacionalismo en la Cultura Mexicana, verificado en la Biblioteca Nacional en el mismo año.

En 1984-85 participó en programas culturales de televisión de XEIPN TV CANAL 11 del Instituto Politécnico Nacional, en entrevistas en la serie REFLEXIONES y también como investigador y comentarista en transmisiones de la serie FIN DE SEMANA, interviniendo en cámara en reportajes vivos sobre la actividad teatral en el D.F.

En 1985, a invitación expresa del CITRU, Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli del INBA, presentó en el MUNAL una mesa de discusiones junto con Margarita Mendoza López,Luis Reyes de la Maza y Ester Seligson, sobre el TEATRO DE REVISTA POLITICA , y además sobre el TEATRO DE LA EVANGELIZACION EN MEXICO.(Sobre este último tema versó su ponencia de 16 cuartillas.)

Desde 1983 a la fecha, viene participando en la formulación de programas y planes de estudios, así como en el Consejo Académico para la creación de la LICENCIATURA EN DIRECCION ESCENICA de lasiete universidades que conforman el área CENTRO SUR de A.N.U.I.E.S., interviniendo en las reuniones celebradas en Toluca, Puebla, Tlaxcala, Pachuca y Cuernavaca. Asimismo ha asistido a las prácticas de campo de los estudiantes en dichas ciudades y en Cuautla, Jojutla, Chapingo, Taxco, Chilpancingo, Arcelia y Acapulco. Además ha impartido los cursos por ciclos de Teoría e Historia del Teatro durante períodos de 24 horas de clases en fases intensivas semestrales : U.A.P.,Puebla en 1983 y 1984; U.A.E.M., Cuernavaca en 1985; U.A.G. Iguala en 1986. También ha sido asesor de las muestras de teatro de dicha carrera, con un promedio de 17 espectáculos en el Centro Cultural Universitario de Cuernavaca en 1985; y con un promedio de 14 espectáculos en el Centro de Convenciones de Acapulco en 1986.

Ignacio Cristobal Merino Lanzilotti

Director



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

TORRE DE HUMANIDADES 6o. PISO
CIUDAD UNIVERSITARIA
MEXICO 20, D. F.

Mtro. Ignacio Merino Lanzilotti
Insurgentes sur 2135
Carpa Geodésica
México, D.F.

El Instituto de Investigaciones Estéticas de esta Universidad Nacional Autónoma de México celebrará su IX coloquio anual de Historia del Arte titulado: "El nacionalismo y el arte mexicano durante 1900-1940" con el propósito de estudiar al nacionalismo como un fenómeno que existe aún antes de la Revolución Mexicana. Se examinarán diversos momentos y expresiones del arte mexicano para establecer similitudes y diferencias. Por tal motivo se han programado ponencias que aborden aspectos generales y particulares de distintas expresiones artísticas en varios momentos de la historia de México.

Esta carta tiene por objeto invitarlo a participar en tal coloquio con una ponencia acerca de un tema del cual es usted autoridad indiscutible:

EL TEATRO NACIONALISTA

Sería para nosotros un honor que usted pudiera colaborar con este trabajo en el evento que programamos, que se llevará a cabo en el Auditorio de la Biblioteca Nacional, en Ciudad Universitaria los días del 3 al 6 de octubre próximo.

Se ha establecido que la ponencia no sea mayor de 15 cuartillas y que su exposición no exceda de 30 minutos, incluyendo un máximo de 10 diapositivas. Si usted acepta intervenir, con gusto serán acogidas sugerencias o modificaciones que considere pertinentes respecto al tema que le proponemos. La fecha límite para entregar el trabajo es el 29 de julio.

En espera de su pronta respuesta, lo saluda atentamente,

Dra. Beatriz R. de la Fuente.
Directora.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

TORRE DE HUMANIDADES 6o. PISO
CIUDAD UNIVERSITARIA
MEXICO 20, D. F.

18 de mayo de 1983

Sr. Merino Lanzilotti
Insurgentes Sur 2135
San Angel, D. F.

Estimado señor:

Le agradezco profundamente el que haya aceptado participar en nuestro IX Coloquio "El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940", y junto con la presente quiero enviarle aparte de la carta oficial de invitación los lineamientos a seguir para la elaboración de su ponencia, para que esté usted enterado de cuales son las finalidades que persigue este Instituto de Investigaciones Estéticas en la realización de este evento.

De igual manera quiero sugerirle algunos nombres para comentario de su ponencia: Luis de Tavira, Dolores Bravo y José Estrada, si usted tiene otra persona ya platicaremos por teléfono como quedamos este viernes próximo.

Sin más por el momento aprovecho la ocasión para saludarlo atentamente.

Elisa García Barragán
~~Lic. Elisa García Barragán~~
Secretaria Académica

COLOQUIO "EL NACIONALISMO Y EL ARTE MEXICANO 1900-1940"

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS DE LA U.N.A.M.

Las palabras nacionalismo, cultura nacional y arte nacionalista han cobrado actualidad recientemente en México. De difíciles deslindes y aplicaciones alcanzan, sin embargo, múltiples influencias en distintos períodos creativos y culturales del país durante el presente siglo. El Instituto de Investigaciones Estéticas dedicará su IX Coloquio anual a examinar las modalidades y relaciones que asumen el nacionalismo y el arte mexicano en el lapso 1900-1940. El evento analizará diversos momentos y expresiones del arte mexicano para establecer similitudes y diferencias respecto a las actitudes nacionalistas.

Los temas que desarrollarán los especialistas son los siguientes: "El proceso histórico durante el nacionalismo en la cultura mexicana" se ocupará de explicar las búsquedas de singularización y/o diferenciación de la cultura mexicana en general. Los tres siguientes, "Revaloración del arte prehispánico, 1900-1930", "Revaloración en el arte virreinal 1900-1930" y "Revaloración del arte popular" abordarán aspectos generales del arte mexicano en cuanto a la incorporación e interpretación de los temas señalados. En seguida se iniciará el estudio del nacionalismo en casos específicos, tales como las "Vertientes nacionales en el modernismo". "El nacionalismo en la plástica durante el período obregonista", "El nacionalismo en la plástica durante el maximato" y "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo". También se revisarán los

acontecimientos y obras relativos al nacionalismo en el cine, la danza, la música, las revistas literarias, la novela de la Revolución y el teatro. Una ponencia estará dedicada a analizar la actitud de los artistas plásticos que no se sumaron al muralismo y otra a explicar cuál fue el sustento ideológico del nacionalismo mexicano en sus distintas modalidades.

Por la importancia de estos temas y el profundo interés que suscitan en los estudios actuales sobre arte mexicano, las distintas ponencias serán expuestas por reconocidos investigadores y críticos; personalidades de la misma categoría académica y cultural harán los respectivos comentarios.

El evento se realizará del 3 al 6 de octubre de 1983 en el Auditorio de la Biblioteca Nacional, localizada en el Centro Cultural Universitario.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

TORRE DE HUMANIDADES 6o. PISO
CIUDAD UNIVERSITARIA
MEXICO 20, D. F.

12 de octubre de 1983.

Mtro. Ignacio Merino Lanzilotti
Insurgentes Sur 2135
Carpa Geodésica
México, D. F.

Agradezco profundamente su presencia y valiosa colaboración al IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Asimismo, dado el alto grado de interés académico de su ponencia, le pido su autorización para publicarla en este Instituto, como se ha venido haciendo con los trabajos de Coloquios anteriores. De igual manera, quiero informarle que está usted en completa libertad de hacer los cambios o modificaciones que considere pertinentes.

Tomando en cuenta los problemas que se pudieran presentar, ha quedado establecida como fecha límite para la entrega de su trabajo el 30 de octubre de 1983. En lo que se refiere a las ilustraciones, por problemas de espacio, sólo se rá posible incluir seis fotografías en blanco y negro, de tamaño 8 x 10 y en acabado brillante, por lo que le suplicamos enviarlas en el mismo lapso.

De nuevo mil gracias por su participación, y le envío un cordial saludo.

Dra. Beatriz de la Fuente
DIRECTORA

COMENTARIO A LA PONENCIA "DEL TEATRO NACIONALISTA", DEL
MTRO. IGNACIO MERINO LANZICOTTI.

IX COLOQUIO DE HISTORIA DEL ARTE. "EL NACIONALISMO Y EL ARTE
MEXICANO 1900 - 1940"

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS / UNAM.

DE LA ABIGARRADA EXPOSICIÓN QUE HACE EL MTRO. IGNACIO MERINO SOBRE "UNA DRAMATURGIA NACIONALISTA REVOLUCIONARIA Y AUTÉNTICAMENTE MEXICANA", ELIJO TAN SÓLO ALGUNOS POSTULADOS BÁSICOS QUE, EN MI OPINIÓN, NO RESULTAN EXPLÍCITOS; AL TIEMPO QUE ESBOZO CIERTAS HIPÓTESIS DE TRABAJO QUE PUDIERAN SERVIRNOS PARA ANALIZAR POSITIVAMENTE ALGO DE LO OCURRIDO CON EL TEATRO NACIONAL.

1. LA HISTORIA DE UN ESTADO NO PUEDE VERSE SÓLO COMO UNA SUMA DE DERROTAS DE PRINCIPIO A FIN, NI MUCHO MENOS COMO "NUESTRA VERDADERA DEFORMIDAD COMO NACIÓN" (P. 26). DE LA MISMA MANERA, OBTENGO LA IMPRESIÓN DE QUE EL TEXTO ALUDE A UN EJERCICIO DRAMÁTICO QUE MÁS PARECERÍA SER EL RESULTADO DE VOLUNTADES INDIVIDUALES QUE, POR TRAICIÓN, PEREZA O INEPTITUD, HUBIERAN RENUNCIADO PERSONALMENTE A CONSTRUIR - A CADA PASO - UNA TRADICIÓN ESCÉNICA PROPIA: "YA QUE NINGÚN GRUPO TEATRAL LIBRA AQUÍ UNA LUCHA REALMENTE COMPROMETIDA CON LOS VALORES ÉTNICOS QUE A LA VEZ SON DE CLASE"... "PORQUE AÚN NO RECONOCEMOS LA EMERGENCIA COMO PARA POTENCIAR EL SIGNIFICADO Y LA VIGENCIA DE

LAS SEÑALES QUE EL PUEBLO HA IDO DEPOSITANDO EN EL SENDERO DE SUS MÁS CAROS MITOS ..." (p. 36).

NO OBSTANTE, LA MISMA PONENCIA SE REFIERE A LA HISTORIA COMO UN PROCESO Y AL TEATRO COMO A UNA MEMORIA COLECTIVA, TÉRMINOS CON LOS QUE SÍ ESTAMOS DE ACUERDO; CUALQUIER HISTORIA ES UN CONTINUUM EN ACTO; Y ASIMISMO EL PONENTE VA MOSTRANDO LAS DIVERSAS ETAPAS QUE CONSTITUYEN ESTE TRANSCURSO ESCÉNICO INACABADO, DEL TEATRO MISIONERO, AL COLONIAL, COSTUMBRISTA, DE GÉNERO "CHICO", HASTA LA REACCIÓN ANTI-PORFIRISTA, EL LENGUAJE REVOLUCIONARIO Y EL CONTAGIO TRANSNACIONAL, MOMENTOS, TODOS, QUE SIGNIFICAN, EN EFECTO, NUESTRA MEMORIA.

2. SIN DUDA, ALGUNOS QUISIERAN OTRO TIPO DE "RECUERDOS": EL DE UN PAÍS IDÍLICO, CON UN COMISARIO DE CULTURA COMO LUNACHARSKY Y UN OCTUBRE TEATRAL POR LO MENOS, CON SUS RESABIOS DE "AGITROP" Y "PROLETKULT". A MI JUICIO, VASCONCELOS ES NUESTRA IMAGEN EQUIVALENTE, EN CUANTO EXCELENTE MINISTRO DE EDUCACIÓN PÚBLICA 1923/24. EL HECHO ES DISTINTO Y EL MTRO. MERINO TAMBIÉN LO MENCIONA, AUNQUE SÓLO LO REFIERA A LA PARATEATRALIDAD "DE LAS FIESTAS Y LAS DANZAS SINCRÉTICAS": SE TRATA DE UNA RECONQUISTA. ... "EL OTRO, EL DE LAS DIFERENCIAS, EL DE LOS FOROS COMERCIALES, EL DE LOS LABORATORIOS EXPERIMENTALES ALTERNATIVOS - AFIRMA - NO ES UN TEATRO NACIONAL Y CUANDO SE LO PROPONE SÓLO LE HA SIDO DABLE SER NACIONALISTA..." (p.14).

NOS PREGUNTAMOS : ¿ES TAN SIMPLE DEFINIR LO "NACIONAL"

3.

COMO PARA PROCEDER POR DESINTEGRACIÓN EN VEZ DE APLICAR UNA CONCEPCIÓN DE "UNIDADES VINCULADAS ENTRE SÍ"? (CF. GINO GERMANI, POLÍTICA Y SOCIEDAD, 1974). ¿A QUÉ PAÍS LE ES OTORGADA LA VACUNA DE LA INMUNIDAD? ¿QUÉ NACIÓN SE HA VISTO LIBRE DEL INFLUJO FÍSICO O IDEOLÓGICO EXTRANJERIZANTE? SI ABANDONÁRAMOS POR UN MOMENTO LA IDEA DEL "BIEN Y DEL MAL" Y PUDIÉRAMOS SITUAR A MÉXICO EN LA DISTANCIA - NO COMO PASADO MUERTO Y BLOQUE ACABADO, QUIZÁ LO ADVERTIRÍAMOS COMO SUSCEPTIBLE DE ADQUIRIR UN TEATRO DE GRAN DIMENSIÓN. QUE YO RECUERDE, NINGÚN ESTADO HA NACIDO CON UNA DRAMATURGIA YA CONSTRUÍDA, Y A ALGUNOS LES HA TOMADO DOS, TRES MIL AÑOS, CONSOLIDARLA.

3. POR OTRA PARTE, EL FENÓMENO NO ES "MEXICANO". A NIVEL DE CONTINENTE Y A NIVEL DE INCLUSO OTROS CONTINENTES, ÁFRICA O AUSTRALIA, CABRÍA INQUIRIR CUÁL ACERVO DRAMÁTICO ES CONSIDERADO POR LOS CÁNONES OCCIDENTALES COMO "TEATRO". CON TODO, ANTROPÓLOGOS, ETNÓLOGOS Y OTROS TIPOS DE INVESTIGADORES SE VUELCAN SOBRE LA TRAYECTORIA TERCERMUNDISTA. ¿QUÉ SIGNIFICADO TIENE EL HECHO DE QUE GENTE DE TEATRO COMO ^{Brook,} BARBA, SCHECHNER, GROTOWSKI, PRADIER E INSTITUCIONES COMO LA UNESCO COMIENCEN A HURGAR ENTRE LOS RITOS NO EUROPEOS? ¿POR QUÉ ESE INTERÉS REPENTINO EN LOS DISCURSOS PARATEATRALES?

SIGNIFICA, PARA NOSOTROS QUE, DESDE LAS ETAPAS PREVIAS, EL CAMPO DE ACCIÓN DEL DISCURSO PROPIO TAMBIÉN ESTABA ALIENADO EN FAVOR DE LA CULTURA DENOMINADA "CLÁSICA". CIRCUNSCRITOS AL

4.

PERÍODO OBJETO DE ESTE COLOQUIO, LOS CUARENTA AÑOS INICIALES DE ESTE SIGLO, OBSERVAMOS QUE EL FOCO DE ATENCIÓN DE ALGUNOS REGÍMENES PRESIDENCIALES SE DIRIGE - PARA NADA GRATUITAMENTE NI POR EFECTOS DEL AZAR - HACIA LA EXALTACIÓN DE LO "NACIONAL". PERO TAMBIÉN ES VISIBLE QUE A LOS 75 AÑOS DE LA TRAMPOSA DECLARACIÓN DE PORFIRIO DÍAZ ANTE CREELMAN: "EL PUEBLO MEXICANO ESTÁ APTO PARA LA DEMOCRACIA", SEGUIMOS INTENTANDO PONER A PRUEBA ESA APTITUD. ECONÓMICAMENTE, MÉXICO ES UN PAÍS ADMINISTRADO POR Y PARA LAS MINORÍAS Y, COMO LO SEÑALA EL HISTORIADOR E. BLANQUEL: "CIERTAMENTE EN ALGUNOS MOMENTOS DEL RÉGIMEN DE LÁZARO CÁRDENAS SE MANEJÓ EL LENGUAJE DEL SOCIALISMO COMO ALGO PROPIO. SIN EMBARGO, EN LA PRÁCTICA SE SIGUIÓ LA DOCTRINA FORMULADA CLARAMENTE DESDE 1906 POR EL PARTIDO LIBERAL"... "LA CREACIÓN Y DESARROLLO DE UNA ECONOMÍA CAPITALISTA..." ("LA REVOLUCIÓN MEXICANA", EL COLEGIO DE MÉXICO, 1980).

4. AUSENCIA DE EFECTIVA DEMOCRACIA Y DEPENDENCIA TRANSNACIONAL INVOLUCRAN FORZOSAMENTE -COMO LO HAN MENCIONADO EN UNA PLÁTICA RECIENTE IGNACIO BERNAL, OCTAVIO PAZ Y TZEVEATAN TODOROV LA ADOPCIÓN DE UN LENGUAJE: AL NEGARNOS A RECONOCER EN LOS DEMÁS DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS, ASIMISMO DEVALUAMOS SU IDENTIDAD O LA CALIFICAMOS DE "INFERIOR", ESTO ES, INHIBIMOS FORMAS DE EXPRESIÓN Y, POR ENDE, LAS DESCARTAMOS: "ES MUY PROBABLE -AÑADE TODOROV - QUE ESTA REPRESIÓN SEA RESPONSABLE DE CIERTO CALLEJÓN SIN SALIDA EN QUE DESEMBOCÓ LA IDEOLOGÍA OCCIDENTAL" (SOBRE CORTÉS Y MOCTEZUMA", SEMINARIO DE NOVEDADES, 1983).

EXTRAPOLANDO ESTA HIPÓTESIS AL DISCURSO TEATRAL, PODREMOS VER QUE EL TRASPLANTE SECULAR DE UN LENGUAJE HISPÁNICO, DESPUÉS AFRANCESADO Y POSTERIORMENTE NORTEAMERICANO, HA INVALIDADO SUCESIVAMENTE LA CAPACIDAD DE COMUNICACIÓN FRONTAL DE CUALQUIER DISCURSO DRAMÁTICO NO RELACIONADO DIRECTAMENTE CON LA CLASE EN EL PODER: LAS VOCES RECURRENTES DE LOS TEATRISTAS SE DEJAN OIR CUANDO CORRESPONDEN A PROYECTOS GUBERNAMENTALES DE APOYO EN LO "POPULAR", EN LO "SOCIAL", EN LO "NACIONAL" - ENTENDIENDO POR ESTO LOS APLAUSOS AL OBRERO Y AL CAMPESINO, NO LAS SOLUCIONES SI NO EL DISFRAZ - QUE, DE ACUERDO CON LA ÓPTICA INSTANTÁNEA, LO MISMO PUEDE SIGNIFICAR ARTESANÍA QUE MOTORES. SIN DUDA, EL ACONTECIMIENTO DE UN BOOM NOVELÍSTICO TIENE QUE VER CON UNA AMÉRICA LATINA PUNTUABLE COMO FACTOR POLÍTICO-ECONÓMICO DE CIERTA IMPORTANCIA COYUNTURAL PARA EL CAPITALISMO...

5. LA ÚLTIMA OBSERVACIÓN ES TAMBIÉN UNA ESPERANZA :
 COMO NACIÓN, COMO CONTINENTE, COMO TRADICIÓN, NO ESTAMOS AGOTADOS. SI PENSAMOS EN ESTOS 73 AÑOS TRANSCURRIDOS COMO EN EL DESPEGUE FACTIBLE DE UN PROYECTO DE ESTADO, TAMBIÉN COMPRENDEMOS QUE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO NO BASTABA PARA FORJAR UNA CONCIENCIA GLOBAL NI UN TEATRO SÓLIDO: AUNQUE EL PROCESO EN ADELANTE FUESE LINEAL Y ACELERADO, AÚN PODREMOS OBSERVARNOS COMO UNA ORGANIZACIÓN ADAPTATIVA, COMPLEJA, DISPERSA. SÍ, SE TRATA DE UNA RE-CONQUISTA, DE UNA ASIMILACIÓN Y DE UN RETO, HASTA RECONOCER PROGRESIVAMENTE Y QUERER Y SABER DEFENDER UNA HERENCIA "BIOLÓGICO-SOCIAL" (p. 1); TANTO COMO DE SEGUIR CONSTRUYENDO UN ARTE MÚLTIPLE QUE - A MEDIDA QUE LA HISTORIA SEA REESCRITA POR PLU-

MAS MENOS CONDICIONADAS - CUENTE DENTRO DEL ACERVO UNIVERSAL. HASTA AHORA HA SIDO NARRADA UNILATERALMENTE Y NUESTRO TEATRO HA ACATADO CON FRECUENCIA UN LENGUAJE CONVENENCIERO Y CONVENCIONAL, DADO QUE QUIEN LO GENERA, DE QUIEN PROVIENE, SIGUE CONFRONTANDO MÁS LA SIMPLE SUPERVIVENCIA QUE LA OPORTUNIDAD DE UN APOYO Y UNA MANIFESTACIÓN ABIERTA: DE MANERA SISTEMÁTICA, EN CADA MODELO DE ORGANIZACIÓN POLÍTICA SUCESIVA, QUIZÁ MÁS QUE OTRAS ARTES, CUALQUIER PUESTA EN ESCENA QUE HAYA PRETENDIDO SALIRSE DEL ESQUEMA HA SIDO INMEDIATAMENTE REPRIMIDA O UTILIZADA FUERA DEL CONTEXTO, DE MANERA QUE DILUYA SU "PELIGROSIDAD". UNA VEZ DESCUBIERTO EL RABIN, TARDARON TRES SIGLOS EN PRESENTARLO ESCÉNICAMENTE; EN SU ÉPOCA NUNCA LLEGÓ AL ESCENARIO Y AÚN CONTINÚA "ENLATADA" LA VERSIÓN FÍLMICA DE EL GESTICULADOR; EN AMBOS CASOS NO SE PUEDE AFIRMAR QUE FUERAN OBRAS ESPECIALMENTE DEMOLEDORAS.

POR ESTO MISMO SORPRENDE UN SUCESO COMO EL DEL TEATRO CHICANO: FUERA DE UN AMBIENTE FAVORABLE, SIN LENGUA ESTABLE, CON TÉCNICAS "PRIMITIVAS" QUE MÁS LO ACERCAN A UNA PRE-COMEDIA DEL ARTE, CON UN NACIONALISMO DE APARIENCIA ZAFIA, ES EJEMPLO DE ESPECTÁCULO ITINERANTE, COMBATIVO, MORDAZ. NO PODEMOS, TAL VEZ, REIVINDICARLO COMO "MEXICANO"; SÍ, COMO MUESTRA DE QUE SU INTENCIÓN HA SABIDO DESEMBOCAR CON SUFICIENCIA "EN LA CRÍTICA PICARESCA Y EN LA DENUNCIA..." (P. 6), QUE ES MÁS QUE BASTANTE.

FINALMENTE, MI IMPRESIÓN PERSONAL ES QUE EL OBJETIVO DEL ARTE NO ES EL REALCE DE UN NACIONALISMO. ESTO ES "AÑADIDURA". DESPUÉS DE TODO, LOS ESTADOS NACIÓN TAMBIÉN SON LA RESULTANTE NE-

7.

CESARIA PARA LA CONSOLIDACIÓN DE UNA ESTRUCTURA BURGUESA. EXAGERANDO, DIRÍA QUE ES UN TIPO DE ADMINISTRACIÓN QUE PUEDE VARIAR EN EL FUTURO. PARA MÍ, ES MÁS LA ESPECIE LA QUE, EN UN MOMENTO GEOPOLÍTICO DADO, RECUERDA Y HABLA Y SE TRANSFORMA EN UN ESPACIO ESCÉNICO, SEA CUAL SEA SU ORIGEN ÉTNICO.

CON UNA TRADICIÓN ANTIGUA Y UNA POBLACIÓN DEL 70% DE JÓVENES, NO SABEMOS EXACTAMENTE QUE "TEATRO" PODRÁ GESTARSE. EN CAMBIO, SÍ NOS CORRESPONDE SOBREVIVIR COMO ESPECIE. INSTRUMENTAR UN NACIONALISMO NO ES ESTABLECER UN "PATRÓN" DETERMINADO DE MEXICANO, COMO BIEN LO SEÑALA EL MTRO. MERINO. LA PATRIA NO ESTÁ EN CUESTIÓN SINO CUANDO NO SE RESPETA VITALMENTE A TODOS Y CADA UNO DE QUIENES HABITAN EN ELLA.

CD. UNIVERSITARIA, SEPTIEMBRE DE 1933.

DR. OSCAR ZORRILLA VELÁZQUEZ

A las grandes creadoras de molenderas, borrachitas, vendedoras de chichicuilotes, soldaderas, chinas, gatas, payas, pochas, rataplanas, e indias ingenuas y ladinas...

A todos los verdaderos creadores del teatro de "género mexicano", testimonio vivo de nuestro paso del campo a la ciudad. 1

I N T R O D U C C I O N

La publicación de estas reflexiones en torno a un teatro popular que ha constituido el repertorio más representado en México, y el que mayor influencia tuvo sobre otras expresiones artísticas nacionales, nos impone aclarar algunas propuestas que, separadas de la personal perspectiva de quien las escribe, y sin la oportunidad de establecer el diálogo con el lector, pueden parecer formuladas como teorías aplicables a toda manifestación teatral, nacional o extranjera, presente o futura, y no particularmente relativas al período y al género aquí estudiados, dentro de las tendencias de nuestro llamado nacionalismo revolucionario. Si el ambicioso título "Hacia una dramaturgia nacionalista, revolucionaria y auténticamente mexicana" pudiera prestarse a entender que aquí se propone una teoría para la crítica y la creación teatral, el hecho es que esto no es en modo alguno una meta alcanzada; sino sólo la formulación de un proyecto y una ambición impostergables para nuestra escena.

Simplemente, me hago eco de una inquietud generalizada en nuestro medio artístico; y, de regreso de un período de diez años de exhumación, recreación y práctica teatral a título de ensayo, a partir de las llamadas revistas políticas de la Revolución Mexicana, experimentando con estudiantes universitarios, a nivel curricular lo mismo que independientemente, ante públicos diversos, en la Carpa Geodésica, en el Teatro Blanquita y en otros teatros, así como en calles y en plazas públicas de la capital como de la provincia,

* 1 .- Adoptamos aquí los términos 'género mexicano' y 'género de la carpa' para definir por sus tendencias comunes las varias manifestaciones teatrales que se desarrollaron a partir de la opción a locales diversos en su estructura y construcción; pero que por su pobreza y estado de marginación, se emplearon siempre como una alternativa para las iniciativas de cómicos y autores nacionales. La apropiación popular de los foros de barriada y el auge de teatruchos desmontables y teja-

imagino la estructura de una metodología dramática mexicana en tanto experiencia teatral y parateatral globalizadora, o manera sintética (no analítica) de conocimiento dirigida a la conciencia popular.

El marco, presentado irónicamente en bloque
 ..., acerca del repertorio teatral anterior a la revolución, destacando ciertas tendencias que luego prevalecen, tiene por objeto ser punto de referencia para la explosiva contra-imagen que va a proponer como repertorio más democrático el típico género ínfimo de la carpa, los tendajones y teatros de barriada; más que convertirse precisamente en una crítica iconoclasta y desmoralizadora de las varias maneras aún vigentes de amar y concebir a nuestra nación.

Sólo que para el teatrista de nuestro momento salta a la vista que los mitos y la dinámica de un teatro mexicano propuesto como popular deben refuncionalizarse en la medida en que la política cultural seguida por todos los regímenes anteriores ha impuesto ahora un viraje que hace imposible seguir cultivando el derrotismo y el intervencionismo redentor, porque las circunstancias emergentes, históricas, económicas y sociales, en la corta vida de nuestro arte nacional, nos impelen a afirmar una mitología actualizada y auténticamente defensiva de nuestras fronteras políticas y de nuestra integridad como nación. Y no como anteriormente se hacía, cuando puesto el énfasis en la ofensiva cultural de la capital sobre la provincia, de la urbe sobre el agro, se aseguraba prioritariamente la hegemonía y el desarrollo de una clase nacional dominante.

Contrariamente a lo que podría a simple vista pareceros la imaginería de las artes menores de la representación, así como la retórica dramática convencional, nuestro "nacionalismo" ha sido agresivo sobre los desposeídos, exceptuando el luminoso y revelador relámpago en que, maduros sus antecedentes escénicos críticos, surgió el viejo género mexicano; posteriormente cooptado como lo conocemos ahora, para revitalizar la iconografía manipuladora oficial y comercial, ya desgastadas.

...
 -vanos, singulariza la creación de nuestras revistas políticas y la invención industrial de nuestro supuesto "folklore" para espectáculos; ta y como se improvisaron en los teatros "María Tepache" (María Guerrero), Apolo (predilecto de militares y prostitutas, clausurado en 1915 por expender licores), Díaz de León, Briseño, Guillermo Prieto, Riva Palacio Zaragoza y el jacalón Esperanza Iris; y después, el Juárez (1922), y los tinglados y carpas desmontables como la de Procopio, el salón Lírico (193

Hoy, como en las supervivencias de ritos campesinos a lo largo de toda la República y más allá de la frontera sur, la perspectiva del teatro mexicano nos exige, al igual que la del teatro chicano más allá de la frontera norte, crear un arte de resistencia cultural, auténticamente defensivo; pero, ¿defensivo de quién?... Sin duda, en nuestra vida cotidiana lo mismo que en nuestra mejor tradición dramática contemporánea, existe una dramaturgia teatral y parateatral de los actos humanos en que todos nos identificamos como pueblo. Entreverla, revelarla, interpretarla... es la obligación del teatrista, a fin de perpetuar la batalla cíclica del hombre en la comunidad.

"HACIA UNA DRAMATURGIA NACIONALISTA,
REVOLUCIONARIA Y AUTÉNTICAMENTE MEXICANA"

"Reconócete, que así saldrás de tu propia carne,
como tu imagen sale del espejo"

Tezcatlipoca a Quetzalcoatl 2

Hoy en día se impone hablar de nacionalismo, pensando y sentido éste como la defensa biológico-social con la que en su momento conjuró nuestra identidad nacional la generación de José Vasconcelos, el filósofo, del 'Panzón' Soto, el cómico, y de Manuel Gamio, el indigenista, proyectándose una fisonomía y personalidad propias para México en el arte y la cultura; tal y como las usufructuó la generación de Emilio Azcárraga, los imple

Molino Verde (luego Follies), las de las Vizcainas y las de Santa María la Rivera, Mayab, Rojo, etc., donde surgieron Shilinski y Cantinflas. Esta corriente nacionalista también invadió los teatros de categoría: El Principal (Coliseo de los Virreyes, que se convirtió en "Catedral de la Tanda"), El Lírico (1907), El Colón (1909), El Xicotencatl (1912, luego Iris, y Teatro de la Ciudad), El Ideal (1914), El Regis (1924), El Politeama (1927), El Palacio de las Bellas Artes (1934), etc.

mentadores de sueños masivos en nuestra industria cultural, y las dilapidaron los abonados en nuestras instituciones revolucionarias sexenales. Por cierto, conquistadas con la sangre de la generación de Villa y Zapata, 'los bandoleros'....

Revolución y nacionalismo son las dos conchas míticas en que la nuestra, la privilegiada generación sandwich de universitarios mexicanos de los años sesenta, no pudo ser comprida. Y no tanto por la fuga de aspiraciones, de cerebros y de capitales, ni porque a muchos nos quede grande aquella acusación de ser "los primeros gringos nacidos en México", porque ya desde los liberales novohispanos de la generación de Joel Roberts Poinsett, con mentalidad moderna, coadyuvaron a marcar a fuego nuestra idiosincracia, minando el nacionalismo insurgente a través de deserciones, entregas territoriales y renunciaciones oficiales a nuestra soberanía, irreconocibles con los imperativos de independencia y revolución del pueblo mexicano. Y, consecuente a sus orígenes, la terrible paradoja de la mexicanidad, acrisolada a lo largo de la historia en la conciencia popular, es enarbolada patéticamente por la producción teatral nacional, forjando lo imposible, ligando las contradicciones, haciendo de un gran fraude nacional un panteón de héroes y una cosmogonía de mitos insostenibles al primer análisis racional. Ni el mito redentor guadalupano presente desde el teatro coloquial de José Joaquín Fernández de Lizardi hasta la trilogía contemporánea de Rodolfo Usigli, devuelve a los mexicanos sus derechos inalienables. Y los esfuerzos de los ideólogos de nuestro nacionalismo independentista, Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante³, que tanta influencia tuvieron en los periodistas, particularmente creadores del teatro político mexicano, si bien le confieren validez retroactiva al alma de la raza indígena, en estado de gracia desde antes de la colonia, justificando así sus aspiraciones a la libertad; y ligan al panteón azteca de Cuauhtémoc y Moctezuma, a los curas mártires de la insurgencia, que instigaron

3 .- Cf. David Brading. O.C. p.p. 48-49 (véase bibliografía).

el levantamiento de las masas indígenas, como continuadores legítimos de una sola patria; en cambio, no logran conciliar los antagonismos en una fórmula que ofrezca a la ^{escena} dramaturgia decimonónica el embrión ideológico y político de un auténtico teatro nacional popular.

Los marcos de la derrota y la traición actuantes aunque llenos de colorido, pasiones y estímulos para la creación romántica y populista que desde entonces nos invade, no dotan al nacionalismo de resortes para afirmar la lucha por la liberación de los mexicanos.

¿Qué clases sociales van a identificarse complacientes ante una escena que postula la conciliación de los antagonismos sociales y que da mágicamente por hechos consumados la independencia y el triunfo de la insurrección, ofreciendo como modelo de vida óptimo el estado de cosas sustentado por un sistema opresivo de dominación? ¡Cómo pensar que es nacional un teatro que echa tierra sobre las diferencias sociales, que escamotea hechos y conciencias en función de supuestos proyectos de nación, para los que el público está obligado a trabajar; pero en los que nadie participa y a ninguno le ha sido dado llevarlos a sus últimas consecuencias; o sea, ~~a la conquista de la soberanía nacional~~ a la lucha por la igualdad social de los hombres que forman la nación!...

Y valga ésto para todos los tiempos, ningún método de actuación ni estilo o género de espectáculo; universitario o comercial, cubano o polaco, nos va a dar por sí la libertad; pero puede recordarnos a los espectadores que somos sus únicos depositarios. Para ello, se precisa una conciencia política que instrumente las acciones que estructuran la obra teatral y que nada tiene que ver con las proclamas panfletarias y las declaraciones explícitas puestas en labios de los ^{comicos} personajes y que son mimesis del discurso demagógico de los políticos mexicanos, o viceversa; pero en este sentido el teatro tiene que ser mucho más consecuente con la verdad, si pretende expresar las aspira-

ciones populares.

12 Es cierto que entre el grito de "tierra y libertad" de la revolución y el de "religión y fueros" de la independencia hay un abismo; el recorrido por ^{estas} nuestras conquistas sociales y la afirmación del Estado Mexicano. Pero la actual síntesis geopolítica, efecto de las luchas e intereses de clase; es causa de nuevas contradicciones y nunca resultado conciliador, atado a las categorías hegemónicas, como lo viene proponiendo la historia patria oficial o la dramaturgia nacionalista, tolerada por las sucesivas censuras de la Inquisición a los científicos y al institucionalismo.

¿Qué pasa entonces?... Si un actor, vestido del Emperador Maximiliano de Habsburgo, le grita al pueblo en la conciencia: "Voy a morir por una causa justa, la de la independencia de México; que mi sangre selle las desgracias de mi nueva patria. ¡Viva México!", antes del fusilamiento espectacular, como en el drama de Segismundo Cervi, editado en 1906;⁴ o la acción más patriótica en una tragedia de Ignacio Rodríguez Galván, de la época de la Academia de Letrán, está encarnada por una inmensa criolla de ópera a la italiana que prefiere dejarse destazar antes que la ultraje el don juanesco y vital visitador gachupín; y si los mayores resortes de identificación popular son la bastarda de la hija de Felipe II, que casi mexicaniza a una peninsular -mitad Austria- con exiliarla al ocio de la Nueva España, como ocurre en el teatro de capa y espada de José Peón y Contreras, en el período del Liceo; o bien, si las comedias hacen objeto de su crítica los problemas femeninos existenciales, tomados de la vida pequeño burguesa importada de París y de Londres e hispanizados ya al modo de las comedias de Moratín, como el modelo y la escuela de costumbres nacionales, propuestos por Manuel Eduardo de Gorostiza y Fernando Calderón; o si Manuel Acuña, fiel a nuestras tradiciones familiares, obliga a la protagonista de su drama El Pasado a escribir estas palabras antes de que cai

4 .- Luis Reyes de la Maza indica que el estreno de este drama se verificó en México, apenas recientes los mismos sucesos históricos que aborda.

ga el telón: "¡Crefiste ser feliz con el amor de una mujer mancha da!"; y si el criminal dictador Victoriano Huerta es representado arengando a las masas que lo aclaman, y en un aparte le susurra con complicidad a los espectadores: "¡Qué Pueblo!... Es de aparejo y bozal...", como en el drama subversivo de Salvador Quevedo y Zubieta... Y ¿qué pasa?... si la única afirmación nacional en el escenario, como en la vida diaria, son las aspiraciones de "orden y progreso" que brillan con el recuerdo de la "era de la paz" sobre las conciencias de todas las capas sociales, ante las tinieblas de las componendas, traiciones y desacuerdos de la revolución constitucionalista que exterminó sus propios ejércitos campesinos, a los que enfrentó incluso con sus batallones rojos, formados en la Casa del Obrero Mundial; y el ideal sigue encarnado en la figura del caudillo autocrático, precursor del actual presidencialismo; y los profusos "apropósitos patrióticos", representados en los teatros, confirman la vigencia del mito desde 1867 hasta 1938, con la revista evocadora En tiempos de don Porfirio, de Prida y Ortega, que despertó en pleno sexenio cardenista (el cine incluido) aquel anhelo con que medio siglo antes se conmemoraba a El Héroe del 2 de Abril, en una Zarzuela de Eduardo Gómez Haro, en la que todo el elenco cantaba a coro este estribillo: "Ved al bravo General. ¡Cuántos vivas le dirigen! ¡Que postura tan marcial! ¡Albricias! ¡Albricias!", cuando el público podía certificar para su tranquilidad, la presencia del caudillo vivo en el palco presidencial, a quien el paso de los años incrementaba su personalidad estatuaría.

13 Evidentemente, el despliegue de este friso patriótico casi imperialista, si tomamos además su carácter de visión hegemónica de la capital hacia el interior, si acaso estimula la comunión de aspiraciones románticas hacia un populismo en general, pero va reñido diametralmente con la realidad mexicana. Y también como todo teatro de intención nacionalista en lengua española, desde aquella derrota de los ejércitos imperiales en la Picardía, sólo puede desintegrarse y desembocar en el desen-

gaño y en la crítica picaresca y en la denuncia de la corrupción.

14 | Y aquí cabe hacer una distinción entre el teatro ^{popular} ~~na-~~cionalista que afirma y que rescata los valores y las luchas del pueblo con el que establece un lenguaje de identidad, y el teatro ^{populista} "nacionalista" que es vehículo de penetración y sirve a las ^{hegemónicas de los grupos en el poder} ~~pre~~tensiones imperialistas de las ~~clases hegemónicas de una nación~~ sobre la vida y la cultura de otros ^{grupos} ~~pueblos y etnias~~ menos poderosas. 5

5 .- El mito del Cid Campeador, eje de la reconquista y del nacionalismo castellano y resorte de la temática de la honra y el linaje del teatro de los Siglos de Oro, trasplantado como prototipo del carácter nacional-español por Corneille a la escena francesa, oculta los propósitos imperiales de los Austrias, desmascarados por Richelieu y la Academia.

Bajo la estructura dramática se presenta el adoctrinamiento de los espectadores en el espíritu superior y las ventajas de la frustrada invasión española a Francia, porque "la figura del Cid, lo mismo que las de Cortés o Pizarro, nada tienen que ver, como figuras históricas y sociales, con los disfraces de que la ideología imperante en su tiempo tuvo necesidad de revestirlo", como explica José Revueltas. (véase Bibliografía, O.C.p. 37.)

El propio clasicismo francés en el modo de hacer comedias está modulado defensiva y ofensivamente por el heliocentrismo de los luises; y la Academia hace del cartesianismo y la geometría preceptos que ciñen la temática y los modelos de la antigüedad latina y griega, sentidos como el auténtico teatro nacional francés que dicta el católico gobierno imperial de París, y que para no entrar en contradicción con la realidad social de las provincias, cuyas ciudades industrializadas se debatían en luchas religiosas con la naciente burguesía calvinista, elude los temas nacionales autóctonos y los refiere al concepto de un poder político centralizado, universal y sin color local, como ideal romano de nación y de instituciones. La escena francesa no se compromete así en el conflicto directo de propagandizar problemas políticos locales, a diferencia del teatro de las cofradías católicas y protestantes en los países bajos; profundizando en cambio en los matices caracterológicos que se expresaban en la voluntad individual, al asumir el sentido del deber y someter las pasiones interiores. La difusión de este modelo de drama de caracteres y su sentido último nacional francés, como latino y universal, es ya la instrumentación que el expansionismo político, comercial y cultural borbón ha

↓
NO fueron las mismas que determinaron las modalidades
~~condiciones~~ del teatro ^{nacionalista} popular en las
naciones ~~hispanoamericanas~~ durante el
romanticismo ~~nacionalista~~.

1

En la historia moderna, el surgimiento de un teatro nacional es el fruto de un proceso de liberación e independencia sociales: las circunstancias particulares que favorecieron a cada uno de los teatros europeos ^{del renacimiento} más difundidos, también con el paso del tiempo han tenido a estimular su influencia mutua, condicionando como un todo, rico en su diversidad, a la producción teatral en occidente. Sin embargo, la expectativa de compartir un destino común y el hecho de que estas tradiciones escénicas nacionales hundan parte de sus raíces en la fuente del rito cristiano y estén informadas a la vez por la teoría y la tragedia y las comedias de la antigüedad griega y romana no ha tenido como consecuencia una creación dramática homogénea ni simultánea; sino que, más bien, cada teatro ha ido caracterizándose con una fuerte personalidad distintiva, determinada por factores étnicos actuantes y por el modo de integrarse éstos en la cultura nacional hegemónica de estados políticos soberanos y preponderantes en el sistema económico internacional, proyectando así tendencias ideológicas y estéticas que han trascendido no sólo la concepción y manera de representar el teatro en otras latitudes, sino también a las tradiciones, costumbres, gustos y hábitos de las clases sociales dominantes en los pueblos menos desarrollados como el nuestro.

2

Bajo este ascendiente reconocemos incluso las innovaciones fé-
ricas y escenográficas espectaculares y el aparente tinte de pueblo en abstracto a que invitan muchas muestras del teatro romántico efectista y costumbrista de consumo más popular lo mismo norteamericano que hispanoamericano, en el siglo XIX, que resiente, ^{En el S XIX} la influencia aún vigente del cuento de

5

.... () - cen sobre ciudades lejanas, incluídas las de España y las colonias americanas.

La contraofensiva sentimental iniciada por la dramaturgia alemana que se asume portadora de la cultura aria y griega viva contra los lógicos clichés de la comedia francesa, a la que invalida como latina y por consiguiente fase degenerada en la cultura romana antigua ya muerta, nos pone al descubierto de que la teoría dramática es algo más que una precisa artesanía del entrete-
nimiento y que en ella se juegan su destino las naciones.

hadas, así como el sentimentalismo de la ópera; cuyas expresiones devienen por su desvinculación con la verdad de los espectadores en un arte desnacionalizador, aunque a simple vista sus fantásticas reproducciones se antojen como "populares", toda vez que reinventan por orden de aparición histórica un supuesto "folklore" para las nacientes clases, surgidas del comercio, la administración y la industrialización en cada zona. ^{de las clases} 6

3 Para aquellos intentos de dramaturgia nacionalista surgidos a partir de la independencia en los países de la América Española, los cuales llegan tarde a la distribución del mercado capitalista mundial y sólo participan como enclaves dentro de economías hegemónicas, ^{pero} les queda un largo trecho que recorrer ^{al teatro} antes de poder ser la afirmación ideológica de naciones que primero tienen que estructurarse en lo político y en lo económico. Si bien, la identidad cultural de la lengua, los imperativos religiosos, su vecindad geográfica, su mestizaje racial y previsible desarrollo demográfico, y la posibilidad de romper su aislamiento regional ante los problemas paralelos que trajo su inserción en el sistema de explotación colonial y después en el de división internacional del trabajo, les daba a sus libertadores conciencia de una totalidad y de un destino solidario, como proclamaba Simón Bolívar en 1815: "No somos un pequeño género humano (...) no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles". 7 *proclamaba el libertador Simón Bolívar en 1815*

4 Pero la escena hispanoamericana, de México al Paraguay, no podía crear todavía de esta paradoja étnica una bandera continental válida siguiera para las llamadas "naciones amerindas", que estaban sojuzgadas por una oligarquía criolla blan

6 -- ¿Cómo entender en E.U. que la toma de conciencia que hace el teatro, en la última década del siglo XIX, en torno a las realidades del país y del mundo, sirva de cimentación a la mitomanía, emblematismo y documentarismo que tonifican y endulzan la literatura y el cine manieristas con que se invadirá el mercado? Cf. The agile age, 1874, de Mark Twain; Alabama, 1891, Arizona, 1899, Río Grande, 1916, de Augus Thomas; The City, 1909, de William Clyde Fitch; y especialmente Madame Butterfly, 1900, The Girl of the Golden West, 1905, Laugh, Clown, laugh, 1923, de David Belasco, más conocidas como operas/de luccini, las primeras, y de Fausto María Martini, la última. (V. Juan Guerrero Zamora O.C. Vol. IV, pp. 382-398.)

ca y eran controladas por las estructuras de dominación clerical. De aquí, el poder movilizador que tuvieron en cambio las zarzuelas de género chico madrileñas y los sainetes de costumbres españolas, cuyas fórmulas de identidad social le confirieron un carácter nacional hispanista al teatro peninsular, representado en América durante el siglo pasado y la primera mitad de éste; particularmente, ante la amenaza de invasiones armadas extranjeras: inglesas, francesas y especialmente norteamericanas. Los sainetes de Ramón de la Cruz, musicalizados como zarzuelas, que un siglo antes fueron himno de batalla en el frente de guerrilla española contra la invasión napoleónica a la Península, también a lo largo del Continente Americano y del Caribe habrían de exaltar las raíces hispánicas (y no las aborígenes), disparando las reservas sentimentales de un fervor patriótico a través del lirismo de personajes, tradiciones arraigadas, gustos y temas españoles.

Bajo esta influencia, emergen, nacionalizando el teatro comercial de moda, derivaciones y formas populares que dan participación en el canto, en el baile, y en la actualidad política, a través de géneros teatrales ínfimos: al gaucho, al guajiro, al mulato, al jibarito, al mestizo, al indio, y al negro, junto al gallego. Y el desplazamiento del género de alpargata en el favor del público, derrotado definitivamente sobre el escenario a principios de siglo en México por el género de huarache como lo llama genéricamente Armando María y Campos⁸, explica los cambios sociales históricamente dados a partir de la Revolución Mexicana; y nos aclara de una vez por todas que los gustos en la escena y los códigos sociales populares obedecen a los intereses políticos y valores de las clases dominantes en las naciones, más que a causas étnicas, ninguna de las cuales se puede erigir

7 .- Citado por Roberto Fernández Retamar. O.C. p. 21 (véase bibliografía)

8 .- Armando de María y Campos considera como el origen de nuestro teatro de revista política a Vivitos y Coleando, primera obra política española, subtitulada "pesca cómica lírica", donde aparecían los ríos Sena, Tíber, Elba, Danubio, Manzanares, que fue estrenada en Madrid y en México en 1884. Cf. El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana (véase bibliografía).

y permanecer estática, indefinidamente y por si sola, como valor universal sobre las otras etnias. Pero dicho de otro modo: el valor popular del arte, tan claro en el teatro por su inmediatez ante el público, se confirma incluso con el éxito comercial cuando de alguna manera hace suyas las demandas de las clases oprimidas y presenta la imágen de un pueblo que afirma su derecho a ser y contemplarse en la escena. Pero también, si lo miramos con cuidado, nos despeja la incógnita de la 'duda ontológica' que ha sido hasta hoy el nacionalismo para la dramaturgia mexicana; y que, más que ser esencial del carácter paradójico de nuestra cultura mestiza, revela que ya no es posible hablar de nacionalismo por encima, o por fuera, o sin tomar en cuenta la lucha de clases. ^{Aquí} Y el paisaje y los valores culturales autóctonos, abstraídos del campesino o del artesano que les dan origen y sentido pueden ser instrumentados en el arte por el explotador, y entrar en la dinámica mercantil de una sociedad de consumo; pero también pueden ser armas de resistencia cultural para la lucha que sostiene el explotado. Y es en este último sentido en el que tiene caso referirse a un teatro nacionalista en una nación dependiente como la nuestra. ⁹

En este campo, es donde la actual perspectiva e intereses vitales de los artistas y pensadores encuentran su medio propicio para librar otras luchas. Y si ya inmersos en el fenómeno nos pareciera a simple vista que todo teatro es una expresión de los pueblos y que es patrimonio múltiple de la humanidad y que, como tal, en él no cabe hablar de nacionalismo, a menos de restringir el terreno al color local y a los temas y gustos nativos, como se ha intentado promoverlo oficialmente en México, ^{Porque es} resulta en cambio imposible soslayar las búsquedas espirituales y las revoluciones sociales que históricamente nos han dado una personalidad propia en el devenir de nuestros espectáculos teatrales modernos, y que constituye el nervio vital de una dramaturgia popular. Dicha tendencia, que se refuerza con el movimiento insurgente mexicano, a partir de la Independencia,

⁹ La resistencia cultural en el teatro mexicano se muestra como principal impulso y condición de nuestra expresión artística a partir del momento

va vinculada al espíritu revolucionario que significa con mayor o menor intensidad nuestra producción dramática.

No obstante, el principal obstáculo para definir un teatro mexicano propuesto como "mexicano", estriba no tanto en las tendencias, enfoques y formas internacionales que nuestros autores dramáticos y de espectáculos van expropiando del patrimonio universal, ni tampoco en su mayor o menor dominio o perfección de las técnicas; sino en el hecho de que para hablar de un teatro con propósitos de afirmación nacional tendríamos que circunscribirnos (como en este caso) mediante límites precisos y

....(9) mismo de la conquista. En un principio, la guerra espiritual se libra en el campo de las fiestas colectivas, y la defensa de una identidad propia va cobrando sentido desde las primeras representaciones teatrales, a través de la adecuación de ritos sacramentales cristianos que, para los fines de la catequización masiva, establecieron los frailes misioneros en la Nueva España. Así se inicia una oposición radical encubierta en el corazón mismo de la penetración ideológica del catolicismo; y la universalidad, instrumentada por los soldados de Dios, cede al paso de una contradictoria identidad y a la necesidad de autoafirmación a que desde entonces toda expresión teatral mexicana, nacionalista o de tendencias universales, parece intentar dar respuesta. Tal vez esto es solo un extremo de la cuestión, pero el gran tema del teatro de la conquista de México que tanto ha estimulado a vanguardistas extranjeros contemporáneos, sí tuvo y tiene su propia dramaturgia vigente: la que determinaron las exigencias de la dominación, para implementar un teatro de masas vinculado a las propias estructuras sociales; las mayordomías comunales que aún lo celebran en sus marcos étnicos y lingüísticos a lo largo del calendario religioso, haciendo cada vez inevitables adecuaciones.

En la escena, confusamente para los ojos ajenos, los indios mexicanos no representan a los infieles, sino a los cruzados cristianos; y los hidalgos victoriosos, contrariando los hechos históricos, no son Hernán Cortés ni Pedro de Alvarado, cuyas máscaras enemigas llegaron a capitanear las morismas paganas en la Conquista de Jerusalén, incardiada para bautismo de miles de adeptos en Tlaxcala. (Cf. Robert Ricard, O.C., p 372.) Y el panteón idolátrico se cruza con la hagiografía: Santiago, Carlomagno, los reyes magos, San Juan..., para ir registrando nuevos impactos con el paso del tiempo: la Malinche, Napoleón, las invasiones cíclicas...; y en este oleaje el enemigo jamás es el héroe. No existe nuestro romanticismo redentor, lo esencial son los rangos en ambos contendientes; pero en la comunidad es en donde se perpetúa la lucha cósmica. Sólo que a los teatristas de hoy en día, ya que nuestra imaginación se motiva y circula a través de ópticas externas en boga, nos va costando mucho trabajo entender la eficacia actuante de estos ritos "parateatrales", que desde entonces forjan ya una conciencia defensiva propia y encubren simultáneamente las luchas que libran los vencidos. De aquí que si algún teatro nacional mexicano pretérito y presente tuviéramos que reconocer por



por lo mismo arbitrarios a una corriente, a un género, a un propósito explícito y a un tipo de producción escénica; o ya bien, no nos quedaría otra salida que intentar la enumeración de los diversos 'nacionalismos' o modos de vivir y asumir la nacionalidad mexicana que conviven dentro y fuera de nuestras enciclopedias teatrales y se dan cita con el público en el marco de nuestra actual unidad nacional, entablado un duelo de diferencias ideológicas y políticas, que parecerían sólo estéticas, y que son tantas como pueda favorecer la lucha de clases que se libra en una nación económicamente dependiente, con un clima de reformas, orden y libertades, y con una revolución institucionalizada.

Por otra parte, la imposibilidad de establecer una hipótesis de trabajo sólo dentro de nuestras fronteras políticas y, además, el imperativo de estar recortados en el tiempo por las circunstancias que obraron entre el porfirismo y el cardenismo, como señalan las proposiciones de este coloquio sobre el "el nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940", nos atrapa en esquemas de fanatismo regional derrotista; a menos de intentar la definición de nuestro afán por una identidad teatral y, en consecuencia, por cobrar conciencia propia ante los valores y recursos del teatro mundial. Y a partir de dichos valores universales, y en contraposición a los mismos, identificar en nuestro teatro mexicano todas aquellas visiones y códigos que nos nieguen o afirmen como seres humanos, sean cuales fueren nuestros grados de pasión o conciencia étnicas.

En toda representación escénica podemos reconocer - tendencias colectivas autoafirmativas en tanto enarbolan la es-

9u2)

... (9) su claro destino, es este: el de las fiestas y las danzas sincréticas de la reconquista. El otro, el de las diferencias, el de los foros comerciales, el de los laboratorios experimentales alternativos, no es un teatro nacional y cuando se lo propone sólo le ha sido dable ser nacionalista.

Una paradoja aguarda aquí, sin duda, al investigador y crítico de la cultura teatral mexicana, si le ocurre descubrir en las formas de representación aparentemente más rudimentarias y más ligadas a la magia, a la tradición eclesiástica y a la reacción, los contenidos vigentes de resistencia popular, hoy por hoy más revolucionarios. Asimismo, en sentido inverso, nos encontramos otra contradicción al pretender definir las fuentes de nuestro teatro urbano del período de la Revolución mexicana, preñadas de humorismo reaccionario y de derivaciones formales bastardas con propósitos de manipulación; pero que conforman códigos de comunicación, en los que paradójicamente opera un apropiación popular también de resistencia colectiva.

cala de valores de un público que asume el problema de su supervivencia como grupo y que hace uso, a través de los recursos del arte, de su derecho a defenderse y alcanzar la supremacía. Asimismo, si atendemos a los resortes económicos y políticos que impulsan la autoafirmación de unos al extremo del exterminio de otros, a través de la acción simbólica del teatro, nos es dable comprender que en toda tendencia dramática desarrollada o incipiente, se instrumenta un modo de dominación que reproduce e internaliza en los espectadores un modelo propio de cultura, y esto es también de producción y poder. El pasado feudal no fue campo de batalla de teatros nacionalistas; sino de guerras religiosas de caballerías y de condena sin cuartel de ritos paganos, infieles y profanos, y de persecución de histriones errantes. Los antagonismos sociales eran contundentes para la literatura medieval: teatro culto en latín y teatro popular en vulgar, cuya relación dialéctica engendró nuevas síntesis, paralelamente a la afirmación de nuevas lenguas y nuevos modos de concebir y utilizar la vida y el mundo, que se desarrollaron expansivamente, a partir del descubrimiento de América y con la aparición del capitalismo y del teatro comercial.

Sin duda, también en las nuevas naciones¹⁰ dependientes de América, así como entre las minorías ^{no porras} raciales de Estados Unidos, hay resabios históricos del trasplante medieval que nos permiten maquinalmente identificar al teatro popular con el teatro de afirmación ~~nacional~~ étnica (en este último caso persiste, aunque modificada, la diferencia de la lengua). Pero en esta simplificación no entendemos la complejidad del teatro occidental ni la dinámica presente de la lógica mercantil de la industria cultural, que homogeniza históricamente las distintas modalidades de producción artística, en la medida en que, al cabo también industria, tiende a ser de consumo masivo y monopólica. No considerar ~~en este análisis~~ tales condicionantes, nos relega a enfocar nuestro teatro mexicanista con una perspectiva paralela al nacimiento del teatro nacional español, cuando ya las circunstancias son tan distintas!¹⁰ ~~Lo cual~~ nos llevaría a fragmen-

10 .- El afán del maestro Jorge Rojas Carcidueñas de iniciarnos a los estudian

la visión del

tar fenómeno teatral universal en manifestaciones escénicas enclaustradas por las ideologías de explotación dominantes (como en la óptica tradicional de nuestro teatro "nacionalista"), cuyas conquistas simbólicas y reivindicaciones propias, aisladas como expresiones excluyentes en culturas de hecho 'subalternas', son significativas y de gran importancia, puesto que funcionan de vehículo colectivo de identificación en una nación que aún no agota su trayectoria histórica; pero que de no modificarse el marco internacional de dependencia económica, política y cultural vigente, no conllevan el desarrollo pleno de una dramaturgia renovadora auténticamente popular. cultura

15

Particularmente, en la escena mexicana, el ascenso de los tipos populares de las carpas, tendajones y teatros de barriada como el María Guerrero, que la gente llamaba "María Tepache", al escenario de los teatros formales, acontecimiento que enriqueció a muchos empresarios españoles a principios de siglo, y preludió al vuelco social; introdujo el habla secular y las caracterizaciones de las clases bajas que evolucionaron y marcharon del brazo con el devenir campesino urbano de los pobladores de la capital. La transformación de los payos y pelados que progresaron socialmente en los libretos a través de los años, parece trazar el desarrollo profesional de muchos mexicanos, incluidos los propios cómicos que los interpretaban: peón-zapatista-general; obrero-lider-industrial; lépero-coyote-diputado; indita-criada porfiriana-soldadera-gata sindicalizada-pocha-estrella...etc.

(10)-tes de Filosofía y Letras, en los años sesenta, al estudio de las revistas políticas de la Revolución Mexicana, como si se tratase de nuestros dramaturgos populares, tan clásicos como Lope de Rueda o Ramón de la Cruz para el teatro español, no deja de ser una propuesta en verdad importante. Sólo que los textos originales de nuestro género ínfimo sufren una represiva mojigatería estética por parte de los editores actuales, cada vez que se intenta publicarlos con un enfoque crítico. ¿Cómo pueden estos textos ser nuestros clásicos-populares si, cuando se intenta hacer de ellos un repertorio para el teatro experimental, los ámbitos académicos conservadores y progresistas les presentan una dura y despectiva censura, que deviene en absoluta falta de subsidios o apoyos? Y siempre nos preguntamos: ¿es que acaso hace un siglo hubo mayor amplitud de criterios, más canales y recursos para el teatrista independiente, mayor creatividad y más libertades? Tal vez no; pero ahora hay más indiferencia hacia cualquier intento artístico de aproximación al pueblo.

Los artistas que les dieron origen y sus continuadores, no todos ligados 'por cuna' a las clases bajas, pero quienes compartían en la farándula las mismas privaciones, iniciaron lo que hoy los universitarios que hacemos teatro independiente llamamos investigación social, de campo; como "la inolvidable Emilia Trujillo, inicial creadora de los personajes del bajo mundo metropolitano, en su caracterización magistral de la borrachita, que luego ha servido de modelo a las nuevas artistas del género folklórico", y Lupe Rivas Cache, tan intuitiva que acostumbraba comprar "a las peladitas y a los peladitos en la calle" sus ropas, para surgir en la escena con las mejores caracterizaciones de tipos arrabaleros; Lucinda Joya, Blanca Ascencio, María Caballé, Anita Sánchez, Isabel Saavedra, Delia Magaña, versiones mexicanas de cantarinas y ballerinas jóvenes y enamoradas, o de viejas terceras y chismosas; y Amelia Wilhelmy, artista de abolengo que por su dinamismo, si no se hubiera pervertido tanto el género, "sería tan mimada en México, como lo es Loreto Prado en Madrid y Mistinguette en París", como lo explicaba el periodista y autor teatral Carlos Ortega, a quien se atribuyen más de 600 libretos ¹¹ y quién tanto como sus colegas contemporáneos, Santiago Suárez Longoria, el "Chamaco" Castro Padilla, Humberto Galindo, Arturo Avila "Gandolín", Peana, Sierra y Juan Aulí, es uno de sus creadores y la autoridad más confiable para conocer el nacimiento del llamado "género mexicano" en 1908, "en el que unas veces se explotó el asunto folklórico, otras el doble sentido de nuestros típicos y populares 'albures' y en multitud de ocasiones, el tópico político..." ¹²

Pero aquellas "Noches Mexicanas" tan pletóricas de público degeneraron en la sicalipsis o desnudo, con un éxito tan brutal, y se tornaron demasiado verdes, por lo que los excesos y la violencia entre artistas y público trajo el repudio de la

11 .- Indicación expresa del Mtro. Luis Reyes de la Maza, durante la exposición de esta ponencia, y la cual acatamos con gusto.

12 .- Cf. Artículos citados en la bibliografía. Los primeros autores de teatro de revista política, en México, fueron principalmente los periodistas que parodiaban las proclamas, noticias y manifiestos revolucionarios, y estimulaban la inquietud sembrada por los periódicos, como "El debate", ^{México} "Nuevo", "La Tarántula", "Tilín Tilín", etc. A esta originaria función informativa que este ^{teatro} cumplía, debió en cierto modo su nombre definitivo el género "revista" en los países de habla hispana, que tomó sus primeros temas y se inspiró en los diarios y semanarios, lo que le valía de pretexto para aludir y tratar ampliamente la actualidad. Esto es, para pasar revista, es decir, revisar la situación, tomar un tema asunto o problema y recorrerlo satíricamente con música, diálogo, cantos, bailes, con la imaginación. Nótese el término 'folklórico' aplicado a la recreación farandu

crítica, y muchas veces la clausura de los locales y la orden de aprehensión y encarcelamiento de toda una compañía de cómicos. Destierro, golpes, locura, muerte 'accidental', fueron los riesgos más comunes que afrontaron nuestros autores de revistas políticas; y no por causas siempre imputables a la frivolidad del género. *Las muestras de represión dadas por los varios gobiernos contra todo teatro revolucionario fueron brutales; logrando mantenerse en cartel, sin riesgo para sus autores - quienes hasta llegaron a ocultar sus nombres-, muy pocas obras de crítica política.* 13

En las Memorias del pintor José Clemente Orozco, entonces caricaturista de "El Ahuizote", encontramos el testimonio crítico de las corrupciones y diversiones nocturnas que, durante la dictadura criminal de Victoriano Huerta, propiciaron el nacimiento de nuestro teatro popular y el germen de su agonía prematura. 14

No obstante, si hablamos de un primer período creativo de este teatro nacionalista urbano, en lo que va de este siglo, no por ello olvidamos otros momentos críticos, a los cuales ha correspondido la profusión de locales, cada vez más marginales y efímeros, como los tejavanes y carpas portátiles de los años veintes y treintas, que surgían como hongos, para desaparecer según el clima político, y de acuerdo a las posibilidades

13 .-

El incendio del Jacalón (1874) drama de A. Lerdo, le costó a su autor casi la muerte por hacer picantes alusiones a influyentes.

Los Martirios del Pueblo (1875) drama de Alberto G. Bianchi, dedicada a los obreros así: "A vosotros, que sois víctimas de los poderosos y que comenzáis a quitaros el yugo que os oprime...", fué motivo que su autor fuera encarcelado e incomunicado durante el Gobierno de Lerdo de Tejada, suscitándose con ello un gran descontento en periódicos y sociedades literarias, que trascendió a toda la opinión pública.

Manicomio de Cuernos (1890) Revista de Eduardo Macedo y Arbeu que mostraba a tres municipales, paraguas en mano, bailando una polka.

La Vecindad de la Purísima del mismo autor.

La Cuarta Plana (1893) Revista de Luis Fernández Frías y Pedro Escalante Palma, con música de Carlos Curti. Inspirada en la última plana del diario "El Imparcial", y en los anuncios que esta contenía para hacer una discreta ironía sobre personajes de actualidad. Las triples aparecían representando a los periódicos y revistas de la época.

(Sigue)

de autofinanciamiento de fugaces compañías independientes de cómicos errantes. Más bien, el hecho de que manifestaciones como los teatros de barriada de principios de siglo, y los jacalones o las carpas, surjan como espacios o únicos recursos materiales de una misma tendencia teatral popular nacional y revolucionaria, con una continuidad y a veces simultaneidad en su utilización; valiéndose los mismos artistas de sus posibilidades, y tomando ideas, conceptos, temas y ritmos musicales, bailes, diseños, vestuarios, escenografías y clichés libretísticos, como lugares comunes de un sólo género, nos inclina a pensar que se trata de una misma búsqueda: la de la identidad de un público ^{en} gestación que va reflejándose históricamente en el espejo de sus espectáculos más precarios.

(Sigue)

- ... (13) Sangre Obrera (1906) de Rafael A. Romo y música de Fernando del Castillo. Estrenada a raíz de los sucesos de Cananea.
- Rebelión (Yucatán, 1907) de Lorenzo Rosado D., y música de Arturo Cosgaya. Escrita contra el latifundismo.
- En la hacienda (Guadalajara 1907) de Federico Carlos Kegel y música de Roberto Contreras. Critica la vida del peón y el derecho de pernada. Obra predilecta de Alvaro Obregón por la inconformidad que despertaba.
- El Futuro Funcionario (1908) de José M. Romo y música de Rafael Ordóñez.
- El Cepo (Yucatán 1909); zarzuela de Santiago Pacheco Cruz, sobre los sufrimientos de la raza maya.
- México Nuevo (1909) revista de Carlos M. Ortega y Carlos los Fernández Benedicto, inspirada en el periódico anti-releccionista del mismo título. Ridiculizaba el anarquismo y la política vigente. "Esta fue, en este siglo la primera obra política del género alegre que debió su éxito -y el de esta fue muy grande- a las alusiones a nuestros hombres en el poder" (Pablo Prida, Apuntes Teatrales.)
- Madero Chantecler (1910) del diputado porfirista y poeta José Juan Tablada. Criticaba la ideología expuesta por Madero en su libro "La Sucesión Presidencial", enfocándola de modo análogo al padecimiento, entonces incurable, de la sífilis.

14. -- "Eran los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de los más híbridos, lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación, y se ponía al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alterando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales, a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían sobre el público de luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores y, a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse que clase de 'obras' se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y de Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o de gendarmes maravillosamente. Las 'actrices' eran todas antiquísimas y deformes". (...) "Posteriormente este teatro se dege-

(Sigue)

La subversión de todos los códigos morales y sociales con que ^{el florecimiento} del teatro urbano de los bajos fondos contaminaba toda la expresión artística y los hábitos de la capital, aprovechando el caos revolucionario para "confirmar impunemente la práctica de una 'contra-imágen', la inversión del cielo y el infierno; la entronización de la risa contra lo serio, la venganza de la carne contra lo espiritual", como dice Jorge Aguilar Mora, nos explica el hecho de que "la carpa es un testimonio palpable de la pobreza en que se encuentra la cultura popular". 15

Pero el folklore también había sido tema ya del teatro formal desde mediados del siglo XIX, como lo recuerda Manuel Mañón en su "Historia del Teatro Principal", citando operas, parodias y operetas folklóricas como las de Santa Anita y zarzulas y revistas políticas como La Sargenta, con guapa española de mantón de manila, precursora de las soldaderas mexicanas, y la Mariposa de Aurelio González Carrasco; y el Chin-Chun-Chan de Rafaél Medina y Pepe Elizondo. 16 Posteriormente, la fórmula del éxito puesta en práctica por Pablo Prida, creador de más de 200 libretos para recuperar para las familias decentes el género mexicano picaresco, es la misma que habría de llevar a Roberto Soto, "el Panzón", al triunfo definitivo al sostenerse seis meses la temporada de Rayando el Sol en el Palacio de Bellas Artes, bajo los auspicios de Cárdenas, con tres funciones o tandas diarias, y alternando éstas con los conciertos de la Orquesta Sinfónica, dirigida por Carlos Chávez.

(14) ...-neró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras; charros negros y canciones sentimentales y cursis por cancionistas de Los Angeles y San Antonio, Texas, cosas todas estas verdaderamente insoportables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas de apartamentos o de vecindad, como antes se llamaban. El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el cine y en el horrible radio, con sus locutores, magnavoces y necedades insoportables" (...) "No sé si esto es el fin de la civilización burguesa de que tanto se habla, o el principio de otra civilización. De todos modos, es detestable". Este muralista caricaturizó a personajes públicos para La Presi Alegre, humorada revisteril de Luis G. Andrade y Leandro Blanco, parodia de La Viuda Alegre de Franz Lehár, representada durante el interinato presidencial de Francisco León de la Barra (1911). Citado por Armando de María y Campos. El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana. U.C., p.p. 155-156 (véase

Junto a los prototipos femeninos más populares, es tán las creaciones de payos, charritos, rancheros, pachucos y peladitos mal fajados, que iniciaron César Sánchez, quien en Santiago de Chile hizo a actores chilenos actuar con el argot mexicano, Anastasio Otero, "el Cuatez on" Berista ın, patrocinado por Huerta; Miguel Wimer, Francisco Gavilanes, Favio Acevedo, Luis Verduzco, Adolfo Jasso, "don Catarino", Medel, "Palillo", "Cantinflas", "el Chafli an", "don Chicho", etc.,... Dichas caracterizaciones, corregidas y aumentadas aún gustan y son aplaudidas, encarnadas por nuevos actores, en foros y cabarets, y en los medios masivos; y constituyen, nos gusten o nos disgusten, la auténtica Comedia del Arte Mexicana.¹⁷

- 15 .- -La Cabra, UNAM, Nueva Epoca, 1974, No. 41, p.p. 1 - 5 (véase bibliografía). En la interrelación teatro-cine, y sin magnificar ninguno de ambos enfoques, nos parece claro que si el cinematógrafo y el glamour de Hollywood influyeron al teatro popular mexicano en décadas posteriores; en cambio, durante el siglo pasado y la primera década de este siglo, surgió en México una incipiente industria cultural, cuyos artífices, folklóricos, cantantes, bailarines, maromeros, también conquistaron al público de Los Angeles, donde se instalaron a trabajar. Y a nadie le es desconocido que Hollywood habría de enriquecer su producción también con el talento y el trabajo de muchos mexicanos.
- 16 .- - El corte de la ponencia restringe la posibilidad de abundar más acerca de las raíces del género mexicano en el siglo XIX, en la Colonia, y en la época prehispánica. Aquí citamos sólo algunas de las obras más conocidas. A principios del Siglo XIX cuentan como antecedentes las presentaciones de México Libre, con diálogos nacionalistas entre n ımenes mitológicos y alegorías de la Ilustración, de Francisco Luis Ortega; La huérfana de Tlalnepantla de Anastasio María de Ochoa y Acuña, El Charro y Los remendones de José Agustín de Castro: dramas de costumbres nacionales de José Tomás de Cuellar, "Facundo", de la Linterna Mágica. En 1859: Un paseo a Santa Anita,  opra folklorista de Victor Landaluce, con música de Antonio Barili; La Gloria en el Tepeyac y la felicidad de Juan Diego, drama anónimo; El abrazo de Acatempan y La política casera de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio. En 1869: Revista del año 1869, la primera mexicana al estilo español, con letra de Enrique Olavarría y Ferrari y con música del maestro Contreras. → ... (sigue)

¿Qué diferencia habría aquí entre este "nacionalismo" populista nostálgico (a no ser que penda como navaja de doble filo sobre las clases nacionales dominantes) y el idilio panamericanista, instrumentado por el imperialismo norteamericano con gala de técnicas y recursos a través del teatro, la música, el cine, la radio, los comics, la T.V., etc.?

La amistad continental, vista a través de la industria cultural, sea esta una visita de intercambio o un filme de Walt Disney, como Saludos o Los 3 caballeros, reduce a todas nuestras culturas y formas de identidad, incluidas pirámides, comidas, paisajes, razas, historia, revolución, desarrollo, adornos y costumbres, riqueza y miseria, por igual, a la evidencia del poder adquisitivo y superioridad del turista. 18 y 19

e) (16)... En 1877-78: Xochitl y Quetzacoatl, tragedias neoclásicas de Alfredo Chaverro. En 1886: Una Fiesta en Santa Anita, zarzuela de Juan de Dios Peza, con música de Luis Arcaz: el inicio de la ola mexicanista de charros, chinas, rotos, indias, tortilleras, tamaleras, entonando y zapateando sonos populares, ante escenografías bucólicas cuajadas de flores, chinampas, rebozos, jícaras, sarapes, pelones, borrachos y pelados. En 1896: La Verbena de Guadalupe de Armando Morales y Puente y Luis Arcaz, inspirada en la obra maestra de género chico La Verbena de la Paloma de Ventura de la Vega y Tomás Bretón. Cf. principalmente a Armando de María y Campos. O.C.; y en particular a Luis Reyes de la Maza: El teatro en México en la época de Juárez, p. 20., donde atribuye la paternidad del característico "lépero mexicano", última evolución del "negrito poeta" del pasatiempo sobre la leyenda colonial, a don Soledad Aycardo, titiritero y empresario de un puesto de marionetas instaladas en la Alameda. Cf. también Merino Lanzilotti, obras citadas en la bibliografía.

17 -- Véase para esta comparación las semejanzas de nuestro Panzón-Bato con los Bertoldo-Bertoldino-Cacaseno y con Pedrolino-Pierro-Petrushka-Pagliaccio Payaso-Clown... Y el Mamerto-Chupamirto-Chicote-Cantinflas con los gañanes de origen africano de la Comedia Latina, y luego con el Trivelino-Harlechino-Arlequín de origen italiano: Así también véase el Cuatezón con el Brighella-Figaro; y el Casnar y Papo de la Fábula Atellana con el Nicóbulus plautiano, el Pantaleone napolitano, el Barolo, y luego el Harpagón de Moliere; y también el Dottore boloñés y el Boticario mexicano. (Esta relación en particular, así como la de los Gandolines con nuestros Coyotes, la sugiere el profesor de pantomima, Juan Felipe Preciado.) Ver también el Bucco y Maccus atelano, el Pulliciniella napolitano, el Polichinelle francés, Puncht y Pudding ingleses, Pulzinella alemán, don Cristóval español y don Catarino mexicano y californiano. Para ello Cf. las obras citadas en la bibliografía; y especialmente a Vito Pandolfi y a Pierre Louis Duchartre. ... → ...

Comedia de Arte Mex.

Las metas vitales de las facciones oligárquicas revestidas, que históricamente han acudido a celebrar la llegada de los ejércitos invasores con Arcos de flores, Te Deum y gran cohetería, en San Antonio, Los Angeles, Puebla, Monterrey, Vera cruz, México... han sido las mismas metas que las de Jefferson o Napoleón. Y son las mismas que nos han hecho desear la imposible anexión a naciones y culturas que se nos ofrecen con indiscutible prestigio, pero para las que representaríamos un alto costo y una "contaminación racial y moral", como alguna vez lo expresó la prensa texana.

- (sigue) ... (17) No suponemos, al retomar estas correlaciones, que la tradición fársica mexicana derive exclusivamente de los "graciosos" y cómicos profesionales de origen europeo. Más bien nos parece que hay costumbres sociales que son retomadas por los histriones en todo el mundo. En tal caso la paternidad de las bufonadas de truhanes en Tlaltelolco proviene directamente de los Tetlaueuetzquiti nahuas, chocarreros y juglares que los conquistadores pagaban por verlos representar en las plazas de los mercados, igual que a los Baldzames mayas en Yucatán.
- 18 -- Cf. Héctor García Canclini. O.C., p. 11 (véase bibliografía).
- 19 -- La reducción última de nuestras diferencias específicas, que no su universalización, en términos de espectáculo, la ofrecen el perro ribilín, en el rol de gaucho gringo, el gallito Panchito Pistolas -metáfora de Vili demasiado atrevida y obviamente menos conveniente que el actualizado ratón chicano Speedy González-, y los disparatados encuentros en que dibujos animados se mezclan con documentales de Bolivia, Chile, Argentina, Brasil y Texas, entre policromías de ponchos y telas, flores y fauna, montes y cordilleras, pájaros y fosforescencia de mariposas y bellas mulatas, al ritmo del baile y las músicas indígenas. Pues, como escribe Fernando Ortíz Echague en La Nación de Buenos Aires, en 1942, sin sospecharse la actual crisis económica que hunde en la miseria a la América Latina: "el encuentro del Pato Donald con el papagayo Carioca no es obra del azar: tenían que conocerse y fraternizar estos dos personajes en la fauna de América y debían trenzarse en amistad simbólica, ahora que en sus respectivos países defienden juntos la libertad"... Cf. Walt Disney y el Panamericanismo? Revista de Revistas, 7, sep., 42.

Y es posible que a estos escrúpulos de los secesio-
nistas debamos nuestra existencia como nación independiente, y
no como el protectorado que reconocía Juárez en los tratados de
Mac Lane-Ocampo; sólo que hoy en día los intereses extranjeros
que amenazaban nuestra soberanía ya se han internalizado a
través de sus modelos culturales en nuestra conciencia nacional.
Pero una vez más se agudiza la ruptura entre nuestro pasado y
nuestras expectativas, entre nuestra realidad social y nuestro
proyecto de ^{cultura humanística} ~~nación~~. Y el dramaturgo contemporáneo, a falta de
asideros, pues el modelo nacionalista ~~ista~~ ni es fuente de ideales
ni motivo de risas, hurga por instinto entre los "supuestamente
nuestros" valores étnicos e históricos, tratando de recuperar
la savia de alguna raíz popular propia. Misma que, en mejores
días, hemos sofisticado o borrado de nuestro rostro con maqui-
llajes de progreso, por ser estigma de servidumbre. Y es que una
crisis económica es, y en nuestra generación todavía no sabemos
nada; pero parece ser como una guerra, o más bien como una gue-
rra perdida aunque jamás librada por las armas, y sin la valen-
tía con la que se desarrollarían sin duda otras potencialidades
hoy dormidas en los mexicanos.

También en el ámbito del arte teatral la crisis de
valores nos hace imposible disimular que las nuevas reglas del
juego económico mundial pudieran significar regresiones y per-
derse muchas reivindicaciones del pueblo, conquistadas también
para las capas medias (como lo es nuestro acceso a los centros
de la cultura o la creación de grupos teatrales alternativos); y
que pudieran implementarse medidas más estranguladoras, como en
otras latitudes de América, imponiéndose en el mundo la "fac-
ción liberticida" recurrente en la historia humana, como suce-
dió aquí ya alguna vez, en que se iban olvidando los postulados
de nuestra tradición jurídico liberal de nación moderna y des-
vaneciéndose los derechos de los individuos, la libertad de tra-
bajo, expresión y manifestación, el respeto a la pequeña propie-
dad y la efectiva división de poderes.

Por otra parte, recordemos la otra cara de la moneda; cuántos actores se vieron obligados a cruzar el Bravo y a dar la batalla por la patria desde el otro lado de las fronteras, apoyando política y conómicamente a las guerras de reforma y contra la intervención y luego a la revolución; cohesionando, además, a través de sus espectáculos mexicanistas, a las minorías hispano parlantes de las grandes ciudades estadounidenses, que se solidarizaron hacia el pueblo de México.

Actualmente, la absoluta falta de margen de negociación de nuestro endeudado Estado frente a las condiciones que el desarrollo capitalista internacional impone, nos hace recordar las embestidas panamericanistas precedidas por el filantrópico mensaje de Monroe, que venía a moverle el mecate a los patrióticos equilibristas que intentaban afianzarse en la nación, entre éstos: Iturbide, Santa Anna, Lerdo, Díaz, Huerta, Obregón..., quienes dicho sea de paso no concilian su imagen de favorecedores de un teatro nacionalista y de mecenas de los artistas mexicanos, con la brutalidad de épocas de voracidad sobre las comunidades campesinas, ruina de pequeños comercios y talleres, desempleo, explotación y represión militar de los trabajadores, esclavitud, hambre, y exterminio de los indígenas.²⁰

Y no nos consuela acudir a la memoria histórica del teatro de género mexicano, tan popular durante casi un siglo, para constatar que los problemas sociales entonces de actualidad política siguen siendo los mismos. De ahí su vigencia, la cual explica la censura con que muchos funcionarios despistados reaccionan ante su exhumación, cuando ésta se hace para la diversión del presente público urbano, cuya perspectiva, a partir de los últimos años de modernización económica, impulsada en ciertos sectores por el gobierno revolucionario, está teñida de remordimientos y culpabilidades hacia las clases desposeídas que este teatro exhibe, vestidas de limpio, con su lenguaje y atributos arquetípicos, a modo de recordatorio de todas las de

20 .- Regularmente el Estado venía patrocinando al teatro para

mandas de supervivencia no satisfechas; al igual que de las esperanzas hoy frustradas, que se albergaban con el triunfo de la revolución y la venida del desarrollo, ahora sectorizado; pero, desde entonces anhelado por todos y para todos.

El propio modo de evadir la censura de aquellas épocas, tan claro en los viejos libretos, la oportunidad periodística y política con que los guiones se van adecuando a los intereses en el poder, acusan por parte de los escritores cierto excepticismo antirevolucionario. Y es sintomáticamente en las concepciones humorísticas más reaccionarias de la realidad nacional y de la conducta cotidiana del mexicano, en que los chistes profetizan el espejo de nuestra sociedad, tan enmohecida como para decidirse a llevar a cabo los cambios políticos más indispensables para la supervivencia de las masas,

Sigue) (20)

... propugnar el nacionalismo político y cultural, y su autonomía sobre la Iglesia en materia social y civil. Sin embargo, esta subordinación propició un melifluo género patriótico durante los gobiernos autocráticos. Era costumbre la escenificación de alegorías patrióticas, que difundían la nueva mitología nacional con motivo de los aniversarios de las batallas ganadas a los invasores franceses el 5 de mayo y el 2 de abril; y de las fiestas patrias de septiembre. Tales "dramas líricos", "a propósito" o "zarzuelas", encaminaban, por supuesto, una tendencia política: la del gobierno. Y su finalidad era ensalzar principalmente al primer magistrado, por la labor realizada, y apoyar sus decisiones tomadas en aras del bienestar de la nación. Los personajes corrientes eran La Patria, que por regla general, encarnaba una rozagante y risueña india; Hidalgo, Minerva y El Tiempo, bandera tricolor, lanza y reloj de arena en mano, respectivamente; y la representación alegórica de El Hambre, La Discordia, La Traición, La Guerra, El Progreso, La Industria, La Libertad, La Paz, El Comercio, La Agricultura, La Fauna, Las Brisas, etc., que muchas veces aparecían en fastuosas coreografías. Y, claro, también aparecía El Pueblo, durmiendo y con sombrero de petate. Todo ello en un decorado de volcanes y exuberante vegetación tropical, o ya bien aludiendo a la Apoteosis de la Independencia, al son de los acordes del Himno Nacional.

La influencia que este teatro propagandístico tuvo sobre la antitética revista política mexicana parece ser de vital importancia, ya que sentó las bases, aunque extremas, de un idealizado nacionalismo. Algunos títulos más conocidos son:)

↳ La Patria (1867) del Poeta Joaquín Villalobos)

↳ Loa Patriótica (1869) de Justo Sierra y Enrique Olavarría y Ferrari, y música del maestro Contreras.)

↳ Primero muertos que esclavos o el 5 de Mayo de 1862 (1903) de Julio Segura.)

↳ Por la Patria (1905), dedicada al "Héroe de la Paz", Porfirio Díaz, de Alberto Michel y música de Eduardo Vigil y Robles. →

donde se hacen ostensibles nuestra verdadera deformidad como nación, así como el destino revolucionario que nuestra clase dirigente poco a poco habría de negarse a sí misma, hoy vista con ironía por las guerrillas de naciones latinoamericanas mucho más pobres.

La autoridad moral de esta visión, la da más de un siglo de anhelos y desesperanzas en que el teatro mexicano de consumo masivo marchó envuelto e identificado con los hechos históricos, afirmando unos valores, desdeñando otros, siendo revolucionario, reaccionario, o ambas cosas, hasta donde era posible a los cómicos y peridistas, por regla general más oportunistas que comprometidos, para complacer al público capitalino, que se mantuvo al margen, tanto como pudo, de los enfrentamientos revolucionarios. 21

Por ello, la escena apaña una imposible justificación moral de lo absurdo y la ruina que la revolución misma parecía significar a la mentalidad de la clase media porfiriana y huertista, a la que pertenecían muchos de los autores de las revistas políticas representadas, pero que se vuelve parábola a partir del constitucionalismo, en que los actores apoyados de algún modo por los funcionarios del gobierno de la revolución, comenzaron a recrear la imagen de un México moderno, pujante, sustentado por los valores de la sangre mestiza, del folklore y del paisaje; modelo de consumo que habría de heredar la radio, el cine y la T.V., y que, externa y circunstancialmente, se toca ^{incluso} con el muralismo y coincide con una po-

... (20) ... Patria y Honra o la Intervención Francesa (1905) de Vicente Morales.
Fiestas Patrias (1907) de Alfredo Romero y Campa, y música de Margarita Vargas.
A Rey Muerto, Rey puesto (1908) de Alberto y Alejandro Michel, José de Casas y Adolfo Bernáldez.
Patria Sacrificio y Libertad (1909) de Vicente A. Galicia.
El Apoteosis de un Exodo de Ramón N. Franco, Drama épico lírico que preludiaba las fiestas del Centenario de la Independencia, haciendo desfilar desde a Moctezuma, Hidalgo, Juárez, el Presidente, Apolo, Minerva, Angeles, y entre se senta y cuatrocientos niños. (No se representó)
México al día (1911) de Jacinto Capella, reproducía la efigie del Apostol de la Revolución, Francisco I. Madero, (Presidente de México) emergiendo de un sol resplandeciente, al son del himno "Aquiles Serdán", ^{martir revolucionario}
Las Fiestas del Centenario (1921), con una apoteosis de Hidalgo a Carranza, recién asesinado.

Aquí lo grave y monstruoso, eterno "bovarismo-mexicano" que decía Antonio Caso, es la maquinaria de nuestros símbolos, en la teoría y la praxis teatral.

'La Cuarta Plana' (1898), revista de Luis Fernández Frías y Pedro Escalante Palma con música de Carlos Curti.

'Frivolidades' (1907) de Carlos M. Ortega y Diógenes Ferrand, basada en un semanario.

'El Pájaro Azul' (1910) de José Ignacio González y Julio B. Uranga, con música de Luis G. Jordá y Lauro D. Uranga, reproducía un diario imaginario como si existiera la libertad de prensa, atacando al gobierno y enfocando el problema agrario.

'Sicalipsis' (1906) fué el título de la primera revista con que apareció Carlos M. Ortega en colaboración de Santiago Suárez Longoria, alcanzando un éxito rotundo.

'El País de la alegría' (1911) de Carlos M. Ortega y Luis G. Andrade, celebraba la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la capital, precedida por un fuerte temblor de tierra.

'Nueva Era' (1911) de Carlos M. Ortega y Rafael Armas. Mostraba a dos beatas que simulaban ser el Presidente Interino Lic. Francisco Leon de la Barra y el Caudillo de la Revolución, Francisco I. Madero que chismorreadaban y murmuraban de los progresistas y antirreeleccionistas.

'El Surco' (1911) de José F. Elizondo y José Rafael Rubio. Es un documento de como se sentía la revolución tanto en el campo como en la ciudad. Su calidad la sostuvo en cartel durante 25 años, siendo del gusto de maderistas, huertistas, constitucionistas, villistas, zapatistas, etc.

'El Tenorio Maderista' (1911) de Luis G. Andrade y Leandro Blanco. Mostraba al grupo de los Científicos, intelectuales que pretendían la evolución, pero rechazaban la revolución, representados por tumbas y esqueletos en la famosa escena del camposanto.

'El Terrible Zapata' (1911) de Luis G. Andrade; y 'El Terrible Vázquez' (1912) de Humberto Galindo y Manuel Mañón.

Sobre Zapata ya se habían hecho varias revistas, aprovechando su fama de asaltante despiadado, en las que se le dió el mote de Atila del Sur.

'El País de la Metralla' (1913) de José F. Elizondo con música de Rafael Gascón, estrenada a la muerte de Madero, después de la Decena Trágica, se inclina a la dictadura militar impuesta por el general Victoriano Huerta, quien se trataba de ganar al pueblo, haciéndose amigo de los cómicos. Comenta el Cuartelazo de la Ciudadela y ataca a villistas, zapatistas y carrancistas levantados, ridiculizando a sus jefes principales con caracterizaciones grotescas; así como a la política intervencionista norteamericana, simbolizada por un libidinoso Tío Sam. 'El Tenorio Sam' (1913) de José Elizondo. 'María Pistolas' (1914) de Francisco del Castillo Gúido, basada en el mote que el populacho dió a la Srta. profesora normalista María Arias Bernal, a quien el general Obregón había cedido su pistola durante un homenaje a la memoria de Madero, ante la tumba de éste, por ser "la única digna de llevarla"....

Su Majestad el Hambre (25 de Junio de 1915) de José María Romo, revista que hizo famoso un cuadro titulado "A saquear tocan", interpretado por un exaltado coro de criadas, y rematado por una apoteosis al futuro de la patria, y fué "algo así como un a propósito de actualidad...."

El País de los Cartones, (23 de Noviembre de 1915) "desastre financiero cómico-satírico-bailable...", de Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Fué una crítica a la moneda que circulaba, a los falsificadores de billetes que abundaban, y a los "coyotes" que especulaban con las necesidades del momento. Su éxito fue tal que se representó en toda la república durante más de diez años.

La Ciudad Triste y Desconfiada (1916) de los mismos autores, atacaba las tres pesadillas de la época: coyotería, politiquería y cocotería.

La Huerta de don Adolfo (1920) de Guz Aguila. Dialogaban las hortalizas sobre la política del Presidente Adolfo de la Huerta.

La mula de don Plutarco (1920) de Guz Aguila contra el general Plutarco Elías Calles.

El Sainete de la Democracia (1920) de Humberto G. Galindo.

La herencia del Manco (1924) de Emilio Cabrera. Críticas a la administración del presidente saliente Alvaro Obregón, quien había perdido un brazo en las contiendas bélicas.

Vámonos con Pancho Villa (1926), adaptación del libro de Rafael F. Muñoz,

Viva Villa (1931) y

Los hijos de Pancho Villa (1935) de Guz Aguila.

Trapitos al Sol (1924-1928) de Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Representada durante la transmisión de poderes de un presidente a otro, en tono de corrida de toros.

De Calles y Deportes (1928) de José Moreno Ruffo, alude al presidente saliente Plutarco Elías Calles, y al entrante Emilio Portes Gil.

La venida de Pascual (1930) burla a Pascual Ortíz Rubio, electo Presidente.

El Nopalito (1930) de Tirso Saenz, Alude al carácter de Pascual Ortíz Rubio.

La Resurrección de Lázaro (1935) de Carlos G. Villaneve. Se refiere al Presidente Lázaro Cárdenas que mostró autoridad en su gobierno sobre el Jefe Máximo de la Revolución Plutarco Elías Calles.

Entren Santos Peregrinos (1939), alude a los Candidatos a la Presidencia.

El Máximo Pachuco (1941), referida a la manera de vestir de don Máximo Avila Camacho, hermano del entonces presidente de México.

Mexicanos al grito de muerdan (1941)

Muerdan no asalten (1944)

Alí Babá y sus 40 Líceres (1944), ataca a la C.T.M. y a su líder Vicente Lombardo Toledano.

La Feria del Hueso 7 de Octubre (1946) sobre el tradicional acomodo burocrático durante el cambio de régimen.

P.R.M.-R.I.P. (1946), al instituirse el actual P.R.I. Partido Revolucionario Institucional.

El País de las Sonrisas (1946) con respecto a la son

lítica cultural que dicta la moda de canciones y obras teatrales que vienen a inventariar la realidad nacional: agrícola, minera, industrial, demográfica, histórica y cultural, fincando una nueva fé en nuestra variedad y exhuberancia que nos rescata inmunes de las catástrofes, exaltando nuestra capacidad de renacer ante la fatalidad del destino nacional, visto éste como las duras pruebas del desarrollo, pero no irreconciliable con el estado de cosas y la evolución ya alcanzada por la sociedad mexicana.

Las críticas políticas punzantes, tan directas en el género mexicano del teatro anterior al triunfo carrancista, siguen individualizando conductas de militares y políticos en los gobiernos de Obregón y Calles, incluso a sugerencia de los propios caudillos. Pero ya no son el resorte fundamental de la representación, que se va convirtiendo en ceremonia religiosa, impulsada por la liturgia del folklore de masas que energetiza un mosaico de afirmaciones étnicas regionales, sentidas cada una como autónomas; pero incorporadas orgánicamente a una gran madre nacional: la revolución que hace posible su anagnórisis dramática a partir del encuentro de los ejércitos campesinos del Norte y del Sur y reivindica sus tradiciones más nobles para el repertorio de toda la República, como la esencia y la forma de un solo teatro nacional mexicano. ²²

En la comunión teatral, la fé en la Revolución como acción colectiva sólo sigue compartida por el vacío de poder que exacerbaba el mesianismo que sancionaban, como ya señalamos, los "apropósitos patrióticos" del iturbidismo al santanismo y del juarismo al porfirismo, y al maderismo, como cuando el busto del caudillo de la revolución se llegó a presentar en un telón, emergido de un sol naciente. Pero su carácter de culto a lo vernáculo, ahora confiere al gran suceso histórico el mérito de crear un lenguaje teatral común para las tradicio

²² .- A partir de 1918 se trató de reivindicar al teatro popular mexicano ante un público pequeño-burgués, que se iba aflanzando, junto con la reestructuración del gobierno. En tonces el folklore ofrecía una visión optimista de la reali-

igve(22)... dad y se acudió a él, procurando despertar un nacionalismo constructivo, y haciendo un llamado a los mexicanos para que cobraran conciencia de los valores propios y de la capacidad de producción del país. Así sobrevino el resurgimiento definitivo del teatro frívolo.

La Tierra de los Volcanes (1918) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y el maestro Manuel Castro Padilla. Es cenografía de Rodolfo Montenegro y Adolfo Best. Cielito Lindo (1919) de los mismos autores.

La Ciudad de los camiones (1918) de Castro, Prida y Ortega.

La República Lírica (1919) de Carlos M. Ortega y Tirso Saenz, música de Manuel Castro Padilla. Aludía la campaña electoral de Alvaro Obregón, Pablo González e Ignacio Bonillas, apodado "Flor de té"; antes del asesinato del presidente Venustiano Carranza.

Agua Va (1920) de Alberto Michel, Tirso Saenz y música de Eduardo Viall y Robles. durante la escasez de agua.

Don Juan de Huarache (1920) de Arturo Avila "Gardolín".

El Estado Seco (1920) de Tirso Saenz, sobre la Ley Seca en Sonora, y las condiciones del Estado.

El País de las Quebras (1920) de Guz Aguila.

Aires Nacionales (1921), de Ortega y Prida.

El muy H. Ayuntamiento (1921) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla.

El último impuesto (1924) de Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, sobre el reciente incometax.

El Copete de Palacio (1924), durante la reconstrucción del Palacio Nacional.

Las cuatro milpas (1927), de Ortega, Prida y Federico Ruiz. Muestra el choque del mundo campesino con el de la ciudad. En su tiempo fue considerada una joya del teatro de género chico.

Raza de Bronce (1931) de Ortega, Prida y Federico Ruiz.

Asíes México (1932), mismos autores.

nes étnicas, y casi nacionales de cada región, sin excluir las costumbres de las comunidades indígenas más remotas ni de zonas urbanas marginadas, dotando de un contenido mágico al desarrollo de los recursos materiales y humanos de cada rincón del país. La revista política de género mexicano también es un auto de fé, al igual que los viejos autos de pan de las fiestas de Corpus Christi, en que el sacramento se imparte con el fin de fiesta que crea un climax, reforzado por los acordes del Himno Nacional o por los corridos que fueron himno de la Revolución; y la bandera tricolor en que se envuelven las tiples, como la Conesa, se otorga respaldada por los ejércitos de artistas con trajes regionales, como la promesa de una vida mejor. 23

Sin embargo, la gestualidad plebeya no convence a la mayoría de los cómicos y libretistas de la validez de la reforma agraria, ni de la organización sindical, ni de la política de masas del cardenismo. La necesidad de trabajar la tierra y producir se venía ofreciendo como solución a la lucha campesina y no como su causa y origen, ya desde el 15 de septiembre de 1911, en El Surco, zarzuela política de José F. Elizondo y José Rafael Rubio, que tanto gustaba a los ejércitos revolucionarios:

"¡Ved los surcos abiertos! Allí está la batalla que hace explosión en flores, no en cascos de metralla". Así el teatro de género mexicano después de su primer estallido poco a poco se va replegando y más tarde presagia

su fin; a evocar los recuerdos de su edad de oro porfiriana, de su adolescencia revolucionaria, cuando había un estado de cosas, como estuco neoclásico, que se resquebrajaba a la primera ironía; y no como en los años treinta en que el potro de la revolución campesina y las organizaciones obreras, dirigidas por el Estado, saltaba al calor de la expropiación del petróleo al plano internacional. Y no se crea que los comediógrafos revisiteros, que fueron muchos, eran solo los periodistas reaccionarios que desilusionaron al general Mújica en los tiempos del

23 .- V. Fotografía en "Cuando los generales amaban a la Conesa" doce reportajes de Alfonso Lapena. Jueves de Excelsior. 18 nov. 1948, p. 15.

Constituyente de Querétaro, cuando escribió en su correspondencia al general Salvador Alvarado: "Los periodistas de la revolución son los de la dictadura y el cuartelazo". 24

Lo que ocurre es que este teatro de tendencia popular no pudo dar el salto para crear un teatro crítico que respondiera a las reformas sociales planteadas con la Revolución que le dió origen.²⁵ Porque, finalmente, ¿qué pasa en la conciencia de un público, de antes o de ahora, ante un teatro nacionalista que en épicos frescos bizantinos, como en las loas y arcos mitológicos representados para alabanza de los virreyes, viene a sustituir sus figuras y valores por nuevas alegorías, obra de la secularización: la Virgen por la Revolución; el dogma de la encarnación de Cristo por la de los generalotes; la salvación y la gracia por el Estado providencial y sus instituciones; el diablo por la acción que pueda desequilibrar la quietud y el orden alcanzados, (incluidas las perturbaciones de la naturaleza, del Tío Sam, de los anarquistas y los bandoleros); la corte celestial por la ingenuidad y la inocencia de tipos populares, jerarquizados por lo típico de sus vestimentas; el santoral por el panteón de héroes liberales y aborígenes; los pecados por los vicios seculares de los políticos; y el infier-

(23) ... El hecho de que María Conesa, tiple española, pilar del "género mexicano" se vistiese con nuestra enseña patria y fuera recibida con tanto ardor y entusiasmo por parte del público nacional, pese a nuestra hispanofobia, no deja de recordarnos los componentes iniciales de nuestra nacionalidad; expresados en los colores de la primera bandera trigarante o de las tres garantías: el verde de la insurgencia, el blanco del Papado o del clero, y el rojo de los españoles a falta del morado de Castilla. La costumbre de usar los símbolos nacionales en creaciones de fantasía estuvo muy generalizada desde las fiestas del centenario, a fines del porfirismo, cuando las damas vistieron trajes regionales y las debutantes ostentaron en sus peinados el escudo nacional, con animales disecados o de imitación, en sugerentes disfraces que la prensa reseñó como "vestidos de águila azteca".)

Contrasta esto con la reseña contemporánea que hace Alberto Dallal O.C. p. 174 sobre el proyecto del cubano Pérez Prado de un Mambo del Himno Nacional, a quien por ello obligan a salir de nuestro país. Si este mambo existió y fue bailado por una vedette extranjera en bikini tricolor, que también fue expulsada, tal vez es una leyenda de la farándula...

24 .- Citado por Adolfo Gilly, "La Revolución Mexicana", p.378. (véase bibliografía).

25 .- Cuando la rebelión se convirtió en tema de recuerdo, pasado el estertor de las asoladas, y contempladas las carencias, con nostalgia, apareció el ciclo de revistas de evocación, que resumían los momentos más significativos del género y de la historia de México. Parece como si esta corriente de teatro, en su última etapa de desarrollo, cobrara conciencia de su destino, convirtiéndose en memoria de la vida que había ido reflejando en el curso de su existencia. Entonces, hacia el teatro de revista refluieron muchos de los principales pensadores, escritores, pintores y artistas mexicanos cuya perspectiva intelectual contribuyó a crear una imagen artística de la vida revolucionaria nacional. Pero, a diferencia de un teatro político a la manera occidental, el 'género mexicano', por temperamento, no plantea la modificación de nuestro sistema de gobierno ni evidencia las causas reales de la lucha de clases en nuestro país; ni mucho menos pretendió instar a los asiduos espectadores a una praxis política:

"El último Fresco" (1934) de Carlos M. Ortega y Fernando Benítez, que hacía revista de la revolución con motivo del mural pintado por Diego de Rivera, con el mismo tema.

"El Corrido de la Revolución" de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.

"Rayando el Sol" de Carlos G. Villaneve. Representada por el "Panzón" Soto, en el Teatro de Bellas Artes.

"Martín Garatuza" basada en la novela de Vicente Riva Palacio.

"México a Través de los Siglos" (1937), presentaba la historia del país desde la Conquista a la Expropiación Petrolera; estrenada en el Palacio de Bellas Artes.

"En Tiempos de Don Porfirio" (1938) de Carlos M. Ortega y Pablo Prida y Francisco Benítez con música de Federico Ruiz y Manuel Castro Padilla.

"Recordar es vivir" (1938), también del ciclo Porfiriano. "En Tiempos de Madero" (1941) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y el maestro Federico Ruiz.

"La Hacienda de Carrillo" (1955) Actualización de "Las Cuatro Milpas" (1927) de los mismos autores.

no por la vida cotidiana, ...?

Tal vez su mejor herencia, la más positivista, fue retomada en 1938 por el 'Teatro de Ahora ' y las obras dramáticas y líricas de Mariano Azuela, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dirigidas a crear una expresión teatral de índole político-social en la que se representaran "los mitos indígenas y modernos con semidioses y divinidades de la industria, el imperialismo y la tierra, capaces de reproducir la pluralidad de mundos que se vive en México" 27

Por otra parte, son también interesantes por sus propias perspectivas los movimientos de rescate de lo indígena, como el 'Teatro Folklórico Regional ', representado con apoyo estatal en Teotihuacan, en 1921, y el 'Teatro del Murciélago', traducción mexicanista de la versión francesa "Chauve-Souris" tomada del modelo original ruso, presentada en Nueva York, y que nada tiene que ver con nuestras máscaras indígenas guerreras de murciélagos; pero en el que colaboraron antropólogos, pintores, músicos y dramaturgos como Hermilo Abreu Gómez, bajo la dirección del poeta Luis Quintanilla, en 1924, con la intención de presentar a públicos extranjeros "los aspectos más bellos de nuestra vida nacional" 28

26 .- Otros de los temas de ésta época que el teatro explotó fueron los conflictos internos del país, como la candente lucha del bolchevismo sindical que logró izar la bandera roja negra de la huelga en el asta de la catedral metropolitana en 1921:

- El Tenorio Bolchevique (1920) de Guz Aguila.
- La República Bolchevique (1921) de Guz Aguila, dedicada al régimen de Felipe Carrillo Puerto, gobernador de Yucatán.
- Los Bolcheviques (1921) de Tirso Saenz y Angel Rabanal, irónica adhesión a la C.R.O.M., o sea Confederación Regional Obrero Mexicana.
- La Bandera Rojinegra (1921), plan ranchero en un acto, de Humberto Galindo quien recomendaba el uso del Pabellón Trigarante. También los cronistas tomaron represalias contra las revistas antihuelguistas.
- El Desmoronamiento (1929) de Guz Aguila, sobre los escándalos del líder de la C.R.O.M. Luis N. Morones.
- La Ley del Trabajo (1931) de José F. Elizondo a raíz de la publicación el 28 de agosto de 1931 de la Ley Federal del Trabajo, reglamentaria del Artículo 123.
- El Nuevo Código (1931), charlotada de carácter político crítico-judicial de José Moreno Ruffo.
- Los Naufragos de la MORC (1934) de Emilio Cabrera durante la crisis de la C.R.O.M.

... (sigue) →