Ana Garduño, Renato González Mello, Cristóbal Andrés Jácome, Jovita Millán, Margarita Tortajada, Álvaro Vázquez Mantecón

Ana Garduño y Renato González Mello (coordinación)

Cuarta parte. Arte
"Teatro"
p. 441-453

Historia documental de México volumen III

Miguel León-Portilla (edición)

Cuarta edición corregida y aumentada

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2013

632 p.

Gráficas y cuadros

(Documental, 4)

ISBN obra completa: 978-607-02-4344-8
ISBN volumen 3: 978-607-02-4346-2

Formato: PDF

Publicado en línea: 8 de mayo de 2017

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Teatro

Gorostiza: teatros del Seguro Social (1960)

En 1958 el Instituto Mexicano del Seguro Social instauró un programa de trabajo que incluía las actividades culturales y artísticas en el ramo de la seguridad social. Para ello, puso en marcha un ambicioso programa que implicaba la construcción de nuevos teatros. El Patronato para la Operación de los Teatros del Seguro Social integró un repertorio de obras de autores universales que incluyó a dramaturgos mexicanos. Con Julio Prieto como gerente general y escenógrafo, Ignacio Retes como director artístico y el mismo Retes, con José Solé, como directores titulares, el proyecto teatral arrancó con la inauguración del teatro Xola (hoy Julio Prieto) el 19 de mayo de 1960. Éste sería el primero de 68 recintos —26 teatros cerrados y 42 auditorios al aire libre—

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

construidos e inaugurados por el IMSS entre 1960 y 1965.
JOVITA MILLÁN

Fuente: José Gorostiza, *Teatro 1960-1963,* México, Patronato para la Operación de los Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, 1963, p. 1 a 2.

José Gorostiza, Teatro 1960-1963. Nota preliminar

En 1960, el Instituto Mexicano del Seguro Social, a iniciativa de su director general, don Benito Coquet, resolvió incluir las actividades teatrales dentro de las educativas, artísticas y sociales que realiza normalmente el Instituto en beneficio de los asegurados y sus familias.

Fue entonces concebido y puesto en marcha un programa de grandes proporciones, que implicaba en primer término la construcción de nuevos teatros, proyectados y equipados conforme a las necesidades de la moderna producción teatral. Ahora funcionan 17 teatros tanto en la capital como en los estados de la República, dentro de las unidades de servicio o de habitación del IMSS. Los ejemplos sobresalientes son hasta hoy, en la gran ciudad, los teatros "Xola", "Hidalgo", "Tepeyac", "Independencia" y "Legaria", expresiones de la arquitectura teatral mexicana.

Sobre la base de dos de estas salas —el "Xola" y el "Tepeyac"— y bajo la vigilancia de un Patronato que se creó para dirigir la operación de los teatros del Instituto, los trabajos propiamente dichos se iniciaron el 19 de mayo de 1960 con el estreno, en el "Xola", del *Marco Polo* de Eugenio O'Neill.

Desde esa fecha, el Patronato presentó en aquel tablado (además de la obra de O'Neill ya mencionada) *Un tigre a las puertas*, de Jean Giraudoux; el *Otelo*, de Shakespeare; *El tío Vania*, de Antón Chejov; *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh; *Yocasta o casi*, de Salvador Novo; *Espartaco*, de Juan Miguel de Mora; *Edipo rey*, de Sófocles; *Corona de fuego*, de Rodolfo Usigli; *Santa Juana*, de Bernard Shaw; *Juego de reinas*, de Hermann Gressieker; *Los Caballeros de la Mesa Redonda*, de Jean Cocteau; *Gedeón*, de Paddy Chayefsky; *Teseo*, de Emilio Carballido; *Cuauhtémoc*, de Salvador Novo, y *Las troyanas*, de Eurípides; y en el "Tepeyac", *Una ciudad para vivir*, de Ignacio Retes; *La carroza del Santísimo*, de Próspero Mérimée, y

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Contigo pan y cebolla, de Manuel Eduardo de Gorostiza. En 1962 se inauguró el Teatro "Hidalgo" con *La Orestíada* de Esquilo, a la que siguió el *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, y *Un hombre contra el tiempo*, de Robert Bolt. La mayoría de estas obras han sido representadas en los diferentes teatros que el IMSS ha construido en la provincia.

Ésta es, en una síntesis que reconozco sumamente apretada, la historia de lo hecho. Detrás de la historia se podría ahondar en el conjunto de los esfuerzos combinados que la hicieron posible y señalar los aciertos de producción, dirección y actuación que caracterizaron la temporada. Los nombres de Julio Prieto, Ignacio Retes y José Solé no podrían ser por ningún motivo callados.

Pero ésta no es la misión que me he impuesto al introducir esta obra a la atención del lector. Mi propósito consiste en explicar cuáles son los fines que persigue el Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS, mediante la ejecución de un programa de actividades que, por fortuna, no es único en México, pero que sí puede señalarse como el más vigoroso que se haya puesto en práctica para mejorar el arte teatral en nuestro país y utilizar a fondo sus valores educativos y culturales.

El teatro de arte —parece casi ocioso decirlo— no es todavía remunerativo sino en pocas de las grandes ciudades del mundo, en donde existen tradiciones teatrales multicentenarias y un público, un tipo de espectador, que se ha formado de generación en generación en la escuela de aquellas tradiciones. Fuera de estos medios, el teatro de arte es subsidiado generalmente por el Estado, por organizaciones públicas o privadas, inclusive los círculos de aficionados, o bien por instituciones —como es el caso del Instituto Mexicano del Seguro Social— que pueden incluir el fomento de la cultura entre los beneficios que otorgan a sus afiliados y aun extenderlos al público en general.

El IMSS sigue construyendo pequeñas salas de espectáculos y auditorios al aire libre o al abrigo —se dijo ya en un principio— como parte integrante de sus unidades de servicio o de habitación en toda la república. En otras palabras, está ensanchando hasta el máximo posible y conveniente la red de difusión, el sistema circulatorio de un programa que se inicia con la selección de obras excelentes de todos los tiempos; implica la formación y el agrupamiento de elementos profesionales altamente ca-

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

pacitados: autores, actores, directores artísticos y escénicos, escenógrafos, etc., así como también el establecimiento de compañías permanentes de repertorio; y, finalmente, como coronación del esfuerzo, deberá producir un público que habrá sido modelado en el gusto de los grandes valores artísticos y literarios de la escena. El teatro mexicano ocupará un lugar predilecto en las preocupaciones del Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS.

Se trata de un proyecto consagrado a ejercer influencia decisiva sobre el futuro desarrollo del teatro en México. No es posible calificarlo de proyecto sin precedente, porque algunos tiene y entre ellos, hace treinta años, en el inolvidable "Teatro de Orientación", pero sí puede decirse que es grandioso en el sentido de que se ha trazado a escala nacional.

El público deberá asumir, y estamos seguros de que así lo hará, el papel que le corresponde en un empeño que se le destina como cosa propia, para la necesaria satisfacción intelectual y moral del hombre que trabaja. No desdeñamos a nuestro pequeño público cultivado y antes bien, orgullosos de él y de sus buenas tradiciones, aspiramos a contar con su resuelto apoyo, pero tenemos presente que el programa teatral del IMSS se dirige a la gran masa de trabajadores organizados que, bajo la influencia de factores bien conocidos de mejoramiento económico y social, se encuentra en estos momentos en pleno proceso de formación cultural. ♦

[2] Jodorowsky: hacia un teatro nacional (1970)

Alejandro Jodorowsky (chile, 1929). Actor, mimo, dramaturgo, escenógrafo, guionista y director de teatro y cine. Fundó con Rolando Topor y Fernando Arrabal el teatro pánico. Llegó a México en 1960 con la compañía de Marcel Marceau y se integró al teatro de búsqueda a través su compañía Teatro Mexicano de Vanguardia. Permaneció en nuestro país hasta 1974 dejando una honda huella tanto en la pantomima como en el teatro experimental. JOVITA MILLÁN

Fuente: Alejandro Jodorowsky, *El drama ausente. Otros paradigmas,* México, Centro Cultural Helénico/Anónimo Drama Ediciones, 1970, p. 69 a 72.

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

ALEJANDRO JODOROWSKY, HACIA UN TEATRO NACIONAL (1970) (fragmento)

¿Qué es un teatro Nacional Mexicano? ¿Es lo mismo en su estructura que un Teatro Nacional Francés o un Teatro Nacional Japonés? La respuesta es un no rotundo.

Precisamente porque las instituciones gubernamentales de los países de América Latina han querido imitar organizaciones europeas como la COMÉDIE FRANÇAISE o el OLD VIC, han fracasado en sus intentos.

En Europa y en Oriente hay una tradición teatral. Existen obras de autores considerados como clásicos de la literatura universal: hay tratados de actuación y teóricos que encuentran sus raíces en un movimiento teatral que data de siglos. Se puede comparar la actuación de tal actor en tal y cual papel y juzgar con exactitud si es el mejor intérprete. Existe una arquitectura y "estilos nacionales", etcétera. En México no. Con grandes dificultades se lucha por elevar valores rescatándolos del olvido, pero todo el mundo sabe que en el teatro mexicano no hay clásicos ni escritores geniales, por el momento.

Muy mal podría encauzarse un Teatro Nacional hacia la divulgación de clásicos mexicanos: al cabo de un año ya habría estrenado todas las obras. (Y a pesar de que ellas tuvieran altos valores, no por esto podrían alcanzar la profunda raigambre que los clásicos universales tienen en sus pueblos: el don Juan jorobado de *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón, no encontrará el eco profundo de un Edipo o un Hamlet, porque fue extraído de una cultura española que no corresponde al inconsciente colectivo de este país.) Dejemos también de lado la actividad pedagógica que consiste en poner en escena obras de clásicos extranjeros, ya que ellas nunca crearán una cultura propia ni aportarán algo a la proyección mexicana en la cultura universal. Un Teatro Nacional, entonces, debe encauzarse hacia la creación de nuevos autores teatrales.

Los nuevos autores teatrales no deberán imitar a los nuevos autores teatrales europeos. El Teatro del Absurdo, reciente movimiento teatral europeo, imitado en Estados Unidos, responde a una necesidad de reaccionar contra viejas formas. ¿Cómo podríamos crear un teatro que demuela las viejas formas si en México no tenemos viejas formas? ¿De qué vale pre-

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

sentar un Hamlet revolucionario interpretado por dos actores si nadie conoce la forma clásica de interpretar a Shakespeare y ni siquiera le interesa? No se puede revolucionar el teatro donde no hay teatro.

Un Teatro Nacional debe crear algo a lo que se le bautizará con el nombre de "teatro", pero que muy bien, si las necesidades del país lo piden, puede no corresponder en absoluto a lo que en Europa o en Oriente se entiende por teatro.

Para crear ese "teatro" se requiere pensar en un movimiento que refleje las más nobles aspiraciones de una realidad joven y sin tradiciones operantes, que es la de toda Hispanoamérica. ¿Cuáles son esas aspiraciones? ¿Cuál es la nueva forma de teatro? Para contestar debemos antes dar un vistazo panorámico al actual teatro mexicano; al público, empresarios, actores, autores, salas, escenógrafos, músicos, críticos y tramoyistas.

El teatro mexicano presenta estos problemas: escasez de público. Carencia de empresarios dispuestos a arriesgarse a presentar obras "culturales". Calidad convencional de las obras de teatro mexicanas. Falta de alicientes económicos y artísticos para los nuevos autores. Falta de homogeneidad en los estilos de actuación de los comediantes: cada cual se ha formado por su cuenta eligiendo la escuela española (recitando sin vivencia), la psicológica norteamericana que parte de Stanislavski, la pseudomoderna que incorpora elementos mal comprendidos de la pantomima y el expresionismo, etcétera. Angustia económica de los directores que trabajan muy esporádicamente y tienen que vivir de otros ingresos.

En comparación con la enorme y creciente cantidad de espectadores que tienen la televisión y el cine, hay un reducido público teatral. Esos dos grandes medios de divulgación han dado un golpe mortal al llamado teatro para masas.

Los empresarios teatrales han querido luchar contra esta invencible competencia imitando el decorado pomposo de las películas de Hollywood, invitando estrellas de cine a lucir sus carnes en los tablados, impulsando el "vedetismo", agrandando las salas, etcétera. Todo ha fracasado. El único teatro que no produce pérdidas en temporadas largas es el de revista, que presenta a los cantantes de moda. El público desdeña los teatros de comedia y acude al cine o se queda en su casa mirando la pantalla de televisión. Como tarea educativa es más inteligente presentar a Molière y a Calderón por

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

un canal televisivo, donde verán la obra millones de ciudadanos, que malgastar el dinero del Estado en el escenario de un teatro donde, si la suerte acompaña, acudirá un máximo de 100 a 150,000 espectadores. (En realidad, en el 90 % de los intentos, no acuden más de 10,000.)

Actualmente el teatro es un arte de minorías. Un gobierno inteligente debe concebir un Teatro Nacional como un pequeño horno alquímico donde acudirá un reducido número de iniciados. Los actores de ese teatro, al igual que monjes o poetas, trabajarán para un reducido grupo de espectadores.

¿Pueden los actores mexicanos profesionales emprender una tarea así? No: el actor mexicano está en constante lucha por ganar el sustento. Como el teatro no le da para vivir, se ve obligado a prostituir su arte en telenovelas de mala calidad, doblaje de películas y papeles en filmes de no siempre gran categoría artística.

Como para estas actividades no se requiere un gran arte interpretativo sino una "forma" (buen timbre de voz, cuerpo proporcionado o monstruoso, tipo distinto, movimientos "realistas"), el actor va anquilosándose poco a poco, y ya que él no experimenta ni con todas las posibilidades de su cuerpo y de su mente, ni de su emoción, se convierte en una máquina de vomitar frases huecas. Cuando este actor, para huir de la rutina obligatoria a que se ve condenado, trata de participar en una obra no-comercial, se encuentra con que sus medios de expresión no corresponden a la tarea exigida: no ha tenido tiempo de cultivar su sistema muscular; no ha podido perfeccionarse en biomecánica, acrobacia, danza, expresión corporal; no ha desarrollado las potencialidades de sus cuerdas vocales y le resultaría imposible llegar, por ejemplo, a los gritos suprahumanos que exigiría un Antonin Artaud; tampoco pudo cultivar su intelecto por estar sumergido el día entero en oscuras salas de doblaje; lo único que le resta es un enorme deseo de expresarse sin tener los medios adecuados para cumplirlo. Sólo puede interpretar un teatro intelectual donde lo único revolucionario es el texto del autor, mas no el cuerpo del actor.

Por otra parte, las necesidades publicitarias del espectáculo comercial obligan al actor a crearse un "nombre". Este "nombre" va asociado al sueldo. Mientras más grandes sean las letras con que se anuncie el "nombre" en las carteleras, mayor es el sueldo que el actor gana. De ahí que este artista luche por estar arriba de los demás actores, ser más grande que ellos.

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Esta necesidad provoca entonces no una colaboración sobre el tablado sino una competencia donde cada uno, por falta de medida objetiva y crítica especializada, se cree con más valor y derecho que los otros a ser el actor principal. (¿Debe haber "actores principales"?)

¿Cómo sería posible crear un Teatro Nacional basado en conceptos de colaboración con actores que están acostumbrados a una lucha sin cuartel entre ellos?

Un teatro de minorías, un Teatro Nacional, necesita actores que estén dispuestos a sacrificar su "nombre", a ganar un sueldo común, a interpretar tanto pequeñas como grandes partes, a no tratar de lucir su ego sino a participar en la construcción de una obra que será más importante que sus individualidades.

Ningún actor profesional mexicano aceptaría participar en semejante tarea. Un Teatro Nacional debe constituirse con elementos no-profesionales.

¿Dónde obtenerlos? No se trata de "encontrarlos", se trata de "crearlos" mediante una escuela dedicada a ese fin. El primer paso para crear un Teatro Nacional es fundar antes una escuela. ♦

[3] Panorama teatral en México (1985)

Malkah Rabell o Regina Rabinowitz —tal era su verdadero nombre— llegó a nuestro país huyendo de la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1958 se dedicó a la docencia y a la crítica teatral en diversos diarios y revistas, pero fue en el periódico *El Día* donde, a lo largo de varias décadas, reseñó el acontecer teatral. Asidua asistente a los montajes de teatro experimental y estudiantil, sus crónicas permiten hacer un seguimiento de éstos, imposible de encontrar en otros críticos teatrales. JOVITA MILLÁN

Fuente: *El Día,* México, p. 222 a 224.

Panorama teatral en México en 1985

Fue una temporada sin grandes brillos, sobre todo la primera parte resultó de un color más bien gris, como un reflejo de la oscuridad reinante en la ciudad en ese año de tantas dificultades económicas y morales, y hasta de

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

tragedias nacionales. En los escenarios capitalinos aparecían sobre todo reposiciones o bien obras ya estrenadas en 1984. De los reestrenos, el más importante sin duda fue *Kean* de Dumas-Sartre, dirigido por Héctor Azar, quien también dirigió el mismo drama hace quince años, igualmente con Carlos Bracho en la figura estelar.

Los estrenos fueron más bien pocos y en su mayoría sin pretensiones, como *El día que me quieras* del autor venezolano, Ignacio Cabrujas, en el lejano teatro Independencia. Algo más de importancia tuvo la obra del autor nacional Óscar Liera, *El jinete de la divina providencia*, que llevó al escenario a un personaje popular que se dedicaba a robar a los ricos para distribuirlo entre los pobres, Jesús Malverde que fue santificado por la Iglesia después de fallecido.

Obra que despertó la curiosidad del público fue *Contradanza* del español Francisco Ors, estrenada en el Polyforum bajo la dirección de Xavier Rojas, con Claudio Obregón en el personaje protagónico. Un estreno que pudo haber sido considerado de lo más importante de la presente temporada fue *El sueño de la razón* dirigido por Manuel Montoro, con escenografía de Guillermo Barclay y con Lorenzo de Rodas en el papel del genial artista Goya. Un Goya ya anciano y sordo. Esta obra de Antonio Buero Vallejo, sobre todo encontró un brillante equipo en el trío: Montoro-Barclay y Lorenzo de Rodas.

En la Universidad Nacional la temporada teatral halló su mejor expresión en el espectáculo ya estrenado el año anterior, de la trilogía de Esquilo, *Orestíada*, formada por las obras: *Agamemnón, Coéforas* y *Euménides* que, bajo la dirección de José Solé, se presentaba en una sola noche en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. Mucho menos importante y de menor calidad fue *El día que se murió el señor Bernal dejándonos desamparados*, obra de Héctor Mendoza que, igualmente en el teatro Ruiz de Alarcón, condujo la joven directora Flora Dantus. De Carlos Olmos fue repuesto un drama experimental: *Los juegos profanos* en la sala "Sor Juana Inés", bajo la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón. Repuesta en el teatro Reforma, la comedia de Darío Fo, *La muerte accidental de un anarquista*, ésta repitió el éxito de los años anteriores en otras salas universitarias. También se representó en la sala universitaria Santa Catarina, *Pequeña historia de horror y de amor desenfrenado*, de la autora mexicana Maruxa Vilalta, quien dirigió

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

su propia comedia. A su vez, bajo la dirección de José Estrada se estrenó en la sala "Sor Juana Inés" la pieza de Jesús González Dávila, *La muchacha del alma*. Pero la realización más importante del teatro de la UNAM fue llevar a cabo el Festival Latinoamericano que atrajo a nuestro país numerosos grupos de las repúblicas hermanas.

En cuanto a los autores nacionales, entre éstos figuran Juan Tovar, de quien se estrenó *Manga de clavo* sobre la vida de Santa Ana; *La hora de las locas* de Pablo Salinas enfrenta el problema de la homosexualidad. En *Máscara contra cabellera* Víctor Hugo Rascón lleva al escenario de un modo muy realista el arte de la lucha libre, en tanto que en *La fiera del Ajusco* el mismo autor encara un hecho verídico, el de una madre que mata a sus hijos por hambre. A Federico S. Inclán se debió la reposición de *Hoy invita la güera*, y de Rafael Solana volvimos a ver *Debiera haber obispas*. A *El periquillo Sarniento* lo dirigió Héctor Azar. Sobre todo llamó la atención el estreno de *Pelearán diez rounds* de Vicente Leñero.

Emilio Carballido estrenó *Ceremonia en el templo del tigre*. El espectáculo experimental *Orquídeas a la luz de la luna* se debió a la pluma de Carlos Fuentes. Pero el gran éxito del año fue la obra de Miguel Sabido, *Falsa crónica de Juana la loca*.

En el presente año pudimos observar cierta vuelta a los espectáculos experimentales. Sobre todo se hizo notar el Centro de Experimentación Teatral del INBA ubicado en el teatro El Galeón, que se inauguró con la puesta en escena de Luis de Tavira de la obra de Botho Strauss, *Grande y pequeño*, que sobre todo impresionó por la escenografía muy original de José de Santiago. En el mismo teatro, también debido al Centro de Experimentación, se presentó el espectáculo de Julio Castillo, *De película*, que a veces conmovía, otras veces rechazaba, pero nunca dejaba indiferente.

En el presente año, el teatro subvencionado: la Compañía Nacional del INBA, sólo ofreció dos obras, la póstuma creación del poeta-dramaturgo francés, Jean Giraudoux, *La loca de Chaillot*, y la tragicomedia del autor nacional Felipe Santander, *Y, el milagro*.

Otro de los géneros teatrales, el lírico, que en otros años ha tenido mucha aceptación en nuestros escenarios, parece haber declinado. Posiblemente por la exigencia que tal género tiene de grandes gastos, no muy posible de llevar a cabo en las condiciones económicas actuales. Dos

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

realizaciones de este género han tenido un especial éxito. Ambas reposiciones: *Mame* y *El violinista en el tejado*.

Mas, todas las esperanzas que el público demostró por el teatro nacional, o por lo menos por un teatro que iba creciendo en nuestro país tanto de autores mexicanos como de otras naciones, todo el entusiasmo que este público nunca perdía y que con el tiempo iba creciendo, pese a todas las dificultades económicas por las cuales el país pasaba —un entusiasmo y una fe que también hacían la felicidad de todos los teatristas—, de repente desaparecieron ante la más terrible de las tragedias, ante la cual el hombre se halla inerme, como el terremoto del 19 de septiembre. De las sesenta salas teatrales, once desaparecieron, se hicieron polvo, y algunas que se conservaron íntegras por el momento no pueden servir por hallarse en zona del desastre.

¡Pero México ha de vivir! ¡Volverá a recuperar sus fuerzas y sus esperanzas en el mañana! ¡Volverá a levantar la cabeza y vencer sus dificultades! ¡Y para México vivirá su teatro!

Rabell, Malkah (1986). Decenio de teatro 1975-1985. ♦

[4] Teatro aquí y ahora (1991)

A partir del 8 de noviembre de 1976, Esther Seligson colaboró —de manera intermitente— en el semanario *Proceso*, donde reflexionó en torno al devenir del teatro mexicano. Consciente de la importancia del conocimiento de la historia del arte escénico en nuestro país, no pasó por alto el surgimiento de nuevos grupos, directores o movimientos. Fue una de las críticas más destacadas en el México de finales de siglo XX. JOVITA MILLÁN

Fuente: Esther Seligson, *Para vivir el teatro,* México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p. 372 a 374.

Teatro aquí y ahora. 22 de abril de 1991

En el chorro abundante de la producción actual, ¿cuándo se convierten las palabras en Palabra? ¿Y dónde está el silencio necesario para escuchar esa metamorfosis?

George Steiner

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

¿A quién si no es a los propios teatreros vamos a rogar por el teatro nuestro de cada día?

¿Qué teatro es el que en estos momentos necesita la sociedad mexicana? ¿Cuántas clases diferentes de público hay, para cuántos tipos distintos de teatro? ¿Cuál es el compromiso personal de todos y cada uno de los hacedores de teatro con su profesión? ¿Cuál su sentido de la responsabilidad en el oficio que han escogido como vocación y destino? ¿Quiénes pueden afirmar, al igual que Félida Medina, "mi trabajo es sagrado siempre", o vivirlo, a la manera de Gurrola, como una perpetua "combustión", una "metafísica" inalcanzable? ¿Cuántos teatristas, en su avidez por hacerse famosos, por ser escenificados, subvencionados, etcétera, olvidan que el resultado de su ejercicio es efímero, una "experiencia intransferible", en palabras de Alejandro Luna, "porque el hecho teatral no se aprende, se vive"?

El encuentro sobre 25 años después, "¿Qué pasa con el teatro en México?", dejó más cuestionamientos que respuestas entre un público mayoritariamente joven, estudiantil y de integrantes de grupos independientes; un público que vino a conocer a quienes fueron y son aún protagonistas de la historia del teatro mexicano —y no sólo universitario—, algunos desde antes de los 25 años anunciados (Xavier Rojas, Carlos Solórzano): un público desinformado, con vagas inquietudes respecto de su propio futuro, sin preguntas de real trascendencia, quizá porque, como apuntó Héctor Mendoza, "cambió nuestra idea colectiva de destino", y sin duda estas nuevas generaciones tienen otra muy distinta idea de lo que el teatro es. O a lo mejor lo que pasa es que no tienen ninguna idea y por ello esperaban recibir de sus antecesores el maná divino.

¿Dónde están los guías espirituales? ¿Por qué sólo hablan de sí mismos y no dicen realmente qué pasa ahora? ¿Cómo luchar contra el sistema institucional para mantenerse independientes? ¿Con qué medios crear canales de autofinanciamiento? ¿Qué hacer con la falta de foros, con la escasez de espectadores, con las pocas oportunidades para acceder a los escenarios oficiales? ¿Cómo vivir del teatro día a día?

En el consenso de las ponencias destacó el hecho de que, en efecto, ya no hay "maestros", que se acabaron por la sencilla razón de haber dado ya lo que dieron en su momento y porque, desgraciadamente, no crearon escuela (el eterno problema de la continuidad, muy distinto al de la permanencia

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

por cierto), ni corrientes, ni seguidores geniales. Ya tampoco hay vanguardias. Y, no obstante, el teatro se sigue y se seguirá haciendo, pues, concluyó con lucidez profética Luis de Tavira, el teatro hoy es más vivo que nunca, "Ave Fénix que avanza hacia el umbral de sus propias fronteras", que resurge siempre y hoy recobra un nuevo y antiguo poder, poder que depende sólo de sus artistas, de su capacidad para inventar (imaginar, inaugurar, propiciar) el teatro de nuestros días, aquí y ahora.

"El teatro que escribimos debe ser para hoy o para nunca", enfatizó Vicente Leñero en tanto dramaturgo, pero vehiculando igual ese sentimiento general de inmediatez, de obligatoriedad en las nuevas generaciones —a partir del conocimiento de la tradición teatral mexicana hasta el presente, y de las grandes tradiciones universales— de aprender a fondo el contexto de la realidad del país y de la sociedad nacional: qué quieren decir, a quién, para qué, cómo. La lucha de los teatristas que están tomando el relevo en estos momentos de transición, no es tanto contra Televisa y el Estado con sus instituciones asfixiadas en la burocracia y el nepotismo por más que cambien de nombre cada sexenio. La lucha es contra el espíritu de trivialización que ha invadido la mentalidad de los espectadores, y contra la mediocridad de los programas de educación desde la escuela primaria.

El desafío está en "transformar el fenómeno teatral en una experiencia cotidiana en todo el país" (Raúl Zermeño), en crear un público para el teatro adulto e infantil. El desafío es, pues, a futuro, y está en la capacitación efectiva y eficaz (¿interdisciplinaria?) de comunidades de artistas como instrumentos plásticos y técnicos integrales autosuficientes.

DR© 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
Disponible en: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/vol03.html