



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**“CREACION DE LA ESCUELA DE ARTE
TEATRAL 1946”**

T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P r e s e n t a

JORGE ARMANDO DOMINGUEZ HERRERA

ASESOR: LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

MÉXICO, D.F.

1999

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

269685

3
Lej



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Este trabajo está dedicado a mis padres Gabriela Herrera y Antonio Domínguez, quienes me han otorgado una educación siempre confiando en mi y en mi profesión. Esta tesis es el resultado, gracias.

A mis hermanos, Toño, Javier, Sergio y Luis cuyo apoyo estuvo siempre presente en cuanto a opiniones y motivación para lograr mi titulación.

Al enorme apoyo de mi compañera Luz quien ha estado conmigo en las buenas y en las malas.

Quiero dar las gracias a todas las personas quienes me ayudaron, asesor, jurado, a viejos amigos del CITRU con quienes tuve contacto durante el inicio de la investigación, así como a la maestra Clementina Otero+, el maestro Torre Laphán y la actriz Pilar Souza, por sus palabras.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LA FORMACIÓN DEL ACTOR MEXICANO DENTRO DE COMPAÑÍAS TEATRA- LES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.....	5
II. ANTECEDENTES DE LA ENSEÑANZA TEATRAL EN CENTROS FEDERALES	41
III. EL TEATRO DE ULISES Y EL TEATRO DE ORIENTACIÓN.....	66
IV. CREACIÓN DE LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL.....	74
CONCLUSIONES.....	110
NOTAS.....	115
BIBLIOGRAFÍA.....	139

INTRODUCCIÓN

Una característica en el desarrollo del teatro mexicano de nuestro siglo, es sin duda la presencia paulatina de documentos que han buscado aportar elementos sobre el tema de la formación del actor en México. No obstante, su presencia ha sido esporádica, y todavía hoy en día su valoración ha sido lenta, y así lo podemos ver con las pocas memorias publicadas, o en algunas investigaciones históricas sobre proyectos teatrales que hablan de manera ocasional sobre el desarrollo y evolución del actor mexicano. Por otro lado podemos encontrar el tema en algunas biografías o entrevistas de actores o directores, pero muchas de ellas todavía se encuentran perdidas en revistas o periódicos, mientras en otros casos el tema de la formación del actor mexicano podemos observarlo en metodologías que han sido el resultado reflexivo de artistas después de evaluar su experiencia a lo largo de los años, algunos de ellos conocidos como Novo, Usigli, Wagner, Moreau entre otros.

Durante las últimas tres décadas, el tema del actor mexicano ha sido uno de los asuntos que se muestra con un creciente interés en el ámbito teatral de nuestro país, y por ejemplo han aparecido visiones teatrales nuevas, algunas de ellas expuestas como nuevas teorías pedagógicas que tratan de llenar un vacío en nuestro terreno teatral. En ese sentido también existen críticas periodísticas sobre el tema, que muestran un progresivo interés reflexivo del fenómeno escénico cada vez más alejado de una crítica descriptiva del espectáculo y enfocado a sus diversos componentes. Más aún, existe la preocupación de investigadores del teatro quienes hacen un esfuerzo por recuperar datos y memorias de nuestra historia, o incluso se han realizado continuas conferencias con el propósito de profundizar el tema, al tiempo de provocar una resonancia en el medio, y para ello se ha presentado al público creadores mexicanos y de otros países, hecho que junto a la creación de nuevas escuelas teatrales, o cambios en las planes de estudios de las ya existentes, nos revelan el interés por encontrar el rumbo de la formación del actor en México en tiempos en donde la educación en nuestro país asume diferentes retos.

En general, dentro de este panorama reflexivo sobre lo que fue, es o debería ser el actor mexicano se formó mi generación, y desde diferentes ángulos se hicieron patentes estas preguntas, desde la pasión de profesores hacia nuestra historia teatral, la cual de alguna manera siguen manteniendo el carácter crítico que ha caracterizado nuestra

historia teatral universitaria, o con profesores que en la práctica teatral buscan teorías y caminos escénicos que tratan de sacar de la inercia a la práctica teatral.

En estas circunstancias formativas nació esta investigación, y frente a un panorama tan vasto de preguntas sobre el tema, inicié con el sencillo cuestionamiento, ¿para qué formar actores? Pregunta que de alguna manera me llevó inmediatamente a delimitar mi campo de investigación y esto a su vez a considerar dos posibilidades, abarcar: o una teoría teatral, o considerar los marcos conceptuales de alguna escuela en nuestro país. Tomé el segundo camino y la decisión para escoger la Escuela de Arte Teatral, surgió al notar que varias opiniones de profesores, directores e investigadores, hacían constante referencia a concepciones teatrales surgidas a mitades de nuestro siglo, específicamente con la Escuela de Arte Teatral del I.N.B.A. La idea de abordar esta escuela cobró mayor importancia cuando supe que con ella nacieron conceptos modernos del actor y que fueron vitales para la vida cultural teatral de nuestro país durante varias décadas, de tal manera que profesores y directores en práctica hoy en día son herederos de tales conceptos. Además poco tiempo hace que la escuela cumplió 50 años de existencia por lo que se le ha reconocido su larga labor como centro educativo profesional en la formación de muchas generaciones de actores; sin embargo, los datos sobre su origen y trayectoria se han dejado principalmente a la memoria de sus participantes o en documentos breves y aislados, por lo que hacer una investigación histórica sobre el origen de esta escuela me pareció una necesidad fundamental, en lo personal y para nuestra historia.

De esta manera la tesis "Creación de la Escuela de Arte Teatral, 1946", busca de manera indirecta contribuir a la reflexión de la formación del actor mexicano a través de un trabajo de carácter histórico, mostrando datos y testimonios que nos permitan entender el nacimiento de esta escuela así como las intenciones que le dieron origen.

La tesis está conformada en cuatro capítulos. En los primeros tres se da un panorama de las maneras en que el actor mexicano se formó antes de la Escuela de Arte Teatral, durante las primeras décadas de este siglo. He considerado importante esta información, a manera de antecedente indirecto, pues con esos datos podemos valorar la escuela en comparación a características formativas anteriores, así como contribuir con elementos a los que hacen referencia algunos fundadores. Específicamente el primer capítulo es sobre la formación del actor dentro de compañías a principios de siglo, donde subrayo que esta

práctica fue heredada a los actores mexicanos principalmente por compañías y actores españoles quienes manejaban básicamente la idea de la formación del actor en las tablas. Esta formación estuvo presente en nuestro escenario durante casi las cuatro primeras décadas de este siglo, pero lo que hoy nos parece común, con la idea de la escuela como centro formativo, en aquel tiempo resultaba poco utilizado, por lo que la existencia de la escuela cobra una significación importante en nuestra historia teatral. Hay que decir sobre esta manera formativa que existen pocas investigaciones y datos aislados, así que se podría considerar un panorama abierto a otras posibles investigaciones tanto de actores españoles como de mexicanos, desde el siglo XIX a los principios del siglo XX. En lo investigado aquí trato de poner algunos datos generales sobre el tema, desde la información de Ovalarria y Ferrari, Luis Reyes de la Maza y Manuel Ignacio Altamirano, y en algunos casos afortunadamente con las biografías encontradas de personalidades importantes.

En el segundo capítulo hago mención de tres centros educativos federales en donde existió la enseñanza teatral de una manera menos informal, estos centros son: el Conservatorio, la Universidad y la Escuela Nocturna de Música [posteriormente convertida en Escuelas para Trabajadores y a su vez Escuelas de Iniciación Artística]. A través de estos datos daré un panorama de los centros por los que pasaron algunos fundadores de la escuela que nos atañe, lo que también nos permite valorar la aparición de la escuela, pues en el caso del Conservatorio, según algunos datos la enseñanza, estuvo vinculada a la formación española, mientras en las Escuelas para Trabajadores tuvieron un carácter popular sin intenciones profesionales, o bien en el caso de la Universidad la enseñanza teatral a veces con tropiezos, tardaría algunos años, después de la creación del Escuela de Arte Teatral, en establecerse como una escuela teatral profesional.

En cuanto al tercer capítulo corresponde al Teatro de Ulises y al Teatro de Orientación, a través de los cuales comentaré que hubo nuevas modalidades en el trabajo del actor, conceptos que poco a poco se verían fuertemente impulsados en años posteriores y que muestra un puente lógico con la Escuela de Arte Teatral, ya que revelan la necesidad de modernizar el trabajo del actor, así como la búsqueda de espacios para ellos. Además fue en estos grupos en donde se formaron Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, los cuales cuando crearon la Escuela expresaron intenciones que no podemos desvincular con los conceptos y la experiencia de aquellos grupos.

Finalmente el cuarto capítulo está dedicado a la creación de la Escuela de Arte Teatral, y he tratado de colocar en orden cronológico el proceso de consolidación de la misma, sus intenciones, sus integrantes y organización, dejando entrever el contexto en que se creó. Existen pocos datos sobre el origen de la escuela o alrededor de ella, y hay que decir que la búsqueda de los mismos fue ardua, incluso ante el desinterés de la misma Escuela de Arte Teatral en un momento dado. Pero afortunadamente tuve el privilegio de contar con la voz de Clementina Otero y el maestro Torre Laphán, que luchando con la memoria pudieron otorgarme con gusto sus testimonios, y a partir de allí he intentado en la medida de lo posible llevar en orden cronológico los hechos. Por último puedo decir que en esta investigación he considerado únicamente los primeros momentos en que se creó la escuela, es decir hasta concluir el mismo año de su fundación, 1946, antes de que momentáneamente desapareciera a principios de 1947. He considerado solo este lapso de tiempo, porque para 1947, cuando reaparece la escuela, estuvo vinculada con los objetivos del recién creado I.N.B.A., y la misma fue integrada con nuevos elementos, lo que a mi modo de ver consideraría hablar ya de un segundo momento de la escuela, aunque para la mayoría resulta el inicio propiamente de su existencia.

CAPITULO I. LA FORMACIÓN DEL ACTOR MEXICANO DENTRO DE COMPAÑÍAS TEATRALES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Como veremos en el capítulo dedicado a la creación de la Escuela de Arte Teatral, existe una relación entre algunas de las razones que dieron origen a la escuela con algunas maneras en que los actores mexicanos se venían formando anteriormente.

Una manera generalizada en la formación del actor en México y referencia importante para entender la creación de la Escuela de Arte Teatral, fue el desarrollo del actor dentro de compañías teatrales. Este proceder fue una práctica fuertemente arraigada a principios de siglo en nuestro país, y venía llevándose a cabo desde el siglo pasado en gran parte debido a la influencia de actores extranjeros que con sus compañías ambaron a nuestro país durante varias décadas. ¿Pero cómo entender esta formación, cuya costumbre se prolongó durante varias décadas hasta casi la mitad de nuestro siglo, para luego desaparecer y otorgar su lugar a las escuelas teatrales?

Considerando primeramente un breve panorama de la influencia extranjera, podemos decir que hacia finales del siglo XIX, dentro de un ambiente de momentánea estabilidad social, la actividad teatral en México fue parte de una cultura cosmopolita difundida por el gobierno porfiriano. El público teatral estaba conformado principalmente por familias acomodadas quienes demandantes de diversión exigían de los escenarios lo novedoso de la cultura europea a las diversas compañías conocidas o no, extranjeras o nacionales que desarrollaban temporadas y giras en los escenarios de la capital. En estas circunstancias el panorama teatral era dominado por compañías extranjeras cuya presencia se había establecido preferentemente desde el siglo pasado.¹ Compañías españolas, francesas, italianas o americanas llegaron y movíanse en nuestros escenarios para probar fortuna y estableciéndose no con facilidad. Dependiendo de las preferencias del aquel público al que complacían para conseguir el éxito tanto directores, autores y actores deleitaron recurriendo continuamente a formas escénicas normalmente conocidas para garantizar su aceptación y su permanencia.

Para entonces, algunas compañías se dedicaban al género dramático y otras al género lírico. En cuanto a las primeras, también nombradas como compañías de verso y declamación o simplemente como compañías de drama y comedia, eran denominadas dramáticas por presentar obras clásicas, comedias y dramas. Realizando temporadas esporádicas o

permanentes en nuestro país, estas compañías eran regularmente conducidas por empresarios-actores-directores que habían conformado su compañía seleccionando actores y actrices, nuevos o conocidos, dependiendo de las condiciones económicas que permitían contratarlos. En un panorama general, los elencos fueron mayormente ocupados por actores extranjeros, en gran medida españoles, franceses e italianos, con un perfil similar tanto en su formación como en sus maneras de interpretar que a lo largo de los años fueron transmitidas directa o indirectamente al actor mexicano.

De acuerdo con datos biográficos podemos decir de manera general que varios actores y actrices extranjeros venidos a México a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, se prepararon en su país de origen en alguna academia dramática o siguiendo la tradición de ingresar en el Conservatorio para educarse en la voz, en el canto, en la recitación y la declamación en verso [tal vez existía un vínculo con la ópera]. Pero básicamente pasaron de las filas de aficionados, muchas veces provenientes de una tradición teatral familiar, hacia el devenir incierto de alguna compañía donde aprendieron de la observación y la práctica, normalmente guiados por los consejos o "recomendaciones"² de algún actor o actriz con mayor experiencia. Una vez en las compañías el aprendizaje combinaba las habilidades y características físicas del intérprete, constantemente denominado *talento natural*, junto a un aprendizaje formal sobre la escena basado en los grandes gestos y la declamación, herencia de los actores y actrices del teatro romántico y que poco a poco fue cambiando de la exageración a una interpretación mesurada y natural. Para entonces las corrientes teatrales caminaban de la tendencia posromántica de mitades del siglo XIX hacia las nuevas corrientes naturalista y realista, marcando en la historia de la actuación un periodo de transición que años adelante dieron origen a la creación de las técnicas modernas de actuación, y la creación de nuevas escuelas que revolucionaron el teatro del siglo XX.³

De manera particular, estas características podemos verlas en los actores españoles de entonces. En su caso, aquellos cambios en la forma de interpretar dio por resultado las llamadas escuelas españolas de declamación, caracterizadas por los estilos que algunos importantes actores españoles de entonces crearon por su pronunciación y el manejo del gesto, y que según algunos comentarios tenían un estilo diferente a la declamación francesa e italiana.⁴ Las escuelas españolas de declamación fueron heredadas entre generaciones de actores por célebres intérpretes y preservadas en España a través de enseñanzas en el Conservatorio,⁵ así como en escritos teóricos⁶ o tal vez en alguna academia, pero sobre todo

ello se menciona que la enseñanza fue en la escena misma, y según algunas biografías se lograba a través de las cualidades naturales del intérprete, su esfuerzo y su capacidad por aprender de las enseñanzas que otorgaban actores de más experiencia. Para la segunda mitad del siglo XIX, varios actores españoles célebres como Catalina,⁷ Carlos Latorre,⁸ Bárbara⁹ y Teodora Lamadrid,¹⁰ Matilde Díez,¹¹ Juan Grimaldi,¹² Julián Romea,¹³ Elisa Mendoza Tenorio,¹⁴ Emilio Mario,¹⁵ entre otros, se habían distinguido en las maneras de interpretar convirtiéndose a su vez en los maestros y los ejemplos de las nuevas generaciones.

Hacia finales del siglo XIX, los escenarios de la ciudad de México daban cabida a una gran cantidad de actores españoles, algunos de ellos desconocidos y que llegaban atribuyéndose el título de grandes actores, mientras en varias ocasiones realmente llegaron artistas importantes, los cuales laboraron de manera permanente o de manera ocasional en nuestro país. En ambos casos su presencia fue de vital importancia en la formación del actor mexicano, de manera directa cuando fueron integrados a sus compañías, o, de manera indirecta cuando sirvieron de modelos a imitar. Para darnos una imagen de aquellos actores resulta pertinente comentar sobre algunos de ellos que se presentaron en nuestros escenarios, y que mostraron como buenos discípulos aquellas maneras de interpretación, entonces modernas, que les habían enseñado sus maestros y que con el tiempo se fueron perpetuando anquilosadas ante el cambio de los años y tan sólo con ligeras variaciones individuales.

Considerando algunas características a través de importantes actores podemos iniciar comentando por ejemplo con el afamado actor Pedro Delgado, quien hacia 1880 llegó de su gira por Cuba para presentarse en la capital de México con una compañía que se fue completando con actores mexicanos.¹⁶ Aunque sin tanta fortuna para entonces era aún reconocido como un gran actor dentro de la escuela española de la declamación del periodo romántico. De los inicios teatrales de Pedro Delgado se escribió:

"Nació en La Carolina (Jaen) en 1824 y murió en Sevilla en 2 de Noviembre de 1904. Su familia, que gozaba de buena posición social, le envió a Madrid á estudiar una carrera facultativa, pero sus aficiones le llevaron al teatro. Dióse á conocer en algunos teatritos de aficionados, y luego en los salones de palacio de Villahermosa, donde estuvo instalado el Liceo Artístico, y donde se dieron igualmente á conocer Catalina, Barroso y otros jóvenes de la buena sociedad, que luego pisaron la escena. Al propio tiempo recibia lecciones del ilustre

artista don Carlos Latorre, ídolo entonces de la juventud, quien le hizo debutar en el **Coliseo de la Comedia**. Súpolo la familia y todos sus parientes, apegados á las rancias preocupaciones, acordaron que el joven volviese á La Carolina, y siguieron sus estudios en Sevilla. Fué su padre á Madrid resuelto á llevárselo y ocultándole su llegada asistió aquella noche al teatro, le vio trabajar, y al escuchar aplausos del público se conmovió, lloró, bajo al cuarto en que el joven actor se vestía, y abrazándole estrechamente le perdonó y felicitó, volviéndose á La Carolina á contar lo ocurrido y siguiendo el joven la carrera que con tanto entusiasmo había emprendido." ¹⁷

La procedencia de una buena posición social y no obstante el ingreso al teatro como aficionado, muchas veces a escondidas,¹⁸ son características que se repiten en actores de aquel tiempo. A este inicio normalmente le seguía el ingreso a alguna compañía, y en el caso de Pedro Delgado fue así:

"En una tertulia de comediantes, al aire libre, de las varias que formaban pifa en el callejón de Sevilla, presentóse al arreglador de compañías para teatros el comisionado de una empresa de Alicante, manifestando que pretendía contratar un primer actor; habiase retrasado; esto hacia difícil su deseo; todos los cómicos primeros se hallaban actuando. El agente madrileño, ante los apuros del demandante, propuso acompañar al empresario a ver representar a un muchacho que llamaba la atención extraordinariamente interpretando *Sancho Gracia* en un teatro particular. Gustó muchísimo la declamación y los arrestos del joven principiante."¹⁹

De su labor como actor, a Pedro Delgado se le recuerda su figura gallarda, su dición y voz sonora, su educación y su cultura extraordinaria, y de su manera de interpretar se dijo fue: "...querido, admirado y respetado por la nueva generación. Se le reconoció el mérito de prolongar el arte pomposo, arriscado, ampuloso de la escuela arcaica española que lo produjo, y en la que se educó para interpretar la dramaturgia de los poetas románticos [...] y teatro clásico [...]"²⁰

Pero aún cuando extendió su fama durante años, triste final el suyo como al igual que otros actores, pues "...la edad se vino encima, disminuyeron las facultades, aumentaron las desventuras, valieron a la cara los goces pasados, se fue, barranca abajo, la autoridad y

nuestro don Pedro Delgado, que conquistó tantos laureles y sedujo a tantos públicos, andaba por estas calles madrileñas, como limosnero vergonzante."²¹

Además de ser actor, su trabajo se combinó con la labor de director, empresario y profesor de teatro en el Conservatorio en España.²² En cuanto a su trabajo como director, el crítico Luis Urbina lo describió así:

"Interrumpía a cada minuto diálogos y parlamentos. Los repetía, los comentaba, les daba entonación. Señalaba los sitios, enseñaba las actitudes, hacía los papeles de todos, de las damas, de los galanes, de los barbas, y hasta comparsas. Era, cuando así lo necesitaba, apuntador y traspunte, daba todas las ordenes. Resolvía todos los conflictos. Y la cantera de su bastón sonaba en el pavimento, subrayando, con impaciencia, consejos y mandatos. Desde entonces vislumbré lo que tiene que ser un maestro de cómicos, Autoridad, prestigio, comprensión. Largos análisis de las obras. Cálculo de las facultades de su tropa. Y entera consagración al oficio. [...] Muy fuerte de voluntad, muy bravo de carácter, muy claro de inteligencia. Y muy interesado de su teatro, del teatro español que se echó a trashumar por esos caminos, desde los cambaleos de *Lope de Rueda* en el siglo XVI, hasta las compañías de los corrales de Valencia y en Madrid del siglo XVII [...]"²³

Con similares características de formación, en aquel tiempo otro de los grandes de España con fama comparada a Pedro Delgado fue Antonio Vico "... primer actor de los teatros madrileños por más de cuarenta años",²⁴ y quien también estuvo en México. Se escribió de sus inicios:

"Nació en Jerez de la Frontera el 22 de Diciembre de 1840 y murió en el mar, á la vista de Nuevitas (Cuba), el 6 de Marzo de 1902. Hijo de padres acomodados, recibió esmerada educación, y se pensaba dedicarla á la carrera de medicina, de lo que desistió la familia para no haber de separarse de él. Ya por entonces Vico se habia aficionado al teatro, y obtenia grandes triunfos en representaciones caseras, debidos más que nada á su arrogante figura. Años más tarde quiso ser cantante, pero á ello no se prestaba ni su voz, que tuvo siempre velada, ni sus aptitudes. En 1865 le contrató la Empresa de la Princesa, de Valencia, uno de los dos únicos teatros que existian entonces en la capital levantina, y obtuvo bastante éxito, hasta el punto de que pasó pronto al Teatro Principal, y alternando en éste y en aquel trabajo

en Valencia hasta 1870, en que pasó á Madrid, debutando en el desaparecido **Teatro de Lope de Rueda** con la obra de Tamayo y Baus, *La bola de nieve*.²⁵

A este principio le siguieron representaciones de obras de Tamayo con gran éxito, de Echeverría, de Lope de Rueda, de Tomas Pastor y Marcos Zapata con clamoroso triunfo, para después convertirse en el mejor intérprete de Echegaray quien le compuso obras siendo galán, (una característica acostumbrada de interpretar personajes según las facultades, características físicas y edad del actor).

Aunque a lo largo de su vida, Vico vio demeritadas sus facultades interpretativas principalmente la voz, tuvo la oportunidad de mostrar sus capacidades a través de representaciones en América y siendo profesor en algún Conservatorio de España.²⁶ En 1895 arribó a México proveniente de una gira en América con su **Compañía Dramática del Teatro Español de Madrid**, tratando de alcanzar sus mejores tiempos llegó con 55 años de edad, subido de peso, con voz apagada y visiblemente enfermo, pero aún así llevaba la mejor publicidad de entonces: su fama, que era conocida por el público mexicano [en parte por quien había podido trabajar con él y tan solo por ello ostentando gran prestigio como lo hizo la actriz española Antonia Contreras].²⁷ Esperado con gran expectación y deseando ver aquel actor renombrado por su figura, su pronunciación y sus interpretaciones, Antonio Vico mostró en México tan sólo las carencias interpretativas de sus últimos años de vida;²⁸ no obstante, aparecieron elogios.²⁹ Después de esa ocasión, Antonio Vico volvió a presentarse en México en 1901, meses antes de su muerte y en condiciones pobres, contraste a su vida de éxito, como sucedió a Pedro Delgado. A pesar de su breve estancia en México en sus últimos años de vida, Vico, era un figura que tuvo éxito más por la fama, pues era la gloria de la escena española de entonces, que por las interpretaciones mostradas en nuestros escenarios. De su forma de interpretar los comentarios subrayaron que era un actor de inspiración y talento, con momentos sublimes,³⁰ además su figura varonil, su clara y correcta pronunciación aunque con visible asomo de afonía o con desplantes y la manera de manejar los brazos entonces en un lenguaje difícil de igualar. A veces se le consideró su interpretación con líneas de una escuela efectista y enfática creada por Latorre, Valero y Rafael Calvo,³¹ mientras otros comentarios³² le describen con matices de una técnica moderna comparada a la altura de insignes actores italianos de su época como Novelli³³ o Zaccone.³⁴

En aquel tiempo la fama adquirida por el gran esfuerzo de los años hizo de Antonio Vico, Pedro Delgado y Ricardo Calvo los grandes actores que llevaron el arte dramático español a muy altos vuelos durante en el siglo XIX. Cabe agregar que aunque de este último actor no se encontró dato de su presencia en México, es interesante agregar datos de su formación, ya que siendo uno de los principales actores españoles de entonces podemos observar algunas características formativas de aquel tiempo, como la influencia del Conservatorio y la tradición de la actividad teatral como un trabajo familiar. Ricardo Calvo fue:

"Notable actor español, hijo y hermano respectivamente de José y Rafael⁹⁵[...] nació en Granada en 1844 y murió en Madrid el 20 de Abril de 1895. Desde muy niño manifestó grandes aficiones por el teatro, en que tanto brillaban los suyos. Ingresó en el Conservatorio, donde estudió con gran aprovechamiento bajo la dirección de los insignes profesores Julián Romea y Joaquín Arjona. El primer papel que representó fue el *Barbero* de la comedia de Ventura de la Vega *Don Quijote*, en el *Teatro Español* con su padre, que tan admirablemente caracterizó al hidalgo manchego, con Teodora Lamadrid y con Pedro Delgado (1861). Trabajó luego, y sucesivamente, con sus maestros Arjona y Romea, demostrando su talento artístico en las pocas palabras que el autor de la hermosa tragedia *La muerte de César* pone en boca de Octavio, y que le valieron entusiastas elogios del famoso actor Romea, del público y de la crítica. Contratado primero con Manuel Catalina, figuró luego al lado de su padre, y por último con su hermano Rafael, á cuyo lado conquistó una altísima y bien merecida reputación, tarea más difícil de lo que a primera vista parece teniendo que competir y luchar con él y con el eminente Antonio Vico, manteniendo su puesto de primer actor galán joven á la mayor altura y reemplazando á los dos en distintas ocasiones con aplauso general. Ya por entonces estrenó el protagonista de la obra *Patria*, de Vicente de la Cruz (1879), demostrando su valer artístico en los personajes que creó como el Rey en el *Milagro en Egipto*, de Echegaray; el *Don de Vargas del Don Alvaro*, del que fue uno de los más notables intérpretes. El año 1884 acompañó á su hermano Rafael en la primer excursión que hizo por América. Al ocurrir el fallecimiento de éste (1888) formó empresa con el aplaudido actor Donato Jiménez y recorrió con una notable compañía las principales ciudades de España, obteniendo tanta gloria como provecho. Vuelto a Madrid trabajó con María Guerrero en los teatros de la *Princesa* y el *Español* como primer actor y director, distinguiéndose notablemente en la representación de las obras de los autores del siglo de oro en los llamados *lunes clásicos*. Una grave dolencia le apartó de la escena. Operado de un ántrax en el mes de Marzo, falleció en la fecha antes dicha. Como artista dominó todos lo géneros, y aunque sobre él pesara el renombre de su

padre y de su hermano, supo abrirse camino y crearse una posición en la escena que le hizo figurar como uno de los actores más queridos del público. Enamorado del arte dramático estudió siempre y llegó a conquistar fama de culto e ilustrado. Como actor tuvo muchos puntos de contacto con su hermano Rafael, ofreciendo las mismas cualidades y los mismos defectos. A pesar de las dificultades y los mismos defectos de su órgano vocal, sólo vencidas a fuerza de un continuado estudio, sobresalió por su dicción clara y pulcra, sobre todo por el excelente modo de declamar los versos del teatro antiguo, en cuya materia compitió con su hermano Rafael."³⁶

Mientras algunos actores españoles venían aprendiendo y perfeccionándose en un arte declamatorio con ligeras variaciones personales, otros españoles, como José Cejudo,³⁷ Joaquín Arjona,³⁸ José Valero,³⁹ y Manuel Ossorio,⁴⁰ habían mostrado en el siglo XIX sobre los escenarios mexicanos el interés de una nueva escuela de interpretación más sobria. Poco a poco la influencia del estilo naturalista intentaba modificar algunos artificios escénicos que la escena mexicana había acostumbrado y estos actores lo habían expresado tanto en interpretaciones,⁴¹ como en algunos escritos teóricos.⁴² Hacia 1880, nuevamente el actor español Leopoldo Burón remarcó aquellos intentos que para entonces todavía resultaban novedosos y poco acostumbrados en las escenificaciones de nuestro país. Leopoldo Burón era un aplaudido actor español quien "...nacido, en Sevilla. Muy joven formaba parte de las compañías de los grande actores Victorino Tamayo y José Valero y del malogrado Rafael Calvo, en calidad de galán joven y de segundo galán, y cuando apenas contaba veinticinco años ocupaba el puesto de primer actor en el teatro Principal de Zaragoza [...]"⁴³

Este eminente actor comparado en fama a Valero y Arjona, llegó a México en 1880 con resonancia nacional de primer actor indiscutible, aún sin que el público mexicano lo hubiera visto, y su presencia duró varios años entrado el siglo XX con una compañía en donde los actores mexicanos tuvieron la oportunidad de trabajar.⁴⁴ Cuando en 1880 presentó en nuestro país interpretaciones con características naturalistas se dijo que en México, Leopoldo Burón llegó:

"...a enseñar una nueva técnica de actuación que años antes el actor José Valero había luchado por implantar; nada de ademanes, de gritos y exageraciones, sino naturalidad absoluta [...] los actores deben hacerse a la idea de que no hay personas que los observan, sino limitarse a vivir su personaje imaginando siempre la famosa cuarta pared. Eso tenía, por fuerza

que gustar al público al que desagradaba, lógicamente, ver a tantos artistas actuar, o mejor dicho repetir sus parlamentos, mientras escudriñaban con la vista todo el salón y hasta sonreír si descubrían algún conocido. Pero la mejor innovación de don Leopoldo, y con la que se ganó mayor número de admiradores, fue suprimir que los actores a los que se les aplaudía un mutis salieran de inmediato a agradecer los aplausos o bien cuando alguna frase de la obra era igualmente aplaudida por lo bien dicha por parte del actor, que este interrumpiera la acción para avanzar hasta el proscenio y agradecer las ovaciones con profundas reverencias y sonrisas. En el cuadro de Burón no sucedía esto; si el público premiaba un actor en su mutis, el afortunado artista debía esperar a la conclusión del acto para salir y recibir los aplausos; y si alguna frase era aplaudida en escena, el actor callaba mientras durase la reacción del público para seguir de inmediato con la acción."⁴⁶

Pero Leopoldo Burón, quien era reconocido no sólo por su habilidad de actor cómico y dramático, sino también por su hábil conocimiento del gusto del público, intercaló interpretaciones naturalistas con los antiguos artificios escénicos acostumbrados, que seguramente garantizaban un mejor éxito de taquilla, lo que era indispensable si se buscaba mantener una compañía y vivir del teatro. Así, varias veces Burón recurrió a repertorios conocidos con interpretaciones bailadas y declamadas, con interpretaciones naturalistas, y algunas veces evitó la utilización del apuntador dejándole al actor el trabajo de memorización. Como Burón, muchos otros actores-directores-empresarios quienes peleaban frente a los espectáculos de otros empresarios para ganar público y sobrevivir en el teatro, repitieron durante años hábitos teatrales, repertorios conocidos y de éxito, o en el caso del trabajo escénico del actor, como por ejemplo, la ausencia del apuntador o la utilización de la memoria que manejó Burón, no era realmente una novedad pues algunas compañías francesas e italianas ya lo había hecho, pero la presencia del apuntador se prefirió en México durante muchos años por la comodidad del actor, la seguridad del empresario en el buen desarrollo de la obra, y por la premura con la que se desarrollaban diversos montajes a la semana.

Una vez entrado el siglo XX, en México continuó la presencia de actores españoles con una formación y costumbres que no diferían de las del siglo pasado. En ellos podemos ver que seguía aceptándose las características formativas declamatorias aprendidas en el conservatorio y en las "tablas",⁴⁶ aunque con mayores rasgos vinculados al realismo y naturalismo.

Hacia la primera década del siglo XX podemos nombrar a las nuevas luminarias presentes en México como María Guerrero, Fernando Díaz, Emilio Thuiller, Rosario Pino y Enrique Borrás, mientras en las próximas décadas llegaron Ernesto Vilches, Irene López Heredia y Margarita Xirgu.

Primeramente considerando a la actriz María Guerrero, importante figura de principios de siglo y entonces calificada como la "embajadora de España en las Américas",⁴⁷ existe bastante información sobre su origen familiar y su paso en el Conservatorio:

"En plena revolución nace en Madrid María Guerrero es decir, en 1868. Era una niña. Su padre, don Ramón, humilde industrial que se dedicó luego al servicio de los teatros, en lo que atañe a mobiliario, había educado a María como a una princesa. En un palacio aristocrático asombró a sus maestros por la precocidad, la aplicación y el entendimiento."⁴⁸

"...bien pronto recibe las lecciones en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, dirigido por Don Emilio Arrieta, el autor de "*Mariana*", de la notable Teodora Lamadrid, que viejecita, de cabello muy blanco, y sostenida por un bastón, iba todos los días a dar su clase desde su pobre casa en la calle de la Unión, al citado plantel educativo."⁴⁹

Sin embargo: "Su padre no quiso que estudiase en el Conservatorio, de donde salvo excepciones no suelen salir artistas estimables. Después de unos meses de estudio con Teodora, presentóse la anhelada oportunidad para hacer algo práctico. Ramos Guerrero era muy amigo de Emilio Mario. Le habló de los anhelos de Mariquita. Corroborándolos, el voto de Teodora Lamadrid fue decisivo."⁵⁰

Pero su afán de estudio la impulsó hacia París para solicitar y recibir lecciones del gran actor francés Coquelin. Residiendo ahí a lado de grandes maestros de las artes y de las ciencias. Asistió a las representaciones de la Comedia Francesa y a las lecciones del famoso Coquelin, con quien trabajó en más de una ocasión, incluso con la inmortal Sarah Bernhardt, regresando de nuevo a la capital española. En tanto María Guerrero iba adquiriendo fama, el teatro español estaba en manos de Rafael Calvo, de Antonio Vico y de Elisa Mendoza Tenorio. Afirmó su personalidad siendo ya primera actriz de la compañía de Emilio Mario, con obras de Don José Echegaray. Vino a México en 1899, gran suceso, junto a su compañero Fernando Díaz de Mendoza, con una compañía que alguien calificó la mejor escuela que un actor podía

elegir⁵¹ y con la cual dejó toda una enseñanza de dicción y de maneras dramáticas.⁵² En su estancia de 1899 y posteriormente en 1902 y 1907 mostró repertorios antiguos, modernos y estrenos, [entre autores del siglo de oro español, Guimera, Pérez Galdós o Echegaray], continuando la práctica común de representar obras especialmente creadas para que ella las interpretara. Durante aquel tiempo tenía fama de ser la mejor actriz de su tiempo, estudiosa de su arte, inteligente y talentosa de gran experiencia. Su presencia ocasionó revuelos por su interpretación declamatoria y su excepcional talento de recitar, mostrando representaciones de mayor naturalidad mezclada con su elegancia y veracidad. María Guerrero era considerada una actriz completa, de esbelta figura, de hermosos ojos, de sugestión poderosa, la que desenterró el teatro clásico español. Se dijo que todo en boca de la Guerrero era música, encantadora, deleite del oído ensueño en el corazón.⁵³

En cuanto a su esposo y compañero de trabajo, el actor Fernando Díaz de Mendoza, "de noble cuna y rancia estirpe"⁵⁴ con "título nobiliario de limpio y antiguo abolengo"⁵⁵, no nació actor, pero siempre demostró singulares aficiones a ese arte distinguiéndose en las representaciones particulares que de vez en cuando se daban en el Palacio de Mariscal Serrano y Duque de la Torre, con una de cuyas hijas estuvo casado. Evidó de ella "y pudo mas su vocación teatral que los títulos de nobleza y abandonándolo todo se dedicó a las tablas"⁵⁶. Resueltamente abrazó la carrera del teatro conquistando el puesto de distinguido primer actor y para 1896 casó con la que ya era una gloria española, María Guerrero, con quien vino a México sobresaliendo como galán, y quien mostró buenas caracterizaciones debido al estudio de sus personajes y a su experiencia, además de tener una sobria declamación y una sincera elocuencia y elegancia.⁵⁷

A la altura de María Guerrero, y aventajando a Fernando Díaz vino a México el actor Emilio Thuiller, alumno de grandes actores quien :

"...según sus biógrafos, había nacido en Málaga el 14 de agosto de 1865. Matriculado en el Conservatorio de Música y Declamación, de Madrid, contando apenas quince años, tuvo como profesores a Matilde Díez y Teodora Lamadrid, amigas insignes artistas, y a Florencio Romea y Antonio Vico. Al cursar el tercer año obtuvo el primer premio, y poco después hizo su primera salida a las tablas en un teatro madrileño de segundo orden, el llamado de novedades, desempeñando un papel en la obra titulada 'La Taberna'. De humilde y simple racionalista fue poco a poco ascendiendo en categoría y con aprobación general terminó aquella su primera

temporada de ensayo como discreto galán joven. Salió después a teatros de provincias y adquirió práctica al lado de buenos actores como Tamayo, Mata, María y Cepiito. En 1891 fue contratado en el teatro de la comedia, uno de los mejores y más cultos de la capital española, y allí se perfeccionó con el ejemplo y las lecciones del muy distinguido y director Emilio Mario, quien le retuvo en su excelente compañía hasta 1897, y volvió a hacerle figurar en ella en 1898. Su talento propio, la constante práctica y las buenas enseñanzas bien asimiladas, fueron dándole merecido renombre y al fin Thuiller pudo poner al frente de las mismas compañías en que ascendiendo y alcanzó la consagración del público como notable primer actor y director.⁵⁸

Luego de once años en Madrid con buenos comediantes y grandes dramaturgos, de estar con Calvo, Vico, y con Emilio Mario quien le ayudó a consagrarse por el talento y amor al teatro, viajó con María Guerrero hacia América, presentándose en Cuba para luego llegar a nuestro país. Al venir a México en febrero de 1904 contaba con menos de cuarenta años de edad, tal vez treinta y cuatro, y era considerado como el mejor actor del momento, el discípulo, y "el único sucesor y heredero de las glorias de Antonio Vico."⁵⁹ La compañía del primer actor Emilio Thuiller fue traída a México por el empresario don José Gaspar de Alba, como socio de los subarrendadores del Teatro Arbeu, tomado por la Subsecretaría de Instrucción Pública con el buen deseo de facilitar la exhibición de espectáculos más cultos y artísticos que los hasta allí favorecidos por el público de la Capital, y mostró en nuestros escenarios el repertorio español de Galdós, Benavente, Alvarez Quintero, Feliu y Codina, Guimera así como clásicos de Shakespeare y Lope de Vega.⁶⁰ Se dijo sobre sus interpretaciones:

"Thuiller ha demostrado una rara ductilidad escénica; es el suyo un talento maleable, es la suya una facultad dúctil que así entra en el molde frágil y cristalino de la comedia, como en el férreo y duro molde trágico."⁶¹

Cuando Emilio Thuiller volvió a México en 1909, en su compañía llegó la actriz Rosario Pino, actriz formada en el Conservatorio de Málaga, el cual según la biografía de la actriz Anita R. Leyva⁶² fue el mejor de entonces y de donde salieron los actores Thuiller, Talaví, Santiago. Rosario Pino reconocida como primera actriz, de su formación está escrito:

"En los tiempos de María Guerrero otra gran actriz, la malagueña Rosario Pino, triunfó rotundamente en la escena española [...] Había sido brillante discípula de José Borrego y Narciso Díaz de Escobar en la Academia de Declamación de Málaga; de allí pasó a Madrid, al

elenco de María Tubau, a cuyo lado afinó su arte durante varias temporadas. En 1896 fue instituida primera actriz del Teatro Lara; en la Comedia, posteriormente, fue la intérprete ideal del repertorio benaventino. Antes de emprender una gira de dos años por los países de América, unida a Emilio Thuiller, representó con éste uno de sus mejores papeles: el de *Mariana en El adversario de Aréne y Capus*.”⁶³

Otro dato nos dice: “Era una bonita mujer, pelinegra con ojos claros, contraste que suele resultar agradable. Lindas facciones, figura esbelta, gracia natural, como andaluza que era, de Málaga, donde nació antes de 1870. Hizo su aprendizaje artístico en la Academia de Declamación, que dirigían Narciso Díaz de Escovar -el poeta de los cantares- y José Borrego, logrando descolgar entre sus compañeros y ganando varios premios en diferentes concursos. Vino a Madrid contratada por María Tubau, junto a la cual actuó en papeles modestos, sin que nadie se fijase en ella por falta de ocasión propicia. Trabajó después en teatros provincianos, hasta que nuevamente la trajo a Madrid su paisano Flores Gracia para actuar en Lara, que él regentaba a la sazón. En Lara se formó, lo poco que podía formarse en un escenario dedicado por entonces al juguete cómico intrascendente. Intuitiva, como suelen serlo la mayor parte de las actrices españolas, daba en escena sensación de gran sentir, ocultando la incultura enciclopédica que atesoraba y su falta de apetencia por salir de la penuria espiritual que padecía [...] Benavente se dedicó a escribir para ella, que fue, en efecto, intérprete admirable de muchas mujeres benaventinas [...] El salto de Lara a la Comedia era brusco y peligroso para Rosario. Lo salvó gracias a su intuición admirable y a lo cuidada que siempre estuvo su educación, con papeles muy a su medida.”⁶⁴

Otro famoso actor de principios de siglo fue el catalán Enrique Borrás, contemporáneo de Fernando Díaz y Emilio Thuiller, y quien en 1910 y 1915 fue catalogado primer actor en una lista de su tiempo⁶⁵ entre los que figuraban Francisco Fuentes, Francisco Morano, José Talaví, Ricardo Puga, Victorio Lago, José Santiago, Felipe Vaz, Donato Jiménez, Fernando Díaz y Emilio Thuiller.

Enrique Borrás: “Desde muy niño acompañó y ayudó a su padre, ocupado en la durísima tarea del acarreo de mercancías por las carreteras de la costa catalana y del interior. Las variadas y rudas escenas a las que asistió, rayanas muchas veces en la violencia, y las constantes peregrinaciones en contacto con las gentes más diversas aguzaron sin duda sus innatas cualidades de observador, mientras se desarrollaban sus dotes de actor, que

irresistiblemente le impelían hacia el arte dramático. En sus mocedades, tomó parte en cuantas representaciones organizaban las compañías de aficionados en los teatros de las sociedades recreativas que tanto abundan en la costa de levante catalana.⁶⁶

Hacia el año de 1908 estuvo en México con fama de actor excelente, digno de verse. Reconocido por su disciplina con la cual iniciaba con puntualidad, presentó obras principalmente de Guimera, Ruiseñor y Echegaray, además resaltando de su interpretación su voz metálica, incomparable y el brío dramático de actor catalán, que hicieron una escuela que no se parecía en nada a la de Calvo y Vico. Se dijo además que Borrás era un específico del drama fuerte no un actor para todas las modalidades del arte dramático, el genio del grito, del parlamento acentuado, además dio un aire de realismo artístico.⁶⁷

En cuanto a sus interpretaciones el crítico Urbina escribió:

"...revela un temperamento apasionado, enérgico, varonil y fuerte, mezclado de tempestuosas temuras y de fieras asperezas [...] La cualidad más saliente del arte de Borrás estriba en la exteriorización de los contrastes del sentimiento, de las transiciones rápidas de la pasión, de los ímpetus desordenados y ciegos, de las intempestivas obsesiones del arrebató."⁶⁸

Con Borrás, nuevamente los datos comentan aquellas características preferenciales entre el actor y los personajes. Según Urbina en algunas interpretaciones se mostró gran actor, básicamente cuando los personajes era vernáculamente suyos, entonces:

"...los posee sin esfuerzos y los reproduce casi instintivamente, por obra y gracia de sus facultades de metamorfosis [...] minuciosas introspecciones en cada uno de los espíritus sonados por el dramaturgo; les infunde un misterio soplo de verdad elocuente que nos convence con la actitud, con el gesto, con la mirada, con la voz."⁶⁹

Al contrario de interpretar otro tipo de personajes, Urbina añade:

"Entonces, Borrás, que no siente las energías, las falsifica, y echa mano de las viejas recetas de los maestros del tablado español: el juego romántico del pañuelo; el mordiente latiguillo, tan eficaz para sacudir a las multitudes; el arrebatador desplante, broche de oro de los arcaicos melodramas. Entonces es, sin quererlo quizás, el continuador de una escuela efectista

y enfática creada por dos colosales comediantes: Latorre y Valero, y enseguida, con esfuerzo maravilloso, por aquel cantante sublime, Rafael Calvo, y ese otro magno sugestionador, don Antonio Vico[...]⁷⁰

Aunque los nuevos cambios sociales y políticos en México de los años de la revolución hicieron más dificultoso el arribo de compañías dramáticas extranjeras, la presencia de actores españoles continuaron, como Ernesto Vilches, de quien, luego de cuatro años de ausencia en México, se dijo:

"...el que hoy es un gran actor pasó en esta ciudad sus días de bohemia, lo que vale decir sus días de prueba, de amarga prueba, que pudieron hundirlo en la mediocridad y hasta nulificarlo para siempre. Pero en Ernesto Vilches había una poderosa voluntad y clara inteligencia, dos esfuerzos invencibles que lo hicieron huir del mezquino trabajo apenas recompensado que los actores hacen en nuestro medio [...] Pasó algunos años en la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, compañía que fue en aquel entonces la mejor escuela que un actor podía elegir [...] Consagrado por el público de Madrid se independizó formando su compañía."⁷¹

Además se contentó que su éxito era debido a su talento y a su estudio empeñoso de sus papeles para tratar de darle vida.⁷² Se le calificó de menudo, ágil, de un dinamismo no muy común en los actores españoles, hacia Ernesto Vilches las delicias del público femenino con su galanía incomparable. Y como los grandes actores necesitan, desde un principio, un marco para ellos solos, ese marco fue para Ernesto Vilches el Teatro Infanta en Madrid. Ya en el año 1918 o 19 el genio de Vilches se revelaba de una manera definitiva en "El amigo Teddy" y "La chocolatería", en compañía de María Gamez, una actriz de cartel, digna de la primacía. Sus viajes a América dieron a Ernesto Vilches el "placet" del mundo artístico, su fama en Buenos Aires, México, entre otras repúblicas. Su mérito principal era la caracterización. Su verdadera clasificación fue el de genérico. El primer actor sale del genérico, y vive con el las comedias como si fueran los dos una sola persona. Ernesto Vilches ha creado tipos, y los ha perpetuado hasta inmortalizarlos. Pero no se ha preocupado mucho de enaltecer comedias. Temperamento, siente un amor intenso por el teatro; como director no tiene rival. Tiene éxito por su talento, estudia sus papeles penosamente y trata de dar vida propia a los personajes que representa. A su lado se formaron Virginia Zuri e Irene López Heredia.⁷³

En cuanto a la formación de esta última actriz, Irene López Heredia, entonces compañera de trabajo de Ernesto Vilches, una nota de la época dice:

"He aquí otro caso de intuición maravillosa. Irene López Heredia empezó siendo una partiquina en las compañías de la Guerrero y de Ernesto Vilches. Nadie se fijaba en ella. Pero ella sabía que alguna vez habría de ser algo en el teatro. La sorprendimos en el **Teatro Infanta Isabel de Madrid** y seguimos su carrera con verdadero interés. López Heredia tenía, desde un principio, excelentes condiciones de primera actriz dramática. ¿Por qué? Un misterio difícil de desentrañar envuelve los primeros pasos de las grandes artistas. Acaso les empuja la fatalidad sonriente, acaso son ellos los que se empujan a sí mismos, con su amor propio elevado a prodigio. Ernesto Vilches se unió a Irene y se empeñó en hacerla actriz de alto rango. Mucho trabajó Vilches, por ella, pero Irene llevaba en su arte todo lo necesario para triunfar rápidamente. Un triunfo. Lejos de encerrarse en los límites del ambiente de su país, aspiró, en sus viajes, cuanto hay, o había de bueno y de notable fuera; y, sin apropiarse nada, supo asimilar el estilo de las artistas ilustres y encamarlo en su propio talento de comedianta. Irene tiene personalísimas cualidades que la diferencian de cualquier otra actriz de su género. Salió de España durante la guerra."⁷⁴

Y finalmente sobre la actriz Margarita Xirgu quien de "...familia modestísima catalana que carecía de medios de fortuna para educarla Margarita Xirgu, tuvo que formarse sola, y desde niña sus diversiones, sus juegos eran representar comedias que ella misma inventaba, invitando a las personas amigas para que las presenciaran. Una vez, cierta sociedad de aficionados puso en escena *La Muerte Vive*. Hubo alguien que dijo al padre de Margarita: 'Deja que trabaje con nosotros la niña' y trabajó como una pequeña que era. En otra ocasión y al ver a la Guerrero fue más ardiente el deseo de cultivar el arte escénico y por fin a los 17 años debutó en el **Teatro Romea de Barcelona** con *Mar y Cielo* de Guimera."⁷⁵

Margarita Xirgu con cinco años en el teatro en 1913, declaró:

"...esta ha sido mi afición de toda mi vida; desde pequeñita. Cuando me preguntaban, de niña, que quería yo ser, respondía invariablemente: 'cómica'. Y empecé a serlo de niña, recitando poesías en el colegio, y haciendo personajes infantiles en las presentaciones de las Sociedades; y luego, ya mayorcita, desempeñando papeles 'formales' en las comedias. En una de estas ocasiones hice, en Gracia, '*Teresa Raquin*' me vieron los periodistas y algunos

literatos, y al otro día fui contratada como dama joven para el teatro catalán. Allí en Romea, estuve dos años, y de Romea pasé al **Principal**, donde llevo tres. Mis primeros éxitos los 'tomé en el teatro íntimo. Luego, con '*Juventud de príncipe*', que fue uno de mis primeros triunfos populares, ascendí a primera actriz y confirmé la categoría con '*Zazá*', '*Salomé*', '*EL rey*', '*La reyna joven*', '*Magda*', etc.'⁷⁶

Margarita Xirgu, cuando se decidió a ser una gran actriz, recuerda aquellas horas de esperar universitaria, en Barcelona, con un grupo de estudiantes que se distinguía por su amor a la literatura libre; solían discurrir sobre las cosas del teatro actual, y le mencionaban tenía temperamento interesante con voz simpática, desenvuelta, con ademán e inclinación a la pose, al artificio con voz simpática capaz de todos los matices, finalmente en España fue llamada la inmensa.⁷⁷

Al tiempo en que una gran cantidad de actores españoles se presentaron en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con las características antes mencionadas, otras grandes personalidades de Francia e Italia dedicados al género dramático visitaron nuestro país con similares modos de formación, con los cuales también podemos observar aquellos caminos comunes en que el actor se formaba; nada extraño pues durante esos años tanto Francia, Italia y España mantenían influencias o cierto contacto teatral.⁷⁸

Brevemente diremos en el caso de Francia, que aunque su presencia en nuestro país abarcó ampliamente el campo operístico y el teatro lírico, llegaron celebridades del género dramático como la actriz Sarah Bernhardt,⁷⁹ el actor Benito Coquelin,⁸⁰ y posteriormente la actriz Virginia Reiter,⁸¹ y el actor Giovanni Emanuel,⁸² en su tiempo contemporáneos y figuras importantes en Francia. Según la historia de la evolución del actor francés del siglo XIX, la formación de estos actores se emarcó en los tiempos en que el actor francés había establecido una lucha por liberarse como exclusivos servidores de un estado protector, para vincularse con los gustos e intereses primero de aquel público aristócrata establecido en el imperio napoleónico, y posteriormente con aquel público que vivió y sufrió la guerra franco-prusiana y la guerra civil de finales del siglo XIX.⁸³ Para finales del siglo XIX, y siguiendo el panorama mostrado en los datos biográficos de Sarah Bernhardt,⁸⁴ el actor francés tenía la reputación de ser el mejor actor europeo y su formación comúnmente se realizaba "de generación en generación con el aprendizaje desde la infancia sobre el tablado del escenario",⁸⁵ mientras algunos otros lo hicieron a través de protectores e influencias en el ámbito teatral, o con la

presencia del tradicional Conservatorio, filtro de ingreso a compañías dramáticas, para colocarse en un sistema de roles⁸⁶ hasta consagrarse principalmente con repertorios clásicos sobre todo trágicos que compañías de gran reputación realizaban, y cuyas interpretaciones fueron revelándose con aires frescos de naturalidad pero sin abandonar el estilo de los grandes ademanes heredados de los anteriores actores románticos, como lo podemos ver en el actor Frederick Lemarke⁸⁷ o la actriz Raquel.⁸⁸

En el caso italiano, su labor en México fue considerada más de fracasos que de éxitos en comparación a la presencia española y francesa. Sin embargo, entre finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, no era únicamente conocida su presencia operística en México sino también se conocía la fama de figuras dramáticas italianas como Eleonora Duse,⁸⁹ entonces representante de las grandes actrices italianas, y otras figuras como Adelina Ristori,⁹⁰ Teresa Mariani,⁹¹ Italia Vitalini,⁹² Tina de Lorenzo,⁹³ Andrea Magi⁹⁴ y Ermette Noveli, quienes llegaron a México durante este periodo. Estos actores eran contemporáneos de tantos célebres actores italianos como Tomas Salvini,⁹⁵ Ermete Zacconi y Ernesto Rosi,⁹⁶ y venían de una tradición teatral igualmente prestigiada a la de Francia. Su formación siguió las características de un ingreso a corta edad, en un contacto teatral heredado, dentro de alguna escuela dramática o en el Conservatorio.⁹⁷

El actor mexicano Alfredo Gómez de la Vega desde su visión histórica de la actuación en México, manifestaría que las figuras francesas presentes en México antes de la revolución: "...aportaron su mensaje y enseñanza demasiado tarde en un medio teatral que, en el mismo idioma, había acumulado durante varios siglos una verdadera tradición de resabios y vicios".⁸⁸ Mientras en el caso de los italianos dijo:

"Una mayor facilidad en los mexicanos, en general, para comprender el idioma italiano, permitiéndoles apreciar las excelencias de un moderno arte interpretativo en la escena - entonces en todo su apogeo- hizo que esas memorables temporadas dramáticas fueran para los amantes del teatro como el descubrimiento de un nuevo mundo. Por desgracia, la extraordinaria revelación fue prácticamente estéril, por la ausencia de curiosidad e inquietud artísticas en los actores profesionales."⁹⁹

Alrededor de estas características de formación e interpretación del actor extranjero, el actor mexicano de finales del siglo pasado y principios de éste fue delineando sus gustos y su

preparación. Ante la ausencia de datos históricos que nos hagan decir lo contrario, diremos según comentarios y datos biográficos, que una gran cantidad de actores mexicanos de este periodo se forjaron a semejanza básicamente del actor español, adquiriendo una educación formal en la escuela dramática del Conservatorio de México, creada a similitud del Conservatorio de Madrid en 1868 [como veremos más adelante] o bien integrándose en alguna compañía donde siguieron los lineamientos de alguna primera figura o del director.

Frente a un público que prefería lo europeo a lo nacional, su desarrollo se describe difícil, solitario y sin la existencia de alguna escuela,¹⁰⁰ sin embargo, el actor mexicano aprendió a trabajar como aquellos extranjeros [principalmente españoles] en quienes se inspiraron, tomaron como modelo e imitaron,¹⁰¹ por lo que aquellos "mexicanos que obtuvieron fama la consiguieron gracias a que podían apearse al estilo y a la entonación españoles, para poder pasar ellos mismos como una importación"¹⁰² y con ello "ser admitidos"¹⁰³ y "ser estimados por el público."¹⁰⁴

Fue tan eficaz su imitación lograda a base del esfuerzo de los años, que finalmente alcanzaron un buen lugar dentro de las compañías y ante el público. Así que el éxito alcanzado sería celosamente peleado ante otros actores si consideramos que aquel era resultado de la persistencia y el duro aprendizaje sobre la escena; algunas veces ese lugar alcanzado tratarían de mantenerlo en la escena aventurándose a la conformación de una compañía propia como primeros actores-directores-empresarios. Desde esa posición y a través de su experiencia aprenderían otros actores.

Para la segunda mitad del siglo XIX, siguiendo los comentarios de Olavarría¹⁰⁵ los cuales indican que el actor mexicano era un aprendiz, saliendo adelante por su genio natural, por los impulsos o la inspiración de su instinto, sin el apoyo del gobierno y sin alguna escuela en donde fuera su preparación eficaz más que el improductivo Conservatorio, y basta contemplar los términos utilizados por Urbina al catalogarlos por intuitivos, espontáneos, impreparados o incluso ignorantes algunos de ellos.¹⁰⁶ En otra parte se menciona¹⁰⁷ que durante este tiempo varios actores mexicanos venían formándose y se distinguieron junto a los españoles como Ángel Padilla, sus hijas Concha y Magdalena, María de Jesús y Pedro Servín, la cantante y actriz Concha Méndez -antigua favorita de la emperatriz Carlota-, Merced Morales y Antonio Muñoz. Además aparecieron aquellas actrices que para principios de nuestro siglo se

consagraron como grandes figuras dramáticas de nuestro teatro, me refiero a Virginia Fábregas y María Tereza Montoya.

En cuanto a los primeros existen algunos datos que podemos mencionar, por ejemplo:

"Ángel Padilla, uno de los actores más distinguidos del país. Había iniciado su carrera desde niño, y formó parte de la compañía de ballet, que, bajo la dirección del maestro Andrés Pautret, trabajó con gran éxito en los teatros Principal, Provisional y Nacional durante las décadas de 1830 y 1840. Sus últimas apariciones como bailarín tuvieron lugar en 1845, en el papel de *Napoleón* en el ballet *Napoleón en Egipto*. Poco después, Padilla se dedicó a la actuación, en la que destacó notablemente, y a la que también se dedicaron con honor sus talentosas hijas Magdalena y Concha."¹⁰⁸

También en el siglo XIX estuvo Concepción [Concha] Méndez cantante mexicana quien fue reclutada por una compañía extranjera cuando necesitaba completar el elenco. Recordada por Manuel Altamirano por su "...esfuerzo y talento en una carrera tan erizada de espinas",¹⁰⁹ logró trabajar junto aquel famoso actor y protector de actores mexicanos que comenzaban, Manuel Ossorio, quien admitió en su compañía a los actores mexicanos que comenzaban su carrera.¹¹⁰ Concha "...joven, hermosa, huérfana, en una carrera como la del teatro, tan llena de seducciones, de peligros y de asechanzas."¹¹¹ Junto a ella e igualmente huérfana estuvo Ana Cejudo, fallecida en 1883, consagrada con la actriz María Cañete, y quien honró al teatro mexicano por su talento como actriz y sus virtudes como señora, y quien en sus interpretaciones mostró una escuela opuesta a la italiana.¹¹² También estaba Antonio Muñoz mexicano distinguido que reunía talento y modestia y de quien Altamirano escribió: "Este joven actor cómico es en nuestro concepto muy bueno; con su talla pequeñita y su figura simpática, este artista modelo e inteligente sabe sacar ventajas de sus papeles y se capta desde luego las simpatías del público; agrada mucho y hace reír, porque no exagera ni desnaturaliza los tipos con bufonadas de mala ley, como Muñoz debieran ser todos los graciosos."¹¹³

Compañero de estos fue Merced Morales, quien murió en 1870, "...siendo un insigne actor, que había con su talento mantenido en perpetuos verdor y lozanía los laureles del arte mexicano sembrados por Antonio Castro, vivía mucho tiempo atrás en la más absoluta pobreza, y sólo Dios sabe cuantos sacrificios le costaba el mantenerse a sí mismo, y el mantener a su esposa y a sus hijos."¹¹⁴

Contemporánea de aquellos fue la actriz María de Jesús Servín quien falleció en enero de 1900. "Chucha, como se le llamaba cariñosamente, fue hija del actor Ignacio Servín, que pertenecía a aquella gran compañía donde figuraron don Pedro Vinola, don Juan de Mata, don Antonio Castro y don Manuel Fabre. Heredó el genio de su padre y fue presentada a la escena como actriz ingenua por la eminente actriz española doña Matilde Díez, habiendo sido su catedrático de declamación el doctor Manuel Peredo. Rápidos progresos hizo en la carrera dramática la apreciable artista, y fue por mucho tiempo el idolo del público."¹¹⁵

En cuanto al actor mexicano Pedro Servín, fue cómico distinguidísimo. Formado por sí mismo gracias a su inegable talento natural, y artista mejor, mucho mejor, que otros de su especie venidos con grandes recomendaciones del extranjero.¹¹⁶ Pedro Servín, considerado primer actor mexicano, figuró como actor cómico junto a María de Jesús Servín, el actor de carácter Felipe Montoya [padre de María Tereza Montoya], de Concha Padilla [aquella declamadora prometidora hija del actor Angel Padilla]¹¹⁷ entre otros. Después de estar en la compañía dramática de Tomas Baladía, Pedro Servín siguió destacando al frente de su compañía dramática y a lado de su esposa Marina Mellado,¹¹⁸ de quien se sabe:

"Mariana y Antonio Mellado, por su parte, llevaba un apellido también conocido en América. ¿Serían tal vez hijos de los bailarines españoles Marina Cortés y Fernando Mellado? Estos últimos se presentaron en 1855, en diversas ciudades de Estados Unidos con la **Troupe of Spanish Dancers** integrada por bailarines españoles y mexicanos, y contrajeron matrimonio poco después. Por otra parte, en 1855 se había presentado en México otro bailarín llamado también Antonio Mellado quien, procedente de Cuba, encabezaba el grupo de baile de una compañía dramática española. Poco después de su llegada a México, Marina Mellado contrajo matrimonio con el galán cómico Pedro Delgado y permaneció en el país, realizando más tarde una larga y exitosa carrera como actriz."¹¹⁹

Durante las primeras tres décadas de nuestro siglo, la trayectoria de varios actores mexicanos importantes en nuestra historia teatral, nos muestra que siguieron las tendencias de sus antecesores. Sin más opciones para prepararse, aparecen como aficionados en prácticas privadas o públicas, con o sin una tradición teatral familiar, para luego incorporarse en alguna compañía en donde según sus características físicas, habilidades interpretativas y experiencias, permanecían o ascendían en algún puesto, pues todavía era común la división de roles jerárquicos. Orgullosos de sus logros, una vez con fama adquirida por la tenacidad y

esfuerzo de los años, muchos de ellos se arriesgaron como actores-empresarios conformando su propia compañía, para competir frente a otras, ganando prestigio y mayores espacios. No obstante, en sus propias compañías siguieron con las maneras de escenificación heredadas por los españoles como tipo de obras, maneras de interpretar, modos de organización, de producción o de publicidad, y formación, aún cuando el interés por lo nacional se vio cada vez más impulsado, en parte por el arribo de la Revolución Mexicana y posteriormente con las tendencias nacionalistas de los gobiernos postrevolucionarios.

Sobre la formación de actores y actrices mexicanos importantes en el ámbito dramático mexicano durante las primeras cuatro décadas de nuestro siglo, podemos iniciar hablando de la actriz Virginia Fábregas, quien venía trabajando desde finales del siglo XIX y se consagró como una representante de nuestros actores en el siglo XX y que mantuvo a través de un trabajo continuo que incluso abarcó los años cuarenta, para entonces una celebridad.

En sus propias palabras escribió de su contacto teatral:

"Mientras realizaba mis labores en la escuela de sordomudos, gustaba citar en veladas familiares, y aún de representar obras fáciles con grupos de aficionados, hasta que, habiéndome visto en alguna ocasión el General Díaz, tuve muchos elogios para mí; elogios que fueron formando a mi alrededor una atmósfera de cariño y de entusiasmo, que creció al entrar a la sociedad 'Carlos Escudero' grupo de aficionados al teatro que me eligieran como su primera actriz.

Por aquella época llegaron a México dos compañías de drama y comedia: la española de Leopoldo Burón y la mexicana de Ricardo López Ochoa. Burón, buscando la forma de establecer una competencia al actor mexicano, y habiendo oído hablar de mí, se dirigió a mi madre, a la que convenció que debía permitirme entrar a la vida teatral, lo cual era ya un oculto ideal mío." ¹²⁰

En otras fuentes se dice que sin antecedentes familiares en el teatro Virginia fue:

"...hija de modesta y honrosa familia, quedó desde muy niña huérfana y sin recursos; su padre tuvo en un tiempo una regular fortuna que perdió en negocios comerciales, y su madre difícilmente pudo atender con su trabajo personal a la educación de la niña, que sería y

estudiosa hizo con lucimiento sus estudios primarios y superiores y se recibió como maestra en la escuela normal. Las cualidades personales y sus amplios conocimientos le valieron un puesto de profesora en la escuela de sordomudos, puesto que desempeñó muchos años y en el cual se hizo querer por sus superiores y por sus alumnos. Como niña primero y como joven después fue notable en la recitación de poesías, de fiestas, y otros actos literarios, y la sociedad dramática de aficionados titulada 'Carlos Escudero' la buscó para sus representaciones, y se distinguió en todas ellas por su gracia y su talento. Seducida por sus modestos triunfos, dejó un día su escasamente retribuido empleo de profesora y aceptó contrato con Leopoldo Burón, presentándose como actriz en Teatro Principal con la *Cipriana de Divorciémonos*, el sábado 30 de abril de 1892."¹²¹

Una vez ingresando a lo que Olavarría calificó "esa difícil carrera y ese peligroso género de vida",¹²² Virginia Fábregas recuerda de sus inicios:

"Debuté en el Teatro Principal, haciendo la protagonista de '*Divorciémonos*'; y continué como primera actriz de esta compañía hasta mi salida para La Habana, en donde hube de sufrir mucho al ver como, por razones ajenas a mi arte, se me quitaba el puesto que yo creía haber conquistado y se me ponía en segundo lugar, dándome sólo papeles de importancia casi nula. Afortunadamente esta situación no se prolongó demasiado, pues don Leopoldo vióse obligado a restituirme mi posición original; posición que he conservado desde entonces, lo mismo en México que en España, en Centro América, como en la América del sur."¹²³

Pero de aquellas enseñanzas con extranjeros se dijo:

"Ni Burón ni ninguno de los demás directores a cuyo lado trabajó Virginia, fue verdadero maestro capaz de haber influido con útiles lecciones en su porvenir artístico. Podría hacerse una excepción en favor de Joaquín Manini, que fue el más competente para el caso; pero en la época en que a su lado la tuvo [...]"¹²⁴

Así, la formación de Virginia Fábregas estuvo adscrita a aquel contacto con extranjeros, incluso se dijo que la mandaron a estudiar al Conservatorio de Madrid.¹²⁵ La principal característica fue su propio esfuerzo y constancia: "La actriz mexicana es, pues, obra de sí misma y de su propio trabajo y de su propia constancia y en su año tras otro año de continua

labor, ha llegado por su solo impulso, a donde con general aplauso la hemos visto llegar."¹²⁶
"La empresaria y primera actriz Virginia Fábregas, es un notable ejemplo de lo que pueden conseguir el trabajo y la constancia."¹²⁷

Durante los primeros años de nuestro siglo Virginia Fábregas se había perfilado como una primera actriz dramática mexicana al frente de su compañía constituida en los últimos años del siglo XIX, para mostrar durante años una preferencia en repertorios españoles y franceses.¹²⁸ Durante este tiempo ya se le reconocían las características personales que persistieron varios años, es decir sus cualidades físicas, su belleza y simpatía, además de la manera de escenificar preservando el buen gusto, el lujo, la propiedad, y la manera decorosa de escenificar el arte dramático, por lo que se llegó a compararla con la actriz española María Guerrero.¹²⁹

Según un comentario de Olavarría y Ferrari sobre dicha manera de escenificar provenía de los antecedentes familiares de la actriz:

"Los varios artistas que habiendo perteneciendo a buenas familias dejaron los círculos sociales [...] para dedicarse a la carrera escénica, llevaron a aquel cuadro de estimabilísimos actores las buenas formas y la buena educación, que en aquellos habían ejercitado, y que es posible imponer cuando los directores escénicos son particulares educados y correctos. En ese caso se encuentran Virginia Fábregas y Francisco Cardona. La una y el otro no nacieron de familia de actores, y la una y el otro fueron en sus respectivas familias los primeros individuos que abrazaron esa difícil carrera y ese peligroso género de vida."¹³⁰

Durante la primera década de su labor se escribió:

"...supo Virginia Fábregas seguir los pasos de María Guerrero, fue en dar decoro a la escena, montando sus espectáculos con propiedad, lujo y buen gusto, y moralizando sus Compañías. En aquella temporada de 1902 en Hidalgo [sic] se vio, en efecto, por primera vez entre nosotros, noche a noche, y sin excepción, vestida y decorada la escena con propiedad, lujo y buen gusto, y de telones adentro pudieron notar los visitantes un orden y una decente compostura nada comunes en la generalidad de los foros teatrales."¹³¹

En esa década con una compañía conformada por extranjeros y mexicanos, y que más adelante intentaría constituir únicamente con mexicanos,¹³² Virginia mostró un gusto por un repertorio español, francés, de obras conocidas o de singular éxito, pero además mostró el interés y apoyo a autores nacionales. También durante la primera década del siglo XX, alcanzó gigantes logros como presentarse en España y ser aceptada con éxito; obtener las Palmas Académicas por Francia y conseguir el teatro *Renacimiento* en 1907 para después ponerlo bajo su propio nombre. Entonces casi toda la siguiente década la pasó en un arduo trabajo, lo que la llevó a buscar éxito en España y centro América, como lo harían otros tantos mexicanos, para volver con triunfo y tener una presencia definitiva en nuestro país, tratando de dar apoyo al teatro mexicano y en algunos caso en la formación de algunos actores mexicanos mexicanos como Antonio Galé, Ricadio Mutio y los hermanos Haro.¹³³

Trabajando durante algún tiempo como compañero de Virginia Fábregas, pues en México también era común unirse entre actores convirtiendo la actividad teatral en una empresa familiar, Francisco Cardona, actor mexicano sin antecedentes teatrales en su familia,¹³⁴ que según Olavarría y Ferrari inició de la siguiente manera:

"Trabajaba en Arbeu con la empresa Macedo, casi a teatro vacío, cuando a su cuadro dramático llegó, pretendiendo en él un puesto de actor, Francisco Cardona. Era [...] un conocidísimo caballero, conocidísimo por sus cualidades y méritos como tal caballero, y conocidísimo por antecedentes de distinguida familia ligada íntimamente con los de Jauregui y de Chavero que siempre estuvieron, han estado y continuarán estando en primera línea en la sociedad de la capital. Alumno en los mejores colegios particulares y en la Escuela Nacional Preparatoria, trabajó más tarde y por muchos años en bufete del notable abogado y notabilísimo orador licenciado don José M. Gamboa, realizando pingües utilidades en negocios y gestiones forenses y administrativas. En los mejores y animados círculos Cardona se distinguía por su elegancia, por su corrección, por su buen humor, y llegó a ser una verdadera presea en los salones. Extraño fue para la totalidad de sus extensas relaciones su capricho en sacrificar antecedentes de vajulias y ligas de amistad, a su resolución de *hacerse actor* en una Compañía de espectáculos públicos, máxime cuando por todo México era sabido que jamás Cardona demostró *aficiones dramáticas* y que las dos o tres veces que tomó parte en las representaciones del '*Club Dramático Mexicano*' no había sacado a luz ni siquiera medianas aptitudes para tal carrera. Nada de ello le importó poco ni mucho, y sin cuidarse de *qué dirían* de él ni la sociedad ni los críticos, se empeñó en llenar los deberes de la plaza que acaba de

sentar, [sic] hasta conseguir ser aceptado como modesto actor. Por fin, y dando con ello la explicación de su conducta, Francisco Cardona ligó para siempre su vida a la de Virginia Fábregas [...] En su cuadro dramático no fueron Virginia Fábregas y Francisco Cardona los artistas únicos que abrazaron la carrera de las tablas sin que por antecedentes de familia hubiesen sido llamados a ella."¹³⁵

De similar forma a Francisco Cardona, iniciando como aficionado en el **Club Dramático** para luego integrarse alguna compañía profesional, fue el caso de los mexicanos Ricardo Mutio y los hermanos Felipe y Manuel Haro. Este centro creado para público distinguido posiblemente en 1892, conformado por aficionados distinguidos, de mucho talento y tal vez con intenciones formativas impulsó el desarrollo de estos actores.¹³⁶ De Ricardo Mutio se menciona que se desarrolló ahí en 1898, junto con Manuel Haro y Francisco Cardona, para luego formarse con la compañía de Virginia Fábregas hacia 1906, entonces galán joven, y posteriormente pasar por las filas de la compañía de Francisco Coss y en algunas otras compañías mexicanas, hasta finalmente constituir la suya propia.¹³⁷

En cuanto a Felipe y Manuel Haro:

"...actores aficionados de muchísimo mérito. Alumno distinguido en el '**Instituto Grosó**'; discípulo del eminente profesor de literatura y declamación doctor don Manuel Piñero; varios años se dedicó Felipe Haro a la carrera comercial, como una de los aprovechados tenedores de libros de que fue su maestro el celebradísimo profesor don Bernardino del Raso. Solicitado en las oficinas de los Ferrocarriles, desempeñó en ellas diversos cargos, mereciendo el de secretario particular del Gerente del Tráfico en el Interoceánico. Poco más o menos que Felipe se educó Manuel Haro; como aquel, estuvo empleado en empresas de ferrocarriles, y acreditó sus aptitudes como Jefe del Departamento de Express en el Ferrocarril Nacional; en la prensa periodística se hizo estimar como buen escritor, ambos hermanos relacionáronse en salones particulares como inteligentes aficionados, y contribuyeron a la formación del '**Club Dramático Mexicano**', sociedad recreativa que se sostuvo en actividad más de once años, señalándose los hermanos Haro en tan alto puesto, al fin y al cabo contra los consejos de todos sus amigos y arrastrando con la justa oposición de su familia, inscribiéndose como actores de profesión a la **Compañía Fábregas**, conquistando sin dificultad, y con aplauso del público, plaza y nombres de notables artistas."¹³⁸

Por otro lado, otra célebre actriz mexicana a la altura de Virginia Fábregas quien mostró los alcances del actor mexicano fue María Tereza Montoya quien escribió un libro¹³⁹ en donde describe su formación. Tomando algunos datos, fue Dolores Pardavé, tiple del género lírico, su madre, y su papá el actor dramático, primer actor-director Felipe Montoya. Con familiares en el teatro el contacto teatral de María Tereza fue desde nacida, cuando salió junto a su padre en escenificaciones. Pero su primer contrato formal fue con el empresario español Don Pedro J. Vázquez que a la vez era actor y director de su propia compañía. Ahí trabajó junto a Ricardo Mutio, entonces ambos eran los únicos mexicanos en dicha compañía extranjera. María T. Montoya recuerda que Mutio le enseñaba, y tras las exigencias de entonces tuvo que pronunciar la c y la z. Su triunfo llegó después de lagrimas, humillaciones y regaños en escena aunque benéficos para ella, según cuenta. Trabajó luego con la **Compañía Joaquín Coss** y empezó a adquirir nombre junto a Dora Vila otra actriz mexicana esposa en un tiempo de Ricardo Mutio. Como artista, una de sus aspiraciones fue triunfar en los teatros españoles, lo que siempre intentó en sus viajes al extranjero. Junto a su labor de actriz se dió a la aventura de empresaria [pues implicaban riesgos económicos], y de formar su propia compañía. Casó con el actor Ricardo Mondragón, y consiguió finalmente su propia compañía. Cabe agregar aquí la importante presencia del primer actor de comedia-empresario-director Julio Taboada junto al cual además de María Tereza Montoya, se forjaron otras como Mercedes Navarro y Emilia del Castillo.¹⁴⁰

Con la Montoya trabajó quien fuera su compañero:

"Ricardo Mondragón Roldán nació en la ciudad de México el 27 de junio de 1900. Va con el siglo. Nadie de su familia había pertenecido al teatro, y él nunca pensó en dedicarse a cómico. Estudió la primaria y la secundaria en el **Nuevo Colegio Inglés** y en el **Instituto Guadalupeño**. Cursó los primeros años de la preparatoria. En una ocasión, por 1907, algún amigo de su casa le llevó con un Felipe Haro, que dirigía una **Compañía Infantil** que actuaba en un local por San Juan de Letrán, llamado 'La Boite', centro de diversiones, mismo que ahora ocupa **La General Electric**, porque necesitaba quien le hiciera el *Pulgarcito*, obra de éxito en su *Temporada de Cuentos Animados* [...] Cuando tenía 15 años [...] Ricardo Mondragón buscó trabajo y lo halló como 'chicharo' en la Contaduría del [...] **Teatro Alarcón**, recién inaugurado por Ricardo Mutio y Dora Vila. A Mutio le cayó bien el muchacho y lo ascendió a [...] taquillero. Cuando a principios del año 16 la **Compañía Mutio** pasó al **Teatro Mexicano** [que no es otro que el que ahora conocemos por el **Teatro Fábregas**], se trajo al

joven taquillero Ricardo Mondragón. Una noche que se representaba 'Amanecer' [...] Mondragón sustituyó a un actor [...] A mediados del 17, la Compañía de Mutio contrató una gira por los Estados Unidos, y con este, Dora y Teresita Montoya, la damita joven que empezaba a sacar muy bien sus papelitos, salió el joven Mondragón a hacerse actor. De la Compañía de Mutio pasó a la de Julio Taboada, y de ésta a la de Socorro Astol o a la de Prudencia Grifell, hasta que se hizo indispensable como galán. Y como primer galán estrenó en el Fábregas, en la *Temporada de Autores Mexicanos*, que por el año 1923 organizó el actor Alberto G. Tinoco [...] En 1925 fue contratado por el teatro comedia de la Habana como primer galán de la *Compañía Socorro González-Julio Villarreal* [...] hace después gira por el Sur América, en la *Compañía de María Tereza Montoya* [...] que concluyó en España. En 1931 vuelve a México -ya para siempre al lado de Montoya su esposa." ¹⁴¹

Sin duda otro actor mexicano importante fue Alfredo Gómez de la Vega, sobre el cual podemos saber claramente sus inicios a través de lo escrito por Luis G. Urbina,¹⁴² quien recuerda hacia el año 1913, el encuentro con un jovencuelo de veinte años, estudiante de jurisprudencia de nombre Alfredo Gómez de la Vega, quien le pidió lo oyera recitar para probar su inclinación e interés hacia el teatro.

Urbina, junto con Pedro Hernández Ureña le oyeron en lo que luego fue la Biblioteca Nacional, siendo el resultado el presentimiento de la revelación de un principiante prometedor, dotado de facultades de excepción. A ese encuentro, le siguieron unas veladas literarias y musicales con el fin de allegarse recursos para emprender un viaje a España, en donde quería perfeccionar el arte y dar principio a su carrera. Para entonces:

"El inspirado recitador estaba empeñado en ser un actor. Obedecía más bien que a un deseo, a una predestinación. Y para ello se encaraba con la suerte, seguro que vencería con el poder de su talento. era un impaciente. Anhelaba subir con premura [...]"¹⁴³

De las veladas ofrecidas, en beneficio a Gómez de la Vega en el *Teatro Arbeau* [12 de octubre de 1913] ayudaron gentes de reputación y prestigio, con público selecto y numeroso que lo ovacionó. El periódico también lo hizo, reconociéndole al prometedor actor su dominio de los tres géneros de declamación.¹⁴⁴

A la llegada de Gómez de la Vega, a España, continúa comentando Urbina:

"Conoció, en un principio, la pobreza negra, la que confina con la miseria; conoció dificultades, abandonos y desdenes. Díaz de Mendoza, se dignó oírlo, a lo gran señor, con su tibia y acostumbrada cortesía, pero no le hizo caso; [...] Gómez de la Vega, sufrió, pero no desmayó. Ayudado por Paco Icaza, entonces nuestro ministro de España, y por Amado Nervo, el Primer secretario de la Legación, pudo vivir a duras penas, y aún entrever un rayito de gloria cuando en el Ateneo de Madrid generosamente abierto a toda manifestación de cultura celebres hombres de letras aplaudieron con entusiasmo, sus recitaciones de poesías americanas. Los terremotos políticos de México, estremecieron nuestra diplomacia, vinieron los cambios. Llegó Juan Sánchez Azcona, como representante, en diversos países, del Gobierno revolucionario. Y este compañero mío, que tiene corazón bondadoso, conoció las aptitudes burocráticas del muchacho, su inteligencia, su actitud, y su necesidad, y lo agregó a la Cancillería mexicana. He lo ahí, de tercer secretario; he lo viajando por Francia y por Italia, a las ordenes, ya de Sánchez Azcona, ya de otro bondadosos, Isidro Fabela [...]"¹⁴⁵

El propio G. de la Vega dice:

"...contaba yo 21 años cuando me fui a Europa [...] iba con un nombramiento de Secretario de Legación, y estuve primero en Madrid y luego en París y en Roma, pero el gusanillo roedor no me dejaba tranquilo. ¡Quería ser actor! En el año de 1917 me decidí a seguir mi vocación. Abandoné la carrera diplomática y me fui a Madrid, donde ingresé en la Compañía de Catalina Barcena; [...] Después ingresé en la Compañía de Carmen Cobeña, al lado de Ricardo Baeza, el meritísimo actor. Estudiaba lleno de fe, con verdadero ahinco de llegar a ser algo un día. Por último, en el año de 1926, regresé a México trayendo conmigo a Mimi Aguglia de primera actriz. Fue entonces cuando me conocieron aquí [...]"¹⁴⁶

Entre los años 1920 o 1921 se publicó en el periódico:

"Ha viajado por Italia, estudiando la labor de los grandes artistas, y es profundo su conocimiento de este teatro, al que ama preferentemente. Ha vivido también en París, donde tuvo un puesto en la carrera diplomática mexicana, que abandonó para dedicarse exclusivamente a la vida artística, y desde entonces ha vivido en España, trabajando en diversas compañías de verso [...]"¹⁴⁷

Según Urbina,¹⁴⁸ De la Vega llevando la espina de la obsesión tuvo el horizonte despejado,

y entró a la **Compañía de Martínez Sierra**, haciendo un pequeño papel y revelando un temperamento muy vibrante, un juicio firme, una sagaz penetración para comprender y sentir la obra, el momento, el personaje. A las cuantas representaciones, ya advertidos los tanteos del iniciado y habiendo adivinado Martínez Sierra, el valor del flamante galán de su compañía, lo pone a prueba a lado de Catalina Barcena, en momentos en que la compañía pasó de la comedia ligera y superficial, al drama. Se llevó a escena "*La dama de las Camelias*", siendo "*la primera victoria positiva del actor mexicano*". Pero, De la Vega no logró acoplarse:

"El galán de México, trasplantando a la comedia, no infima, pero si inferior, no estaba en tono, no se acoplaba. Y por falta de adaptación, por tenaz resistencia, a entrar de lleno, en la mediocridad, prefirió desarraigarse del grupo, y buscar otro más de acuerdo con sus ideas artísticas."¹⁴⁹

Decidió salirse para trabajar a lado de la intuitiva y afamada Carmen Cobeña, a cargo de los primeros papeles y colocándose como galán joven,¹⁵⁰ y:

"Unos cuatro años después, cuando Gómez de la Vega, se había ganado, por ejercicio riguroso, sus grados salió de un malhadado, aunque bien intencionado proyecto de '**Teatro de Arte**', para formar, por su cuenta, una compañía, y dirigirla, como valeroso capitán. Asociado con una actriz de hermosura y talento. Alvira Morla, abrió una temporada en el teatro español de Madrid, como si dijéramos, la Catedral del 'verso', la Basilica de la tradición, el mismísimo **Corral de la Pacheca**, que prologa hasta nuestro días el culto de la comedia española."¹⁵¹

Urbina agrega:

"...ya estaba hecho de pies a cabeza. Sombrio, contenido, ponderado: y cuando es preciso impetuoso, arrebatado, tremendo. Contrasta su declamación y su dicción con la de otros primeros actores. No parece escuela española la suya, esa conserva por sus imprescindibles resabios, por naturales caracteres étnicos, cierta forzada afectación [...] Gómez de la Vega tiene en el tablado, una soltura, de movimientos, una apasionada naturalidad, que acaso provienen de sugerencias italianas."¹⁵²

Gómez de la Vega alcanzó el éxito en España:

"...después de terminar la temporada de invierno del actor Calvo a cuyo frente estaba el insigne Benavente como director artístico, esta compañía cedió al teatro español a Gómez de la Vega para que, como primer actor y director, hiciera la temporada de verano. Esto solo significaría ya un triunfo de alta trascendencia, pues quizá es Gómez de la Vega el primer actor mexicano que ha figurado al frente de una compañía en la escena del primer teatro de España."¹⁵³

Triunfo y éxito basado en los méritos y no en la suerte. Gómez de la Vega luego de proposiciones para visitar a México rehusó hasta no haber logrado consagrarse definitivamente. En una entrevista con Enrique Díez Canedo dijo a razón de su interés de regresar a México:

"Yo no iría para completar mi formación. He esperado a adquirir la experiencia que por fin me han dado unos años de trabajo en los mejores teatros de España, y la que he podido adquirir viendo a los más renombrados comediantes de Italia y de Francia, leyendo mucho teatro, el antiguo y de siempre, y el de ahora, el que más agudamente responde a la sensibilidad de los nuevos públicos de Europa."¹⁵⁴

Regresó a México en condición elevada y envidiable, compartiendo escena con Mimi Aguglia. La trágica italiana que años atrás había venido a México y quien fue tanto compañera de escena como la que le dio los últimos toques de enseñanza. De la Vega poco a poco fue incorporándose a la escena mexicana, entonces reconocido por sus capacidades interpretativas y grande cultura como una vez lo dijo la crítica española por sus dotes ingénitas de actor, de exquisita sensibilidad artística.¹⁵⁵

Y no olvidando la presencia de la familia Soler, o como se les llamó Dinastía Soler a Fernando, Andrés, Irene, Domingo, Julián, Gloria, Elvira y Mercedes, mencionaremos lo escrito por el mismo Domingo Soler:

"Yo empecé la carrera teatral en 1909, a la edad de siete años, en el cuarteto infantil Soler que formábamos mis hermanos Fernando, Irene, Andrés y yo. Eso sucedió en la ciudad El Paso, Texas. Con el curso del tiempo me hice hombre, y, de pequeño actorcito de sainetes y figura de 'variétés', me convertí en actor genérico de la compañía que dirigía y aún dirige mi hermano Fernando. La impresión más grande de mi vida la tuve al debutar en México

haciendo el *Didier Morell* de '*El Amigo Tedy*', y nuevamente experimenté otra sensación agradabilísima al oír como el público de Madrid, en noche memorable, me tributaba un sonoro aplauso por mi interpretación del personaje de la misma obra. He recorrido toda España y todos los países de habla española de la América Latina. El sur de los Estados Unidos también, como que en Los Ángeles, California, aprendí a leer."¹⁵⁶

En cuanto a Fernando Soler:

"Desde muy niño,¹⁵⁷ Fernando Soler comenzó en el Teatro. Educado en los Estados Unidos y con un amplio dominio del idioma inglés, formó con sus hermanos un cuadrillo que se dio a recorrer los pueblos del Norte de la República haciendo de todo: juguetes cómicos, variedades, cantos americanos, etc. Poco a poco aquello fue formalizándose hasta cristalizarse en medio de vida y fue entonces cuando embarcaron para Sur América durando en aquella *tournée* más de doce años. Ya a fines de 1924 hizo su presentación en México, en el *Teatro Ideal*, y aunque su debut fue toda una revelación, hubo de abandonar la capital por los pocos éxitos pecunarios. Lejos de amilanarse, cada descalabro era un acicate para su voluntad y formó una compañía de comedia con la que se dio a recorrer los Estados de la república, con éxito lisonjero, la mayoría de la veces."¹⁵⁸

De su éxito en España se dijo:

"El señor Soler posee una gracia fina y natural que jamás traspone la línea de lo caricaturesco y bufo. Su dominio escénico, siempre contenido en un límite equilibrado y prudencia, hace que cada frase tenga en su boca el estricto valor."¹⁵⁹

"Fernando Soler es un extraordinario actor cómico [...] sabe dar a los personajes que encarna una interpretación nueva, propia personalísima."¹⁶⁰

"A España que nunca ha carecido de excelentes actores cómicos, trae Fernando Soler un nuevo sentido de la comicidad."¹⁶¹

Hasta aquí hemos descrito a través de importantes figuras del género dramático un panorama con algunas características de la formación del actor mexicano a finales del siglo pasado y las primeras décadas de nuestro siglo. Pero las características de formación basada

a imagen principalmente del actor español, utilizando la experiencia y la práctica, en ausencia de una escuela que no fuera el Conservatorio, no fue un camino exclusivo de los actores del género dramático, pues hay datos que nos muestra que este proceder fue similar en el desarrollo del actor mexicano dedicado al género lírico, específicamente en el Género Chico y su heredero la Revista Mexicana, como lo comentaremos brevemente a continuación.

Considerando el género chico, podemos comentar que entre las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas de nuestro siglo los géneros menores como la revista, la zarzuela y sainetes fueron traídos principalmente de España a nuestro país y se presentaron con aceptación tanto en los escenarios principales del centro de la capital, como en los escenarios entonces llamados jacalones situados en los alrededores. Durante este periodo los comentarios e información del género chico, principalmente de la revista o zarzuela favorecidos durante varios años por el público en nuestro país, apuntan que una gran cantidad de artistas españoles y mexicanos como Eduardo Arozamena,¹⁶² Carlos Obregón,¹⁶³ Carlos Pardavé,¹⁶⁴ Etelvina Rodríguez,¹⁶⁵ Rosa Fuentes,¹⁶⁶ Prudencia Grifell,¹⁶⁷ María Conesa,¹⁶⁸ Pilar Quesada,¹⁶⁹ Eperanza Iris,¹⁷⁰ Sofía Álvarez,¹⁷¹ Fanny Shiller,¹⁷² Maruja Gómez,¹⁷³ se formaron con similitudes al actor dramático aunque con características particulares de interpretación propias del género. En estos actores el contacto teatral aparece variado, como público, como aficionado, por causalidad, o a veces de manera más directa teniendo familiares dentro de la farándula. Una vez elegida la carrera difícil del teatro, estos actores se incorporaron en alguna compañía conformada por puestos jerárquicos y que según los datos recopilados por Reyes de la Maza¹⁷⁴ aparecen entre estos el de primeras tipes, segundas tipes, tiple característica, tipes cómicas, primer tenor, baritono, bajos cómicos, tenores cómicos, tenores serios, partiquinos, cómico, baritono, primer bajo genérico, bailarinas, coros, posiblemente entre otros.

Una vez dentro de la compañía, el actor se colocaba en alguno de estos puestos desarrollándose ahí, cambiando o ascendiendo hacia otro lugar, en algunos casos trabajando en diversos géneros, inclusive en el dramático, según las habilidades interpretativas y características personales. Esto es, como el género chico era un espectáculo dinámico de obras cortas para el entretenimiento, utilizó elementos escénicos como canto y el baile, así que las compañías mostraron intérpretes con una buena voz, melodiosa, agradable para cantar tonadillas, cuplés, o para el verso, además con el dominio de uno o diferentes bailes, folklóricos o de moda, de tal manera que los actores y actrices se fueron destacando en la especialidad de algún elemento o en la versatilidad. De entre las críticas recopiladas por Reyes

de la Maza,¹⁷⁵ se observan continuamente el reconocimiento de estos elementos por una parte como una habilidad aprendida y con los años dominada, y por otro lado se observa que hay una habilidad individual que distinguía al intérprete de otros. En cuanto al procedimiento, no podemos descartar la posibilidad de clases de canto y baile en alguna academia o en el Conservatorio, pero si podemos decir según comentarios¹⁷⁶ de la época que este aprendizaje se adquiría practicando en ensayos y en la escena. Por otro lado, aquellas habilidades personales fueron explotadas por empresarios e intérpretes debido al tono frívolo y el carácter sicalíptico y político que caracterizaron al género chico para mantener su público. Así que, además del aprendizaje técnico, los intérpretes mostraron cualidades y habilidades personales entre las que son reiteradas la simpatía y el atractivo físico el cual aunque involucraba la presencia masculina de los tenores o barítonos, recayó principalmente sobre la tiple quien con su juventud, simpatía, gracia, belleza y su atrevimiento corporal, provocó la admiración y despertó las pasiones del público ocasionando verdaderos escándalos como atentados a la moral y a las buenas costumbres (tal vez con ello otorgando al oficio teatral una mala reputación).

Pero además de haber destacado principalmente en el género chico la figura de la tiple con los elementos anteriormente dichos, también se fueron distinguiendo las interpretaciones cómicas que mostraban la habilidad y el ingenio de actores y actrices por crear tipos, al principio idénticos a los españoles, pero poco a poco introduciendo los tipos mexicanos. Esta habilidad se fue tal vez convirtiendo con el tiempo en una agilidad que llevó a mayor libertad para improvisar sobre la escena y que sabrían aprovechar quienes se perfilaron como grandes cómicos mexicanos años adelante, en el que sería denominado el género chico mexicano.

El género chico tuvo sus mejores años en México durante la primera década del siglo XX, y no obstante durante los años siguientes siguieron llegando muchas triples o siguieron trabajando aquellas ya conocidas, recurriendo continuamente a repertorios que en su momento fueron un éxito. Pero durante los siguientes años, durante el periodo de la revolución mexicana, la influencia nacionalista provocada por ésta impulsó el denominado género chico mexicano dentro del cual resaltaron muchos comediantes mexicanos con gran éxito.

En cuanto a la gestación del género chico mexicano, se considera fue desde los inicios del siglo XX hasta alrededores de la época del gobierno cardenista, se fue desarrollando

primeramente siguiendo las líneas del género chico español hasta constituirse con elementos propios. Sobre este género se dijo:

"En franca rebeldía contra el tradicionalismo extranjero, identificando el pasado y al despotismo, el género teatral mexicanista representa la primera victoria cultural nacional, a nivel auténticamente popular, y es cuna de varias generaciones de cómicos que impusieron una moda en dichos y caricaturizaciones típicas, extraídas de la calle y de el campo; pero a las que daban su sello personal, incluyendo sobre el habla, el estilo de vida y la conducta social."¹⁷⁷

Dentro de este género, sobresalieron cómicos mexicanos, algunos de los cuales se habían formado con dificultad dentro del género chico español y por ello siguieron en un principio las líneas de aquel para con el tiempo crear su propia compañía y desarrollar un estilo con su gustos y habilidades personales, destacando principalmente lo satírico-político con obras de carácter mexicano y folklórico a través de elementos escénicos como el baile, el canto, y una interpretación de estilo popular con lo típico y lo coloquial, unido a la burla y la ironía, con personajes hábilmente creados. Quienes trabajaron en la revista mexicana se destacaron los que imitaron o los que interpretaron los tipos nacionales creados con ingenio, personajes significativos del momento que las misma sociedad mexicana había estereotipado.

A este género se le ha considerado como una escuela de cómicos mexicanos, y aparecieron nombres como Beristain,¹⁷⁸ Roberto Soto,¹⁷⁹ Lupe Rivas Cacho,¹⁸⁰ Don Catarino,¹⁸¹ el Chato Ortín,¹⁸² Lupe Vélez,¹⁸³ Delia Magaña,¹⁸⁴ entre otros. A través de ellos podemos observar que su formación se fue basando en la habilidad escénica, en el ingenio y la experiencia, al tiempo de poder improvisar sobre textos que permitían hacerlo. Este tipo de práctica la seguirían más adelante otros cómicos dentro de aquel otro género llamado *La Carpa* y que dio cabida también al desarrollo del actor mexicano a lo largo de los años treinta y cuarenta, constituyéndose en otra escuela informal, delineada hacia un espectáculo urbano y popular que sirvió de puente en la carrera de varios cómicos, a quienes sacó de la oscuridad y marginalidad y los convirtió por su originalidad en grandes figuras populares.¹⁸⁵

En el caso del género chico, como el género dramático, el actor mexicano heredó un aprendizaje que imitó hasta alcanzar a dominarlo. Peleando ante las compañías extranjeras ganaron con el tiempo espacios, y alcanzaron la aceptación del público. Es natural entonces

que aquello que habían logrado con gran esfuerzo y les había otorgado un buen lugar, no dudarían en poner en riesgo, así que durante las tres primeras décadas de nuestro siglo tratarían de continuar aquel aprendizaje de jerarquías para prolongar su permanencia y el éxito alcanzado. Se hicieron ligeras variaciones, como estilos personales o acentuación de elementos mexicanos, en el caso de los género menores, y en el caso del género dramático esporádicas intenciones hacia el apoyo del teatro nacional o ligeras modificaciones en la manera de pronunciación, pero ningún cambio hubo en la necesidad de crear centros educativos para la formación del actor, pues se mantuvo el aprendizaje en un empirismo sobre la escena, vinculado a la habilidad natural del intérprete, por lo que si un actor o actriz querían un lugar en el teatro, había que ganárselo.

Pero tarde o temprano aparecieron elementos que forzaron a modificar conductas en las maneras de interpretar y de escenificar, como tal vez lo fuera la presencia del cine, la radio o la influencia de nuevos tipos de espectáculos de variedades. Pero hay que subrayar aquí la participación de las nuevas generaciones de intelectuales durante los años veinte, con una preferencia hacia lo actual y lo moderno europeo, así como el arribo a México de extranjeros en los años treinta y cuarenta, con similares intereses, con lo que la escena mexicana se fue vinculando a las nuevas corrientes y teorías teatrales, mostrando una manera diferente de formación actoral en nuestro país, y que finalmente tras los intentos hacia finales de los años treinta y en los cuarenta, llevaron a la creación de escuelas de teatro, que terminarían por establecerse como una nueva alternativa para las nuevas generaciones durante los años venideros.

CAPITULO II. ANTECEDENTES DE LA ENSEÑANZA TEATRAL EN CENTROS FEDERALES.

En el capítulo anterior se ha mencionado un panorama de las circunstancias formativas en donde se desarrolló el actor mexicano a principios del siglo XX, en gran medida dentro de compañías extranjeras imitando aquellos modos de trabajo, de organización, y siguiendo las maneras escénicas utilizadas principalmente por los actores españoles. Pero además de esta práctica, antes de la creación de la Escuela de Arte Teatral existieron centros educativos federales de enseñanza actoral con pretensiones formales de preparación, y que constituyen un referente obligado en este trabajo, ya que si bien es cierto muestran que la Escuela de Arte Teatral no fue la primera, los datos de aquellos espacios formativos pueden otorgar elementos valorativos que diferencian a la Escuela de Arte Teatral, puesto que mientras aquellos estuvieron vinculados a una enseñanza española, o con un fin popular sin pretensiones profesionales, o bien tuvieron la mala fortuna de llevar un trabajo interrumpido o segmentado, la Escuela de Arte Teatral se fue conformando en una línea moderna cuya existencia finalmente tuvo mejor suerte. Es valioso considerar, por otro lado, que estos centros fueron parte de la formación de algunos fundadores y profesores de la Escuela de Arte Teatral, o al menos existía la noción y referencia, mostrando así que su presencia es parte de la evolución de la educación escénica en nuestro país. A continuación mencionaré, según los datos históricos lo permiten, la presencia de tres centros educativos regularmente citados en nuestra historia para darnos una imagen de su labor en materia de enseñanza teatral, me refiero en primer lugar al Conservatorio Nacional de Música cuya presencia data desde la mitad del siglo pasado, y por otro lado al teatro de la Universidad, y el teatro de los Centros para Trabajadores los cuales tuvieron gran presencia durante los años treinta de este siglo.

Conservatorio Nacional de Música.

En primer lugar sobre el Conservatorio Nacional de Música, algunos datos históricos registran el esfuerzo por desarrollar en su interior una educación teatral hacia el último tercio del siglo XIX, cuando se creó el primer Conservatorio Dramático en México en el año de 1868, y el cual se dijo fue creado como un reflejo del Conservatorio de Madrid, seguramente como imitación pues comúnmente así se preparaba el actor español

o el francés como se ha dicho anteriormente.⁹ El Conservatorio Dramático fue constituido entre amigos, por personalidades artísticas y literarias, e impulsado entre otros por Miguel Altamirano, Eduardo González y apoyados por el famoso actor español José Valero, quien se mencionaba entonces como primer actor de los teatros de España y maestro del Conservatorio Dramático de Madrid.

Del Conservatorio Dramático de México se dijo fue creado con la buena voluntad y con el propósito de proveer de lecciones al actor mexicano, el cual había carecido de éstas o de estímulos y elementos para perfeccionar sus estudios. Con tal propósito las clases estarían constituidas por la clase de declamación a cargo del propio José Valero, [quien se dice manejaba un moderno sistema de actuación: la naturalidad]. También hubo pantomima y "literatura dramática [...] idiomas, música, esgrima y baile, conocimientos todos indispensables a aquellos que quieran consagrarse a la difícil carrera del teatro", "disciplinas hasta entonces desconocidas."¹⁰

Pero durante los años siguientes, sólo hay breves comentarios sobre la labor del centro, Julio Jiménez Rueda menciona por una parte, que la presencia de José Valero fue corta, luego de no ver realizadas algunas peticiones, y por otra parte marca en 1874, cuando se crea el Teatro del Conservatorio, la existencia por primera vez de una compañía de alumnos y alumnas del Conservatorio, dirigida por los actores Antonio Muñoz y Pilar Beval.¹¹ De acuerdo a los datos recogidos por Ovalarria y Ferrari, en 1875 existió una compañía teatral dirigida por Enrique Guasp, la cual era subsidiada por el Estado como parte de los objetivos del Conservatorio,¹ y como es poca la información sobre estos objetivos es pertinente poner a continuación las pretensiones del plantel descritos por el gobierno del presidente Sebastián Lerdo de Tejada:

"Ministerio de justicia e Instrucción Pública. Sección 2a.- deseoso el C. Presidente de la República de procurar el adelanto del arte dramático en México, así como de estimular los progresos de la literatura dramática nacional, se ha servido acordar que se establezca en el Conservatorio de Música y Declamación la enseñanza práctica de este último ramo, bajo las bases y con las condiciones siguientes:

'El Conservatorio dispondrá que la enseñanza practica de la declamación se de bajo la dirección del actor o actores dramáticos que juzgue más a propósito y que designe a

este fin, debiendo servir para esta enseñanza el teatro que se ha construido en el edificio que ocupa el mismo Conservatorio.

'El Conservatorio recibirá del gobierno una subvención anual de cuatro mil ochocientos pesos, de la que tomará una cuarta parte para los gastos del servicio del teatro referido, y para pagar los réditos de los capitales que el mismo teatro debe, pudiendo aplicar el sobrante, sólo hubiere, a la amortización de los mismos capitales.

'El Conservatorio, entendiéndose con un solo Director de una compañía dramática, compuesta de actores mexicanos y extranjeros, dispondrá que se le entreguen las tres cuartas partes de la subvención mencionada, imponiéndole las condiciones siguientes:

'El director de la Compañía, ayudado hasta donde fuere necesario de las partes de la misma, se encargara de dar la enseñanza práctica de la declamación, a los alumnos del Conservatorio.

'La enseñanza se dará en los días y horas que acuerde la Dirección del Conservatorio, según los reglamentos de ese plantel; pero será además obligación de la Compañía dar mensualmente en el teatro del Conservatorio una función dramática pública en que tomará parte el alumno o alumnos cuyos adelantos fueren suficientes para el efecto.

'Si no se dispusiere que la función fuere gratuita, el producto de las entradas se aplicará a cubrir los gastos que tuvieren que erogar los alumnos que en ella tomen parte, dándoles, además, la gratificación que acuerde la Dirección del Conservatorio; si hubiese sobrante se aplicará en cada caso a lo que se señalará por el Gobierno.

'La Compañía contratará por su cuenta el Teatro Principal u otro que ofrezca condiciones análogas, y en él tendrán lugar las funciones públicas que dará la misma Compañía, de ocho a doce veces al mes, por lo menos, procurandose que siempre que sea posible tomen parte en ellas los alumnos más aptos del Conservatorio.

'La Compañía pondrá en escena, de preferencia, las obras de autores dramáticos mexicanos que le designe el Conservatorio.

'El autor mexicano de una pieza dramática original, o el que traduzca o arregle para nuestro teatro alguna pieza extranjera, tendrá derecho el primero a un 25 por ciento de los productos líquidos de cada función en que se represente su pieza, entendiéndose por producto líquido lo que quede de las entradas y de la parte correspondiente de la subvención, deducidos los gastos o papeleta de la función. El resto de dicho producto queda a beneficio de la Compañía. El director de la Compañía, cuando hubiere alguna plaza vacante, incorpora a ella de preferencia al alumno del Conservatorio que reúna las condiciones y dotes necesarias, y que desee formar parte de la Compañía. Si el director de la Compañía no pulsase dificultad alguna para poner a disposición del Conservatorio cierta cantidad de boletos en una localidad conveniente en cada función, así se estipulará, y el Conservatorio los dará gratuitamente a las Sociedades de artesanos, a los alumnos de las escuelas, etc.

'Todo lo relativo a la organización de la Compañía, a sus reglamentos, obligaciones y derechos de sus miembros, etc., será de la incumbencia y responsabilidad del director. Este queda obligado a permitir que el Conservatorio tenga la intervención que sea precisa para asegurar el cumplimiento de las obligaciones que se le imponen.

'Independencia y Libertad. México, septiembre 2 de 1875.-J. Díaz Covarrubias.- C. Presidente de la Junta Directiva del Conservatorio de Música y Declamación." ¹

Pero podemos suponer que el apoyo fue poco, pues según Rodolfo Usigli en ese mismo periodo al centro se le fue retirado el subsidio federal que había sido otorgado, además calificó los resultados de no muy buenos,¹¹ valoración que se podría relacionar a los comentarios de Maya Ramos, y que dicen que la continuidad de la idea escuela-escenario en México durante aquel tiempo simplemente nunca prosperó.¹² Por su parte Olavarría y Ferrari, en los datos recopilados de los últimos años del siglo XIX, vagamente aparece el nombre de alguna joven estudiante prometedora, la existencia de algunas presentaciones de los alumnos a través de una compañía de verso,¹³ la existencia de egresados del plantel, o bien entradas gratis al teatro para sus estudiantes de escasos recursos.¹⁴ Junto a estos datos, existen comentarios valorativos los cuales criticaron la deficiencia en la calidad de los profesores.¹⁵ Podríamos suponer que la escuela esperaba crear actores similares a los famosos españoles o franceses, si consideramos el panorama teatral descrito por Altamirano en donde éstos últimos eran los

modelos. Sobre el tema de los profesores del Conservatorio, alguna idea se puede tener a través de los comentarios que a principios del siglo XX se hicieron; por ejemplo según Julio Jiménez Rueda se solicitó los servicios profesionales del actor Enrique Guasp de París, para que se encargara de las clases de declamación del Conservatorio, también hubo la presencia del actor español Don Leopoldo Burón para las clases de arte dramático, y en 1900 la Actriz María Guerrero fue declarada profesora honoraria del Conservatorio, quien según los datos recogidos por Olavarría, fue el título de directora honoraria de la Escuela de Declamación del Conservatorio Nacional. Tanto ella junto con Fernando Díaz de Mendoza, Don Iván de Dios Pesa y Don Luis Urbina estuvieron como jurado de los exámenes de los alumnos, quienes presentaron el drama 'La flor del espino', y 'El libro viejo'. Otros datos sobre los profesores son los comentarios sobre el español Francisco Fuentes y su compatriota Antonia Arévalo, de quienes se escribió:

"Francisco Fuentes no tuvo aquel tacto exquisito que en México desplegó el inolvidable don José Valero para ganarse voluntades. Estimándose a sí mismo en más de su positivo valer y de lo que en México se sabía de sus antecedentes artísticos en España, no llegó [...] a ganarse la voluntad general [...] al recordar a don José Valero [...] Por lo pronto y sin que por ello se negasen los méritos del actor español que en su campo no ilimitado los tiene, nadie recibió bien un nombramiento de Director de las Clases de Declamación en el Conservatorio, y menos aun la designación de profesora hecha en la persona de la actriz española Antonia Arévalo, primera dama de la Compañía Fuentes. Nadie, repetimos, comprendió como el ilustre literato que en los primeros años de su carrera pública asistió a la inauguración de esas clases de directora de esa sección del Conservatorio a doña María Guerrero de Mendoza, pudo consentir en que sucedieren a tan eminentes artistas no ya a título honorario, sino real y efectivo, un actor y una actriz tan infinitamente inferiores a aquellos. Y no es que las clases de declamación hubiesen estado en ningún tiempo confiadas a profesores de mayor valer que el de Fuentes y el de la Arévalo; hasta entonces, habían sido encargados de dirigir las estimables particulares y artistas de profesión, de poca importancia, y desde julio de 1906 las tenía a su cargo el modesto actor mexicano Enrique C. Lambrada. Es, pues innegable que les superaban en méritos las dos primeras figuras de la Compañía del Arbeu; pero aún así no eran dignas de que se hiciese efectivo en ellas lo que sólo había sido honorario en los dos grandes artistas españoles con cuyos nombres se honran los fastos memorables de nuestro Conservatorio. Ningún artista mexicano en funciones en la actualidad, habría solicitado no

quizás deseado esos puestos, que son más de honor que de provecho individual; pero todos ellos se lastimaron de que para servir el cargo, hubiesen ido a buscarse en Compañías extranjeras artistas que no superan en méritos a los de Compañías nacionales, y con justicia que no puede negárseles, recibieron los nombramientos de Fuentes y la Arévalo tan mal como bien hubiesen recibido que los nombramientos hubieran acordado a algunos de los artistas de Compañías italianas de las últimamente aplaudidas en la Capital."

También aparecen mencionadas las pretensiones para ingresar como profesor del Conservatorio de Joaquín Manini, aquel actor español considerado uno de los maestros de la Fábregas [y junto al cual trabajó la cantante mexicana Matilde Navarro] Sobre Manini se expresó:

"...era agradable verle trabajar, pero nunca pudo despertar entusiasmo y nunca supo ganarse aplausos de esos que siempre han sabido ganar en México verdadero primeros actores españoles. Manini comprendió que como simple artista dramático no alcanzaría aquí buen porvenir, y recurrió al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública del que dependía el Conservatorio de Música y Declamación, ofreciendo ejercer el profesorado práctico de los alumnos de ese segundo ramo, hasta ponerlos en aptitudes de presentarse en las tablas como actores de la Compañía que él formase con el mayor número posible de artistas del país; se ofrecía a la vez a impulsar la literatura dramática nacional poniendo en escena las obras de autores mexicanos que se le confiasen y serían previamente examinadas por una Junta de escritores de nota, encargada de admitirlas o rechazarlas. Mientras se formasen actores nuevos, y se preparasen obras nuevas, su Compañía, con actores de cartel, representará lo mejor y lo mas moderno del repertorio español, para reanimar el buen gusto, y en cada representación se destinaría un regular número de localidades altas a los alumnos del Conservatorio y de los colegios, y a los individuos de los distintos cuerpos de la guarnición. A cambio o recompensas de todo, el Gobierno se comprometería a cubrir el déficit que mensualmente resultase al director empresario, quien para el caso presentaría un estado de los ingresos y de los gastos habidos en cada mes. Como era de esperarse, por quien no fuese el autor de semejante proposición, pues no hubiese sido ni factible ni prudente establecer contrato ni obligación sobre cantidades indeterminadas, su proyecto no fue, no diré aceptado, pero ni tomado en consideración."

Finalmente aparecen constantemente las intenciones y actividades teatrales dentro de esta institución, por Eugenia Torres, actriz egresada del plantel y formada a lado de María Guerrero y becada por el Conservatorio para estudiar en España, y que a su regreso tuvo una labor como docente dentro del Conservatorio, labor que es mencionada incluso en los años cuarenta.

Cabe mencionar aquí que no es de extrañarse el vínculo entre la conformación de una compañía con las actividades del Conservatorio, pues la compañía fue el organismo principal de la actividad teatral durante muchos años. Así que los datos sobre el Conservatorio en cuanto a maneras de evaluación a través de presentaciones, o el interés de crear una compañía de repertorio como veremos adelante, pudiéramos relacionarlos a las maneras de trabajar de las Compañías teatrales de entonces. Pero siguiendo sobre los datos sobre el Conservatorio, otros comentarios indicaron que los alumnos de esta institución continuaban con el privilegio para entrar gratis al teatro.

Pero en este siglo, los datos nos indican cambios continuos en el Conservatorio, al menos así lo va sugiriendo los diferentes nombres que va adquiriendo este centro en el transcurso de los años, como el nombre de **Conservatorio Nacional de Música y Declamación** presente en la primera década del siglo XX [tal vez existente desde el periodo presidencial de Sebastián Lerdo de Tejada]. El nombre de **Conservatorio de Música y Arte Dramático** alrededor del año 1914, para luego llevar el nombre de **Escuela Nacional de Música y Arte Teatral** hacia 1917, y posteriormente el de **Escuela de Música, Teatro y Danza** hacia 1929.

A lo largo de estos años su labor es poco evidente, es decir su presencia aparece apenas mencionada con algunas representaciones dentro de eventos públicos, posiblemente más con un interés de difusión que económico, y aunque en algunos casos aparecieron con obras mexicanas, comentarios dicen que se preferían repertorios españoles.

En datos más concretos que revelan los esfuerzos para dar una educación práctica como teórica, encontramos que en 1906, en la entonces recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, aparecen establecidas en el Conservatorio Nacional de música "...las clases de declamación llamadas a fomentar de un modo especial el cultivo

del arte dramático en México." Y en los años 1910 y 1914 comentarios breves dicen que se hicieron mejoras en los planes de estudios, "mientras más adelante, hacia 1915, se hicieron públicas reformas en el Conservatorio, ya que el director don Rafael Tello, presentó a la Superioridad un proyecto de reformas: "...fundación de la escuela preparatoria anexa al Conservatorio; clases de literatura y lectura estética, en forma de enseñanza sistemática y de conferencias; estética musical en el tercer grado, práctica de la enseñanza; lecturas comentadas dramáticas, dividiéndose las clases de declamación en cuatro ramas: poesía lírica, comedia, drama y tragedia [...]"¹³

Para el año de 1917, se realizó brevemente un proyecto de grandes pretensiones al crear una escuela de teatro, separada de las actividades musicales y con intenciones de mayores alcances en los resultados en la formación de actores profesionales y contribuir al desarrollo y orientación del teatro mexicano. "Esta escuela tuvo el nombre de Escuela Nacional de Arte Teatral, y apareció cuando se trató de eliminar las cátedras de arte dramático del Conservatorio, pero el entonces rector de la Universidad dio apoyo a la creación de esta escuela, "la cual al parecer estuvo fuera de las actividades del Conservatorio y a cargo de la Universidad." La dirección de la escuela estuvo en manos de Julio Jiménez Rueda, quien contaba tan sólo con 20 años de edad, y las clases de arte dramático estuvieron a cargo de dos egresados de las anteriores cátedras de arte dramático del Conservatorio Dramático, Manuela Eugenia Torres y Enrique T. Ávalos. En la cátedra de lectura escénica estuvo María L. Ross, y la clase de español por Virginia Lozano, como traspunte María Esther G., [también egresada del Conservatorio]. Manuel de la Bandera fue el profesor de cine y finalmente se dice hubo cursos para elevar la cultura como Historia del arte por Carlos Lazo [padre], historia del teatro por Julio Jiménez Rueda."

En 1918 apareció en una nota periodística diciendo que aunque hubo poco interés en el proyecto, "aún así quedó inaugurada la nueva escuela en Abril de 1918, presidida por el rector de la Universidad Nacional licenciado José N. Macías y el director de Bellas Artes Licenciado Luis Manuel Rojas, anunciándose que:

"...todos los profesores que dan enseñanza en esta nueva escuela no cobran un solo centavo y sus nombramientos tienen carácter de honoríficos."

Otro dato anunció: "Por disposición superior ha quedado fundada la Escuela Nacional de Arte Dramático, que anteriormente estuvo dependiente del antiguo Conservatorio. En ese nuevo plantel se dará a nuestro futuros artistas [...] una completa preparación técnica [...]"¹⁰

A finales de 1918 los alumnos de la escuela se presentaron en el Teatro Ideal para probar sus adelantos de los cursos con obras de Martínez Sierra, Pérez Galdós y Roberto Bracco.¹⁰ Y para el mes de marzo del año 1919, Eugenia Torres, dirigía el cuadro dramático "Arte" el cual buscó con veladas dramáticas beneficios para los estudiantes que lo integraron.¹¹ Sin embargo de aquel intento cuya duración fue tan sólo de dos años,¹² Julio Jiménez Rueda dijo que no prosperó pues la Universidad perdió el interés y hubo cambios en la dirección del plantel, con lo que nuevamente las actividades se incorporaron al Conservatorio.¹³

En 1920, la memoria de la S.E.P., registró que fueron reducidos nuevamente a una sola institución la Escuela de Arte Teatral y el Conservatorio de Música,¹⁴ aunque aparecen nombradas representaciones con alumnos más aventajados en la todavía denominada Escuela Nacional de Arte Teatral.¹⁵ Hubo pruebas públicas de las clases de arte teatral efectuadas en el teatro Hidalgo y los alumnos de esas clases organizaron recitales y una temporada teatral calificada con buen éxito y como resultados de una buena enseñanza. Los alumnos de arte teatral y conjuntos de ópera, algunos sin terminar sus estudios y otros aventajados se dijo, fueron contratados por compañías serias de comedia, ópera y drama para ser parte de ellas.¹⁶

Para 1921, la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral estaba a cargo de la S.E.P., con lo que uno de los objetivos fue contribuir al fomento del teatro nacional y de la educación popular.¹⁷ En cuanto a las materias entonces mencionadas fueron la de práctica de teatro y lectura comentada,¹⁸ mientras otros datos indicaron la existencia de profesores de práctica del teatro, profesor de recitación y arte teatral; profesores de lectura y recitación de arte teatral; profesor de historia del teatro; profesores de baile; profesores de lengua castellana; ayudantes, apuntadores; ayudantes, traspuntes.¹⁹

En 1921 se mencionó que la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral incluyó entre otros cursos de carácter musical, como el de Instrumentistas, cantantes, compositores,

profesores de música escolar, y el curso para comediantes. Utilizando sin distinción el término de carrera y curso, había un mínimo de duración indistintamente de tres años.⁵⁰ También se mencionó la existencia de la materia de práctica de teatro, constituida por lectura superior y recitación, a cargo de la Sra. Eugenia Torres de Meléndez, y lectura comentada y literatura dramática a cargo de la Sra. María Lomelí.⁵¹ Clases de las cuales en 1923 hubo pruebas prácticas y al parecer públicas, desarrolladas en la escuela de comercio y en el teatro Hidalgo, de las cuales algunos alumnos fueron contratados por compañías de comedia profesional.⁵²

Como vemos, varias veces aparece mencionada Eugenia Torres como profesora de declamación y arte teatral en el Conservatorio, hay que agregar que en 1922 hizo presentaciones con gastos de la misma escuela, y en las escenificaciones pueden distinguirse obras mexicanas, esto cuando organizó un concurso con sus alumnos e hizo matinés de obras mexicanas en el Teatro Principal, de donde se menciona "*La flecha del sol*", de Méndez Bolio, y "*Como en la vida*", de Julio Jiménez Rueda.⁵³

Durante el gobierno de Calles, algunas dependencias del Departamento de Bellas Artes sufrieron reorganizaciones siendo coordinada la Escuela de Música y Arte Teatral por la Universidad Nacional y donde la materia impartida era la de práctica de teatro e historia del teatro, realizada sin exámenes.⁵⁴

En 1929, el nombre aparece como Escuela de Música, Teatro y Danza, la cual pasó nuevamente a la coordinación del Departamento de Bellas Artes de la S.E.P.,⁵⁵ siendo entonces director de la Escuela Nacional de Música Carlos Chávez. En ese año, "...los profesores de la carrera teatral celebraron juntas en que también se les dio a conocer la nueva orientación de la escuela, en particular en lo que se refiere a la carrera de teatro que ha substituído la de declamación que figuraba en el plan antiguo. Pidiendo el director a cada uno de los profesores los programas detallados para cada una de las clases que figuran en la carrera citada. En enero se formó un grupo teatral integrado por alumnos que hasta el año pasado habían sido de las clases de declamación y por nuevos elementos deseosos de inscribirse en la nueva carrera teatral, que habría de iniciarse a la apertura de las nuevas clases en el presente año escolar. Dicho grupo comenzó a ensayar la obra '*Los de Abajo*', adaptación teatral hecha de la novela del mismo nombre de don Mariano Azuela, por la Señora Antonieta Rivas Mercado y José Luis Ituarte. La

dirección de dichos ensayos está a cargo de la señora Rivas Mercado, propuesta por ésta Dirección [sic] y aceptada por la rectoría de la Universidad, para que fuese nombrada con fecha de 10. de Febrero, Director de Escena en la Escuela."

Para los siguientes años, las actividades teatrales en el Conservatorio descritos en los boletines de la S.E.P., es básicamente nula, pues aluden únicamente a las actividades de tipo musical, y no es sino hasta a finales de los años treinta, cuando Celestino Gorostiza era director del Departamento de Bellas Artes de la S.E.P., cuando aparece registrado en un documento del Conservatorio, con un proyecto que describe un nuevo plan de estudios y labores para el centro, donde se consideró crear la Escuela de Teatro dependiente del Conservatorio. "Sobre el plan de estudios se escribió:

"LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL tiene por objeto impulsar el arte escénico en nuestro país, sobre bases serias y de verdadero provecho para todas las clases sociales. ~~No cabe duda que el teatro es uno de los medios artísticos más serios, que no sólo lleva como fin la transmisión del sentimiento artístico, sino la divulgación de ideas, principios y enseñanzas a los conglomerados sociales.~~ El desenvolvimiento que el teatro ha tenido en todos los países europeos y fundamentalmente en las Repúblicas Soviéticas, nos hace pensar que nuevas modalidades deben establecerse para el mismo en su desarrollo y cultivo, y que las características propias de nuestra población y de nuestro medio, tendrán que influir poderosamente en las modalidades que dicho teatro debe tener. El teatro para niños y hecho para niños, es una de las innovaciones de gran trascendencia para la pedagogía moderna, pues establece un medio práctico y ameno de llevar a la conciencia de los infantes el sentido profundo que guarda la visión plástica a través de espectáculos de irrealidades y también la experiencia perfectamente realizable. Este teatro requiere una atención especial en cuanto a sus motivos, medios de llevarlo a efecto y tendencias a que debe siempre aspirar. Ya con el estudio profesional del arte teatral ofrece caracteres tan complejos que urge establecer verdaderas carreras que posean su vocacional y profesional. Estudios serios de tragedia griega, del arte escénico en la edad de oro de España; del teatro de Shakespeare y Schiller, etc., son indispensables para todo actor que quiere tener conciencia de su actuación. También es urgente establecer una cultura superior para dichos artistas, dándoles a conocer la Historia Universal, la Historia de las Artes Plásticas, del Traje y del Maquillaje, principios fundamentales de Doctrinas

filosóficas, Estéticas, Literaria, etc., auxiliándose de procedimientos efectivos de declamación al amparo de una verdadera fonética.⁵⁹

En el documento se menciona además, una organización dividida en cursos prevocacionales y vocacionales de música, teatro y danzas, específicamente dedicados a la niñez; cursos selectivos para las carreras de música teatro y danza; y cursos profesionales que entre otras cosas considera el de profesor de teatro, especializado en expresión hablada a los cuales al terminar se les expediría un título.⁶⁰ En cuanto a las materias, en el curso infantil para teatro aparecen, primer año: declamación lírica, historia general sintética y amena, español práctico, prácticas de coro, prácticas de baile, prácticas escénicas. Segundo año: declamación lírica, literatura infantil, prácticas escénicas. Tercer año: teatro de niños, declamación lírica, prácticas escénicas. En el curso selectivo para teatro: lengua nacional primer curso, historia universal primer curso, inglés o francés, o alemán, o italiano primer curso, fonética descriptiva y aplicada al estudio de los principales idiomas europeos, declamación lírica. Segundo año: lengua nacional segundo curso, historia general segundo curso, historia del teatro [principalmente la tragedia griega], declamación lírica segundo curso, literatura general. Tercer año: declamación lírica tercer curso, idioma tercer curso, historia del traje y del maquillaje, literatura española. En todos los cursos se harían prácticas de teatro, con pruebas de obras completas. Curso profesional, primer año: historia del teatro, teatro español, psicología general y especialmente teológica, declamación [curso profesional], prácticas. Segundo año: teatro contemporáneo, declamación curso de perfeccionamiento, estética teatral, procedimientos escenográficos, prácticas. Tercer año: teatro español de los siglos de Oro [Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Alarcón], teatro de Shakespeare, Schiller y Molière, y teatro Moderno [Ibsen, Lenormand, O'Neill, Shaw, Kayser, Pirandello], teatro Revolucionario y prácticas.⁶¹

Sin la existencia aún de algún trabajo que rescate los archivos del Conservatorio y se conozca que sucedió con la enseñanza teatral dentro de este centro durante los años siguientes, podemos sólo añadir a manera de colofón que según Julio Jiménez Rueda la misión de la formación de actores del Conservatorio pasó a manos de los teatros experimentales,⁶² mientras por su parte Magaña Esquivel subrayó que las enseñanzas de arte dramático nunca se ajustaron a las exigencias del paso del tiempo.⁶³

Escuelas para Trabajadores.

Cuando se creó la Secretaría de Educación Pública en 1921, el Estado mexicano se planteó el desarrollo de una educación a nivel nacional como parte vital de la reconstrucción de un país recién salido de la revolución. Dentro de esta perspectiva sus intenciones también consideraron el compromiso para el fomento y desarrollo de la actividad artística, actividades que se fueron desarrollando a través de distintas instancias en continua organización y estructuración, pero coordinadas principalmente por el Departamento de Bellas Artes. Este departamento marchó junto a los principios nacionalistas y populares que se fueron repitiendo en los años siguientes como objetivos de la S.E.P., y que en cada administración y gobierno se comprometía a cumplir en favor del desarrollo educativo. De esta manera se otorgaron subsidios, espacios para la producción artística y fomento de iniciativas artísticas. "En cuanto a la enseñanza artística el Estado financió los centros de educación creados con anterioridad como la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, el apoyo a la enseñanza profesional fue poca, pues la prioridad de la S.E.P., estuvo en la educación básica, por lo que sus esfuerzos en la enseñanza artística fue dentro de centros educativos como jardines de niños, primarias, secundarias; dentro de la normal de maestros y a través de misiones culturales." Por otro lado la educación artística abarcó centros recién creados con carácter popular como Orfeones, Escuelas al Aire Libre y posteriormente dentro de Escuelas para Trabajadores."

En materia de teatro, desde los primeros años de creada la S.E.P., estuvieron presente actividades teatrales como parte de sus objetivos," aunque en materia de educación teatral fue apenas mencionada y directamente relacionada al apoyo de la educación básica con representaciones populares, dentro de planteles de enseñanza escolar, así como parte de las misiones culturales o en el Departamento de Educación y Cultura Indígena, donde se buscó hacer dramatizaciones con y para la comunidad para el apoyo educativo." "Y si bien hemos comentado anteriormente existía el Conservatorio Nacional de Música con una educación teatral formal, para 1923 podemos encontrar a cargo del Departamento de Bellas Artes de la S.E.P., un espacio educativo de carácter popular que durante los siguientes años estimuló la enseñanza teatral a la par del Conservatorio. En un principio con el nombre de Departamento Nocturno de Transición, apareció éste como un anexo del Conservatorio, pero, durante el gobierno del presidente

Plutarco Elías Calles fue separado para conformarse en un establecimiento independiente al que se denominó Escuela Popular Nocturna de Música, al tiempo de emprender actividades teatrales.

Los datos sobre el inicio de esta escuela mencionan que junto a las materias de solfeo, de armonía y composición, estudio y concentración de orfeones y coros, canto superior, conjuntos de ópera, primer curso de piano, instrumentos de cuerda, de aliento de madera, de aliento de metal, de punteados, de bailes clásicos y nacionales, se adicionó la clase de lectura y práctica escénica. La materia de Historia del teatro fue añadida años más adelante. Además, existieron becas para su ingreso, y realización de exámenes para ver su aprovechamiento a través de montajes. Este proceder continuó para los años de 1926 y 1927, aunque para entonces existían becas para los alumnos más aventajados, así como la participación de la escuela con representaciones en festivales, inclusive se contaba con un cuadro dramático con el cual llevaron a escena varias obras, logrando crear un repertorio, por ejemplo y como resultado de la clase de lectura y práctica escénica se escenificó "*Al fin mujer*", de los hermanos Lozano.

Los objetivos de este centro se enfocaron hacia los trabajadores y público en general, y entre las intenciones puede verse lo escrito en el año de 1925:

"Al hacerse la nueva organización para que funcionara la escuela, se tuvieron en cuenta las condiciones especiales de los individuos que habrían de inscribirse como alumnos, que son, en su mayor parte, personas no acostumbradas a ninguna disciplina, con nociones rudimentarias de lectura y escritura, pero con voluntad para estudiar por las noches, en un afán de cultivar y desarrollar su intuición artística. La Escuela Popular de Música abrió, pues, su inscripción a esta clase de individuos, desprovistos, las más veces, de toda idea de lo que es la compostura en una escuela de adultos, y de la obediencia ejemplar que deben practicar para llegar a un buen resultado en las enseñanzas impartidas a grupos numerosos. El orden que desde el primer momento procura inculcárseles en la Escuela, trae consigo como resultado inmediato la creación de hábitos de disciplina en los alumnos, cuyas rebeliones cesan ante el espectáculo de que nadie promueve ni secunda desórdenes, facilitando así la labor de encauzamiento [...] la vuelta de un mes quedan transformados en alumnos disciplinados [...]"⁷¹

Años más adelante desde una evaluación general del plantel se dijo:

"En la Escuela Popular Nocturna de Música se hizo una selección de las materias de mayor utilidad, simplificando su enseñanza para hacerla accesible a las inteligencias más pobres; se adecuó el horario; se estableció que la inscripción y la enseñanza fueran gratuitas, admitiendo todo género de alumnos, sin distinción de edad, sexo o condición social; se dividieron las clases en tal forma, que en todo tiempo pueden recibirse alumnos, no cerrándose, por tanto, la inscripción en ninguna época del año, para lo que se dispusieron los programas de estudio en la forma apropiada y de manera que los conocimientos que se adquieran sean aprovechados, ya como una simple ilustración musical o bien para hacer una carrera completa de este arte. No se fijó límite para terminar los estudios ni para presentar reconocimientos o exámenes, pues siendo la asistencia voluntaria en absoluto, aquellos quedan sujetos a la aplicación, constancia y aprovechamiento de cada alumno, que puede presentar su reconocimiento en cualquier día hábil, en tanto que se considera competente para efectuarlo. Periódicamente y a fin de acostumbrar a los alumnos a trabajos frente a públicos numerosos, se llevan a cabo audiciones de práctica que en su mayor parte se efectúan en el Teatro de la Secretaría haciéndolos participar en veladas y conciertos oficiales y particulares, con lo que se consigue al mismo tiempo prestarles cierta educación social."

Para 1929, la labor de este centro se constituyó por presentaciones en festivales como un acercamiento al pueblo con espectáculos populares, y según datos hubo un cuadro dramático de repertorio. Y entre las actividades formativas internas se mencionan la educación en ópera, composición, clase de baile, práctica escénica con moral y cívica.⁷⁴

En 1931 se dice que en la Escuela Popular Nocturna de México además de haber obreros había profesionistas, militares, mecánicos, propietarios y empleados, tanto públicos como de comercio. Además los programas se asemejaron a los de la Facultad de Música y a los de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza, para que los alumnos pudieran revalidar sus estudios en aquellos planteles.⁷⁵ A principios de los años treinta, 1931, la actividad teatral mencionada en las labores de la S.E.P., hace referencia a las materias de lectura y práctica escénica, 1o. y 2o. cursos, a cargo de los señores profesores Alberto Morales y Octavio García. Para 1932, se creó el Consejo de Bellas Artes, constituido por personas que manejaban las diferentes ramas artísticas del

Departamento de Bellas Artes, con el fin de una mejor administración y orientación de la actividad artística.⁷⁷ Para 1933, al frente del Departamento de Bellas Artes estuvo Carlos Chávez, quien hizo énfasis en materia del tema de la profesionalización artística, así que para el desarrollo sólido de la actividad delineó un plan de trabajo en el que subrayó la labor docente, la difusión artística general, creación e investigación artística, separando en el primer rubro la educación artística general, para trabajadores y la profesional.⁷⁸ En el balance de labores en 1934, para entonces Antonio Castro Leal jefe del Departamento de Bellas Artes, contempló que no obstante la falta de recursos para una ideal enseñanza artística en México, aun así hubo modificaciones por el Consejo, considerando entre sus reuniones el estudio de un proyecto presentado para suprimir la Escuela Popular Nocturna de Música y crear en su lugar tres Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores. Sobre esto se dijo:

"El fin más amplio de éstas, la mayor capacidad de divulgación y el sentido social y práctico que tienen sus enseñanzas, además de consideraciones especiales sobre la labor que venía desarrollándose en la Escuela Popular Nocturna de Música, determinaron al Consejo de Bellas Artes a aprobar el proyecto de creación de dichas escuelas. Este proyecto comprendía además la refundición en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores de los centros de Orfeón, que hasta entonces habían desarrollado una labor poco firme y provechosa."⁷⁹

Ese mismo año se notificó que: "El Departamento de Bellas Artes, considerando que era incompleta y unilateral la educación artística que impartía a las clases trabajadoras la Escuela Popular Nocturna de Música y los Orfeones populares, estableció con la aprobación del Consejo de Bellas Artes las 'Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores'. Este es un tipo nuevo de escuela, en ésta las actividades artísticas son al mismo tiempo medio eficaces para crear nuevos intereses espirituales, un mejor desarrollo mental y físico, y una firme conciencia social. Estas escuelas tienen finalidades varias y armónicas y no se les puede clasificar como escuelas técnicas, o profesionales de cultura general."⁸⁰

En materia de organización interna las tres escuelas, todas establecidas en medios de trabajadores, comprendieron en: "...su programa catorce asignaturas, divididas, en tres secciones: musical [solfeo, conjuntos corales, instrumentos de aliento y de cuerda, piano,

mecánica vocal, lenguaje, gimnasia rítmica], teatro [práctica teatral, literatura dramática, fonética, lenguaje y gimnasia rítmica], y artes plásticas, dibujo, pintura, escenografía, escultura, lenguaje y gimnasia rítmica]. En las tres secciones hay conferencias especiales sobre arte e historia de las sociedades humanas. "Estas escuelas imparten gratuitamente sus enseñanzas; son mixtas, no fijan edad escolar, y la asistencia a ellas es voluntaria. Sus cursos son de dos años y el aprovechamiento de los alumnos se mide por reconocimientos trimestrales, de acuerdo con el plan de estudios y el programa de cada clase."¹

Durante estos años otros datos señalan a Julio Bracho el responsable de la enseñanza teatral en las Escuelas de Arte para Trabajadores. Narciso Bassols envió a Julio Bracho a hacer teatro en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores en donde se difundían actividades artísticas, ahí introdujo y dirigió el taller de actuación, bajo el nombre de Trabajadores del Teatro. Por primera vez en México el obrero se utilizó como material humano para el teatro.

Hacia agosto de 1935, dentro de una clara política del Departamento de Bellas Artes enfocada a la educación artística hacia el trabajador, las actividades de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, mencionan que se reformó el plan de estudios para darle una "orientación clasista", y así quitarles su carácter confuso y de experimentación.⁸³ Se dijo también que la preparación era gratuita en cualquiera de los talleres de artes plásticas, música y teatro, y sobresale la existencia de la materia de escenografía, tal vez relacionada a un nuevo proyecto para la creación de un laboratorio teatral que incluía la fabricación de muñecos de guignol, vestuario y escenografía.⁸⁴

Entre 1937-38, y según la memoria de la S.E.P., de estos años, encontramos que estas tres escuelas, cuyo desempeño para entonces se localizaba dentro las actividades de Departamento de Educación Obrera, se constituyeron en la Escuela Central de Arte para Trabajadores eliminando las otras dos, ya que hecha una valoración resultaron innecesarias.⁸⁵ De aquellas escuelas se conservó un grupo directivo o consejo integrado por tres representantes de música, literatura y teatro y artes plásticas, y en cuanto al personal de las escuelas 2 y 3, éstos pasaron a integrar brigadas culturales que actuaron dentro de las organizaciones obreras con una labor de música, teatro y pintura.⁸⁶ Sobre la Escuela Central de Arte, se dijo que las intenciones artísticas se encaminaban "...con el

objeto de preparar al obrero en las actividades artísticas a fin de que sea útil a sí mismo y a su clase. No es la misión de esta escuela preparar en su seno artistas profesionales, si no que pretende llevar el arte en sus diversas manifestaciones como elementos de expresión que sirvan al obrero en su lucha diaria y en su lucha social. La Escuela de Arte para Trabajadores presenta en su programa de trabajo no sólo la preparación individual del alumno, sino su colaboración social al servicio de su clase. La impreparación profesional del alumno no indica su incapacidad para el trabajo individual; por el contrario, lo capacita por medio de carreras cortas para mejorar su nivel cultural y económico.⁸⁷ [Entre las carreras cortas se encuentran la de escenógrafos].

Para 1939, el objetivo de la Escuela Central de Arte para Trabajadores seguía manteniendo el propósito de la recreación y educación para el obrero, inclusive consideraba a los sindicatos.⁸⁸

Finalmente durante el gobierno de Ávila Camacho, las antiguas Escuelas de Arte para Trabajadores 1, 2 y 3 aparecieron asumiendo nueva denominación, designándoseles como Escuelas de Iniciación Artística y posteriormente Escuelas Nocturnas de Arte para Adultos. Considerando únicamente hasta el periodo de Ávila Camacho, y de acuerdo a la memoria de la S.E.P., estas escuelas desarrollaron programas de estudio con fines eminentemente culturales, y de cierto sentido técnico, ya que daban un mínimo de capacitación a los alumnos que a ellos concurrían.⁸⁹

La Enseñanza Teatral en la Universidad.

Considerando documentos sobre las labores de la Universidad a partir de los años veinte de nuestro siglo, periodo en que el centro dependió primero de la S.E.P., para luego conseguir su autonomía, podemos decir que los intentos en materia de enseñanza teatral fue asumida y desarrollada por los departamentos de Intercambio Académico y el de Extensión Universitaria. Sin embargo esta enseñanza tuvo principalmente un carácter literario,⁹⁰ y en el caso del primer departamento se hizo a través de materias de literatura dramática, por ejemplo Literatura Dramática del siglo XIX y XX, o en sus actividades de los cursos de la escuela de verano, en donde se impartía el curso de Teatro en México, clases de Dramática Literaria Española o Drama Contemporáneo y Drama de Shakespeare.⁹¹ Mientras con el Departamento de Extensión Universitaria se hizo a través

de conferencias, con el objetivo de llevar fuera de las escuelas universitarias la educación, con un sentido de servicio social o difusión de cultura, acercando la Universidad al pueblo. Algunas conferencias fueron otorgadas por Julio Jiménez Rueda sobre *Tirso de Molina*, *Calderón de la Barca*, *el Romanticismo en el Teatro español* o por Francisco Monterde con las *Tendencias del Teatro Actual*, y Julio Torri con la *Leyenda de Don Juan*.⁹³

Sin embargo, es durante los años treinta que la historia del teatro universitario expresa con más claridad⁹⁴ una actividad de manera práctica, concretamente en 1934, cuando en una convocatoria firmada por el secretario general Artemio del Valle Arizpe, menciona se encargó a Fernando Wagner, quien a su vez en 1932 inició a dar clases de alemán en la Escuela Nacional Preparatoria, desarrollar un curso práctico teatral. Es a partir de 1935, y durante los siguientes años que en la actividad teatral universitaria se hizo presente los nombres de Fernando Wagner, Julio Bracho y Rodolfo Usigli.

En el año 1935 se ha comentado la colaboración de Julio Jiménez Rueda quien era director de la Facultad de Filosofía y Letras, en conjunto a Fernando Wagner, Enrique Ruelas, Francisco Monterde y José Rojas Garcidueñas,⁹⁶ y por otro lado, en el mismo año, se registraron los trabajos escénicos dirigidos por Fernando Wagner, con las presentaciones: "*Don burry o la importancia de ser forma*", de Oscar Wilde; posteriormente, "*Peribáñez*", de Lope de Vega, puesta en escena que causó gran revuelo porque fue realizado totalmente al estilo Max Reinhardt, que consistió además de presentaciones en el Teatro Orientación, con "*Entre los Bastidores del Alma*", obra de Eurenaff, y "*El Viajero y el Amar*, de Paul Mornad.

Según una nota periodística de entonces, las presentaciones se hicieron con alumnos de la clase de práctica teatral de Fernando Wagner, y estos alumnos dependían de la Facultad de Filosofía y Bellas Artes de la Universidad Autónoma. En cuanto a la obra presentada en el Palacio de Bellas Artes, en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, "*Peribáñez y el comendador de Ocaña*", se dice que esta escenificación establece el inicio del teatro universitario.

1936 "...marca el reinicio, al menos divulgado, de la actividad teatral de la UNAM, pues en este año el Departamento de Acción Social, encomienda a Rodolfo Usigli y Julio

Bracho la impartición de un curso de Técnica Teatral para estudiantes universitarios preparatorianos y de nivel profesional [...]"¹⁰⁰

Más detalladamente podemos decir que para enero de 1936, el Departamento de Extensión Universitaria cambia por el de Departamento de Acción Social. Con pretensiones más amplias se integró por los servicios: escolar para trabajadores, bibliotecas, prácticas escolares, consultorias y bufetes, acción estética, editorial, educación física y cursos de verano.¹⁰¹ Es dentro de las actividades de acción estética en donde se registra nuevamente actividades prácticas de teatro universitario, a través de la fundación de un cuadro teatral a cargo de Julio Bracho.¹⁰² El reinicio a la actividad teatral fue laborando en el **Palacio de Bellas Artes** como parte de un proyecto universitario y con apoyo del rector Chico Goerne.¹⁰³

Este proyecto teatral que la Universidad trazó, comprendió la creación de un organismo de teatro que iniciara sus presentaciones en el **Palacio de Bellas Artes**, periódicamente; y que las llevara después a los teatros al aire libre, a los centros y escuelas apartadas, y finalmente a los teatros del interior de la república. El proyecto incluía la idea de edificar un teatro moderno en la la Universidad y de fundar la escuela de teatro, con profesores universitarios, artistas y técnicos de la nueva generación.¹⁰⁴

Cuatro fueron las obras con las que el cuadro teatral inició representaciones en el **Palacio de Bellas Artes**: "*Las Troyanas*" de Eurípides, según el arreglo escénico de Julio Bracho; "*Los Caballeros*" de Aristófanes; "*Los Caciques*" de Mariano Azuela, obra con la que Bracho intentó escenificar de tal manera de dar el camino y la fórmula para la creación de un auténtico teatro mexicano; luego, una obra en un acto del propio Bracho, "*El Tercer Orestes*".¹⁰⁵

Sin embargo de aquella experiencia Julio Bracho declaró:

"...llevé a la escena obras de Aristófanes, Sófocles y Eurípides. Por primera vez los universitarios sintieron que había un teatro suyo; nos presentamos en el **Palacio de Bellas Artes**, a sala llena desde luego. Más adelante nos encontrábamos en vispera de poner un ciclo preclásico español, con piezas de Lope de Rueda y la *Celestina* de Rojas, cuando hubo un gran lío en la Universidad en contra del rector Chico Goerne, que culminó

con su renuncia. Así vino otro y a todos nos mandaron a volar. El teatro universitario murió, ya nadie hizo nada."¹⁰⁷

Por otro lado, otro comentario dice que junto al impulso teatral universitario que dio Julio Bracho, estuvo el apoyo musical de Silvestre Revueltas, Luis Sandi, y del arquitecto Federico Mariscal que adaptó la sala de las discusiones libres del antiguo colegio de San Pedro y San Pablo para espectáculos.¹⁰⁸

Para finales 1936, Rodolfo Usigli, se encuentra en México con estudios teatrales recién adquiridos en Yale, los cuales fueron evidenciados en una crítica redactada en diciembre de 1936, en donde al evaluar la labor de Julio Bracho y sus presentaciones de teatro griego, consideró que el resultado fue poco eficaz debido a los defectos en el tratamiento técnico.¹⁰⁹ Para enero de 1937, la revista **Universidad** mencionó lo realizado el año anterior y los cursos de teatro a realizar en el **Exconvento de San Pedro y San Pablo**, (espacio que otros comentarios describieron como escuela de teatro de la que tanto Julio Bracho como Usigli fueron directores):¹¹⁰

"En el antiguo colegio de San Pedro y San Pablo se instalaron los cursos de teatro, dependientes del departamento de acción social. Quedaron bajo el control de una comisión asesora del servicio de acción estética, integrada por los profesores Alejandro Gómez Arias, Francisco Monterde y Manuel Moreno Sánchez. Las actividades del servicio de acción estética, durante los meses de noviembre y diciembre último, comprendieron cinco representaciones en el **Palacio de Bellas Artes** de tres piezas dramáticas: dos griegas, '*Los Caballeros*' de Aristófanes, y '*Las Troyanas*' de Eurípides, estuvieron encomendadas al pintor Agustín Lazo; los mismos recursos de '*Los Caballeros*', a Gabriel Fernández Ledesma, y los de '*Los Caciques*', a Julio Castellanos. Los diseños anteriores fueron ejecutados por Carlos González. Silvestre Revueltas y Luis Sandi fueron llamados para escribir la música de las piezas clásicas. La dirección estuvo a cargo de Julio Bracho."¹¹¹

Con entusiasmo otra nota, apareció diciendo: "Las representaciones de teatro Universitario durante el año pasado permiten afirmar que en esta materia lo que se requiere es una vuelta a las fuerza elementales, como pudo notarse cuando se llevaron a la escena obras de Aristófanes y Eurípides, empresa que este año se continuará con un

ciclo de representaciones de teatro español, inglés, francés, italiano, nórdico y ruso. Para producir un tipo de comediante cultivado y sensible, han nacido los cursos de teatro recibidos con el mejor espíritu de la juventud."¹¹¹

Para diciembre 1o. de 1937, se inauguró la exposición por medio de la cual se dio a conocer las actividades realizadas en 1936-1937, por conducto del Departamento de Acción Social y de sus institutos.¹¹²

Sobre las actividades de Acción Estética apareció:

"Se han lanzado una convocatoria dirigida a todos los universitarios invitándolos a que colaboren tanto en las representaciones teatrales de 1937, como para que asistan a los cursos especiales de teatro que serán impartidos por personas bien preparadas, a partir del 1o. de marzo y comprenden las siguientes materias: Curso general sobre los problemas del teatro, Panorama histórico del teatro, Teatro español e Iberoamericano, Plástica escénica y vestuario, Teoría y práctica de la dirección." [A estas actividades le añadirían la creación de una biblioteca y un museo teatral]¹¹³

En 1938 se anunció todavía la actividad teatral:

"Los cursos de teatro organizados por el Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional de México, ofrecen un amplio campo para diversos sectores sociales, ya que en dichas cátedras no sólo podrán prepararse actores teatrales, sino que la enseñanza es extensiva a quienes aspiran a figurar como actores cinematográficos. En esos cursos, en efecto, la teoría se halla estrechamente ligada con la práctica, incluyendo el estudio de la voz, normas de dicción, reglas para el conocimiento de el cuerpo y aplicación de los movimientos en la escena o frente a la cámara fotográfica, elementos valiosos para la preparación de los jóvenes destinados a formar las nuevas generaciones de actores, tanto de teatro como de cine. Las inscripciones para las clases teatrales correspondientes al presente año, continúan abiertas en el Departamento de Acción Social."¹¹⁴

También se dijo:

"La Universidad Nacional de México tiene ya abiertas diversas cátedras para el fomento del teatro en nuestro país, ya entre ellas figura una que presenta el panorama histórico del teatro universal y que lleva por finalidad el estudio sistemático y detenido del arte dramático desde sus principios hasta la época actual.

Esta clase estará a cargo del profesor José Manuel Ramos, bien conocido por sus traducciones de diversas piezas teatrales de distintos países. Abarcará el análisis de los grandes autores dramáticos, el examen de los factores y de las causas que mundialmente han incluido en el arte escénico".¹¹⁵

Durante la primera mitad de los años cuarenta la actividad teatral universitaria es registrada con algunas funciones presentadas a cargo de Fernando Wagner quien entonces daba clases en la escuela nacional preparatoria, más precisamente en 1942 se dice que Fernando Wagner y Ruelas formaron el primer grupo de teatro preparatorio.¹¹⁶

De las escenificaciones de 1942 apareció:

"En el mismo escenario en que se efectuaron sus anteriores presentaciones, en el de la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, el Teatro Universitario hizo su aparición el domingo en funciones de tarde y moda esta última, precedida de la lectura de una amena conferencia sobre *'El teatro romántico en México: la época y los autores'*, por el doctor Julio Jiménez Rueda, Director de la Facultad de Filosofía y Letras, y honrada con la presencia de altas autoridades universitarias. Para esta representación fue elegida la comedia *'A ninguna de las tres'*, réplica a la de Moreto, del romántico Fernando Calderón, raras veces representada, a pesar de sus méritos literarios. Tomaron parte en ella elementos de la clase de arte dramático fundada en la Escuela Preparatoria, gracias a las gestiones de los señores Samuel García y Guillermo Ruelas E., exdirector y exsecretario de la misma escuela, respectivamente. Dirigidos con acierto por sus maestros Fernando Wagner y Enrique Ruelas E., demostraron los progresos logrados las señoritas Margot Mesa, Carmen González, Cecilia Diamoant y Susana Curtis y los jóvenes Jorge Martínez de Hoyos, Ricardo Octavio Fuentes, Edmundo Kuri, Vicente Muñiz y Jorge Carvallo, estos dos últimos como intérpretes del papel de don Antonio en las funciones de tarde y moda, respectivamente."¹¹⁷

En 1944, se presentó: " 'La Locandiera' en el **Palacio de Bellas Artes**, ofrecida por el grupo teatral de la Facultad de Filosofía y Letras y patrocinada por la Universidad Nacional Autónoma. La intención estimular a los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras su estudio y preparación en estas manifestaciones de cultura. *La Locandiera* va a presentarse el 27 en **Bellas Artes**."¹¹¹

El 1o. de agosto de ese año se anunció representada la comedia *Contigo Pan y Cebolla* de Manuel Eduardo de Gorostiza, en el **Palacio de Bellas Artes**, al parecer por el mismo cuadro que integranban elementos de la **Facultad de Filosofía y Letras**, dirigido por F. Wagner.¹¹²

En otra crítica que bajo un título de "Teatro del siglo XVIII, interpretado por profesores y alumnos de Filosofía y Letras" apareció:

"El espectáculo fue presentado en tal forma que hizo difícil creer que los actores eran jóvenes estudiantes inexpertos y que, todos, por primera vez, pisaban las tablas."¹¹³

Entre los nombres mencionados aparecieron Ida Appendini maestra de italiano; licenciado Enrique Ruelas y Fernando Wagner profesores de Arte Teatral y también a los señores doctor Pablo Martínez de Río, director de la Facultad de Filosofía y Letras; señor Julio Jiménez Rueda, jefe del Departamento de Letras; profesor Fernando Wagner, profesor de Arte teatral; como actores quienes por primera vez pisaban las tablas Jacqueline Pivert de filosofía, Guido Gómez de Silva de letras, David Gorbach, María Pilar Sousa, Matilde Lemberger, Benjamín Nuñez, Oscar Quero y Gaetano Maesa.¹¹⁴ Para estas presentaciones el patrocinio vino de la Universidad Nacional Autónoma como lo había hecho años anteriores. Además se utilizó el término de escuela de arte teatral de la Universidad.¹²²

Para 1945, en el estatuto aprobado de la Universidad Autónoma de México se registra la existencia de una Dirección de Extensión Universitaria con la responsabilidad del plan de extensión universitaria para la difusión de la cultura superior en los cursos para nacionales y para extranjeros. Dentro de esta dirección se llevaron a cargo las actividades teatrales en los años siguientes, así como las actividades del grupo **Teatro Estudiantil Autónomo**,¹ grupo el cual podría ser parte de la historia del teatro

universitario si consideramos que en 1945 se fundó con elementos de escuela de medicina, filosofía y letras, antropología, leyes, y del politécnico.¹²⁴ El largo esfuerzo por hacer un teatro universitario llevaría finalmente a la culminación de la creación de una escuela de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras en los próximos años, y cuya vida continua hasta nuestros días.

CAPITULO III. EL TEATRO DE ULISES Y EL TEATRO DE ORIENTACIÓN.

El teatro mexicano de los años veinte ha sido descrito dentro de un marco de actividad gobernada por compañías españolas y escenificaciones que seguían repitiendo las formas escénicas que años atrás se habían consagrado por el gusto del público,¹ no obstante, también nuestra historia teatral enmarca estos años con la presencia de intentos de renovación escénica, que a diferencia de otros esporádicos esfuerzos anteriores que intentaban una dramaturgia nacional,² esta vez buscaron con más firmeza cambios en las maneras de hacer teatro. Estos son los casos del **Grupo de los Siete**, **El Teatro Sintético**, **El Teatro Folclórico**, **El Teatro del Murciélago**, **El Teatro de Ulises** y **La Comedia Mexicana**, presencias breves como lo habían sido otros tantos grupos mexicanos años anteriores, aunque en este caso algunos tuvieron secuelas posteriores.

De todos ellos, en esta investigación es importante destacar la presencia del grupo de Ulises, porque desde las valoraciones de algunos de sus historiadores,³ éste se distinguió de los demás por su marco conceptual que estableció profundas necesidades de total renovación del arte escénico, entre ellas las consideraciones de renovar el trabajo del actor, con lo que puede decirse que es con la presencia del teatro de Ulises que se hace evidente en la historia de la formación del actor en México la incorporación de nuevas concepciones buscando cambiar los hábitos del actor mexicano. Y aunque en su tiempo sus ideas fueron poco comprendidas, finalmente este grupo se convertiría en un anticipador del acceso de la modernidad del teatro mexicano, si se considera que durante los años venideros aquellas ideas se vieron apoyadas con la presencia de otros nuevos hacedores del teatro que tenazmente ganaron un espacio en el ámbito cultural. Fue dentro de esos conceptos en los cuales se formaron tanto Xavier Villaurutia como Clementina Otero, dos de los principales fundadores de la Escuela de Arte Teatral.

Sobre el teatro de Ulises, se ha dicho, se constituyó por jóvenes sin antecedentes familiares en el teatro, pero conformado por la nueva generación portadora del espíritu de la renovación y de la modernidad de los ámbitos intelectuales. Con una necesidad de juventud creadora influenciada por lo literario, lo poético, lo plástico y por un interés teatral vinculado a sus conocimientos de repertorios modernos y de nuevas ideas teatrales en las que se consideran los nombres de Stanislavski, Reinhardt, Craig, Tairov, Meyerhold, los hermanos Pitoeff, y en algunos casos por el impacto del teatro del Vieux Colombier de Jacques Copeau.⁴

Así, en el teatro de Ulises se fueron congregando amigos, conocidos e invitados que se identificaron, o los dispuestos a trabajar colectivamente dentro de un camino estético que se fue explorando en la marcha con la idea de un teatro experimental. El Teatro de Ulises fue un grupo de aficionados, de aprendices, y de críticos del teatro que de manera autodidacta escenificaron un repertorio moderno en directa confrontación a toda referencia de un teatro a la manera española e italiana que las compañías profesionales en México se empeñaban por continuar. De esta forma la presencia del Ulises no podría valorarse sin la referencia de aquellas maneras de hacer teatro que hemos expuesto en el primer capítulo, frente a las cuales desde el origen de la creación del Ulises sus integrantes se opusieron.

Las condiciones de trabajo emprendidas por el grupo, así como sus ideas teatrales llevó al Ulises a la innovación. Investigaciones sobre el grupo han mencionado por un lado que mostró cambios dentro del proceso de escenificación, es decir en la organización y difusión,⁵ y por otro lado mostró cambios en el manejo de los elementos escénicos de entre los cuales el trabajo actoral consideró "innovaciones técnicas y metódicas"⁶

Como hemos visto en los capítulos anteriores las formas de enseñanza actoral en México estaban delineadas de ciertas maneras que no ofrecían nuevas alternativas, o al menos decisivas opciones para los intereses de las nuevas generaciones, pues o difícilmente tenían que ingresar a una compañía, para aprender lentamente y ascendiendo de puestos, proceso vinculado estrechamente a la manera de organización y producción teatral heredado de las compañías extranjeras, principalmente españolas; bien, optar por la alternativa del Conservatorio cuya presencia se observa con poco apoyo, y con un trabajo lento, segmentado e interrumpido. Ninguno de estos caminos fue tomado por el Ulises. De acuerdo a lo escrito o mencionado sobre el grupo en materia de trabajo actoral, es necesario comentar primeramente que sus integrantes tenían el interés en escenificar un repertorio moderno para ver y difundir lo que para ellos resultaba una necesidad de su tiempo, el tener un contacto con las ideas contemporáneas de nuevas obras dramáticas y que las compañías profesionales no se arriesgaban a poner. Con la idea en mente de una escenificación igualmente moderna que lograra el mejor contacto con la obra dramática, la dirección del Ulises consideró un equilibrio de los elementos escénicos colocando la obra dramática en la cúspide. Eliminando cualquier distracción a tales fines se evitó actores que provinieran de un teatro distante a tales propósitos y ellos mismos fungieron como los hacedores de todo, con lo que se evitó a la primera figura y el vedettismo acostumbrado en las compañías de entonces, en donde regularmente el actor era el director, promotor y empresario, y los cuales decidían repertorios y

elencos. Por el contrario el actor del Ulises además de estar compenetrado en la mayoría del proceso de escenificación, y anteponiendo un proyecto colectivo, no sacrificó el personaje a su figura, su trabajo estuvo supeditado a la dirección y al personaje, y para ello los ensayos se convirtieron en el espacio básico de preparación. A diferencia de las compañías profesionales de entonces, en el Ulises se otorgó el tiempo necesario de análisis y de memorización para el actor, en vez de aquellos precipitados montajes por semana acostumbrados por las compañías profesionales y en donde el actor utilizaba la concha y el apuntador por necesidad y comodidad. Las condiciones económicas del grupo lo permitían y el fin artístico estuvo por encima del fin económico.

Por otro lado la interpretación se describió dentro de una línea interpretativa mesurada tal vez cercana a un naturalismo o a la técnica vivencial de Stanislavski, distantes de aquellas actuaciones exageradas o españolizadas normalmente acostumbradas.⁷ Es importante señalar, en cuanto a la relación director-actor, que si bien el director, al igual que aquellas compañías profesionales de entonces, adquiere un papel de maestro, en este caso el director mostró a los actores una concepción teatral y no fórmulas aprendidas o maneras repetidas de actuación, convirtiendo el grupo en una especie de escuela de conceptos. Además el trabajo del director parece adquirir una autonomía al del trabajo del actor, si observamos que hubo un interés del grupo en los elementos escénicos y no en el económico o el personal, con lo que puede llevarnos a una relación del concepto de la *Mise en Scene*, según Pavis,⁸ en donde desaparece la idea del director-actor-empresario que habitualmente manejaba una compañía.

Esta manera de concebir el trabajo teatral dejó marcada la visión teatral de sus integrantes, la mayoría de los cuales después de haber despertado su vocación, continuaron en años posteriores con nuevos proyectos teatrales sin abandonar las concepciones aprendidas. Apenas con una ligera resonancia en el ámbito teatral de su momento, y una vez interrumpido el breve trabajo del Ulises, algunos de sus integrantes persistieron con otros intentos para expresar aquellas ideas, tal fue el caso del grupo del Teatro de Orientación en donde se congregaron algunos exparticipantes del Ulises, y que a comparación de aquel proyecto, éste abarcó durante los años treinta un mayor lapso de duración y alcance. Con este nuevo proyecto se confirmó que el Ulises además de haber generado vocaciones, era precursor de que los grupos podrían ser nuevos espacios formativos en donde generar a sus propios actores con un perfil conceptual moderno tanto del actor mismo, del director, como del teatro.

Durante los años treinta, década marcada por una evidente difusión de las nuevas concepciones teatrales,⁹ siguieron apareciendo otros intentos por renovar al teatro mexicano, tales como el teatro de la Universidad, el teatro para trabajadores, ó dentro del teatro profesional como el Teatro de Ahora y la Comedia Mexicana. Sin embargo, de entre todos ellos el Teatro de Orientación es reconocido por ser el continuador del teatro de Ulises, encabezando el denominado Teatro Experimental, que buscó modernizar la práctica teatral en nuestro país, forjando para ello a nuevos actores. Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, quienes se perfilaron como promesas en el teatro de Ulises, con el teatro Orientación fue que adquirieron una presencia más importante en el ámbito teatral, al tiempo de haber confirmado sus gustos y conceptos teatrales que a lo largo de su trabajo nunca dejaron.

Los orígenes del Teatro de Orientación se ubican hacia 1931, cuando Julio Bracho había inaugurado el espacio teatral de Orientación dependiente de la S.E.P., y donde formó el grupo Escolares del Teatro para trabajar por un breve tiempo y sin algún subsidio. Con una posible participación dentro del teatro de Ulises¹⁰ o con similares intereses, las intenciones de Escolares del Teatro con Julio Bracho y su compañera Isabela Corona, estuvieron guiadas hacia el desarrollo de un teatro moderno, haciendo énfasis en el trabajo de formar nuevos actores disciplinados, y aspirando para ello a la conformación de una escuela, ya que en el ambiente teatral se carecía de un espacio eficaz para ello.¹¹ No obstante, las expectativas de Bracho fueron interrumpidas cuando se le quitó el espacio para cedérselo a Celestino Gorostiza, exintegrante del Ulises. A la breve presencia de Julio Bracho se le ha calificado como un enlace o puente entre el Ulises y el Teatro de Orientación, además se le atribuye a su labor como director del Departamento de Bellas Artes el apoyo de abrir las puertas del departamento para fomentar y desarrollar de manera más seria la actividad teatral.¹²

Asignado el Orientación en 1932 a las manos de Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia, inició un proyecto teatral que tomó el mismo nombre del espacio cedido, e inició sus labores con un subsidio del departamento de Bellas Artes de la S.E.P., vinculando así sus objetivos a los fines culturales de la Secretaría. Los objetivos del proyecto Teatro de Orientación fueron dar continuidad a lo emprendido por el Ulises, y en parte al esfuerzo iniciado por Julio Bracho, es decir difundir un proyecto cultural de modernizar el teatro mexicano, esta vez con la esperanza de un mayor alcance, de manera abierta y bajo el amparo del Estado.

El esfuerzo de C. Gorostiza con el Teatro de Orientación transcurrió a lo largo de dos etapas, con una participación primero como director y otra como coordinador. De 1932 a 1934 fue el primer lapso dentro del cual las primeras temporadas fueron en el teatro **Orientación**, y las últimas en el teatro oficial de la S.E.P., el teatro **Hidalgo**. Y la segunda etapa transcurrió mientras C. Gorostiza estuvo a cargo del Departamento de Bellas Artes, entre 1938 y 1939, haciendo temporada en el **Teatro de Bellas Artes**, a través de una colaboración y participación más amplia, con Julio Bracho, Xavier Villaurutia y Rodolfo Usigli como directores. En ambas etapas, la idea de modernizar el trabajo del actor fue patente, como puede observarse en los objetivos del proyecto, en los comentarios de sus protagonistas y en las críticas teatrales de entonces.¹³

Sintetizados los objetivos iniciales del Teatro de Orientación en su primera etapa se han expuesto así:

a) Renovación del repertorio teatral mediante la resurrección de los clásicos y el conocimiento de los nuevos autores;

b) transformación de la estética teatral, incluyendo la dirección escénica, la actuación y la escenografía;

c) creación de un repertorio nacional de acuerdo con las ideas modernas del teatro.¹⁴

Como vemos el teatro **Orientación** no dejó de lado la preocupación del actor como parte de sus objetivos, de hecho desde su inicio existió un documento con la idea de conformar un especie de laboratorio y escuela.¹⁵ En parte, Gorostiza retomaba aquellos primeros esfuerzos del Ulises, y de su antecesor inmediato Julio Bracho, pero principalmente reflejó sus conocimientos y preocupaciones en materia actoral, y que anteriormente las había hecho expresas en comentarios críticos, en revistas como "**Escala**", el "**Espectador**", o "**Contemporáneos**", a través de las cuales abogó por la idea de un actor y un actuación moderna, directamente fundada en nuevas teorías teatrales contemporáneas y opuestas a las interpretaciones del teatro mexicano profesional de entonces.

A lo largo del trabajo del Orientación se ve que de manera similar a sus antecesores, se fue conformando con un elenco no profesional del teatro, esta vez resultado de una selección, el cual en la marcha se fue educando por la dirección de Gorostiza.

El trabajo de Gorostiza como director-maestro fue calificado en una línea diferente a los directores de las compañías comerciales,¹⁶ y por otra parte se le atribuyó el manejo de un rigor técnico,¹⁷ así como el planteamiento desde el principio de una disciplina basada en objetivos de trabajo bien definidos, como puede verse en documentos de la época.¹⁸ Alejados de los hábitos del teatro comercial,¹⁹ los actores se acomodaron al espíritu de la pieza a representar²⁰ y la interpretación buscó un perfil nacional, como claramente se dijo en un programa de mano del año 1933:

"Con la mira de hacer de este conjunto el vehículo sin el cual el teatro mexicano no logrará expresarse y en la seguridad de que la interpretación tiene una nacionalidad independiente de las obras interpretadas, se ha procurado no desnaturalizarla a fin de que los actores conserven la voz, el tono, la dicción y el gesto culto, habituales en el mexicano gracias a la cual el público pudo sentir por primera vez que se le habla desde un escenario en su propio idioma. Gracias a ello, también, será posible que el teatro mexicano pueda alguna vez vivir en la atmósfera que necesita."²¹

Sin embargo, según Xavier Villaurutia, en momentos cuando el Teatro Experimental se estaba acercando al público, se vio interrumpido el primer esfuerzo del Teatro Orientación, el gobierno perdió interés, y una vez más los cambios de gobierno evidenciaban que los esfuerzos se basaban en proyectos aislados, entre amigos, y el Estado los apoyaba sólo momentáneamente. En febrero de 1935 la dirección del Teatro Orientación pasó a manos de Germán Luis Artzubide,²² y Gorostiza se apartó a la dirección artística de la Cinematografía Latinoamericana. Una espera larga de cinco años pasaron hasta que en 1938 el Teatro Orientación aparecería nuevamente cuando Gorostiza retomó el proyecto al estar al frente del Departamento de Bellas Artes. Para la segunda etapa del Orientación, Celestino Gorostiza, aún con más pretensiones al tener la idea de conformar una compañía estable subsidiada por el Estado, se ocupó de la coordinación del proyecto, poniendo en marcha tres grupos a cargo de tres directores Villaurutia, Usigli y Bracho, para hacer representaciones en el Teatro de Bellas Artes.

Estos directores ya habían demostrado sus pretenciones en materia de renovación teatral incluyendo la actuación. Por un lado Villaurrutia quien después de la primera etapa del Orientación, como actor, director y autor dramático, viajó a estudiar teatro en Yale, para que a su regreso dirigiera el teatro del Sindicato de Electricistas. Por su parte Julio Bracho quien luego de sus intenciones de conformar una escuela con Escolares del Teatro introdujo la enseñanza teatral en las Escuelas de Trabajadores y luego trató de hacerlo dentro de la Universidad. Finalmente Rodolfo Usigli quien no sólo había mostrado sus conocimientos teatrales en materia del actor en escritos [así como Villaurrutia y Bracho], sino que en la práctica Usigli participó en la enseñanza teatral dentro de la Universidad, e insistió en la creación de una escuela de teatro. En fin en todos ellos ya se mostraba una necesidad mayor de un nuevo tipo de actor y en esta segunda etapa del Orientación fue claramente expresado por Rodolfo Usigli²³ como por Julio Bracho.²⁴

Pero el segundo esfuerzo del Orientación nuevamente fue interrumpido por causas de orden económico.²⁵ No obstante había hecho su labor; había mostrado de manera imperativa las necesidad de renovar el arte teatral y la evidencia de que era posible formar nuevos actores provenientes de sus filas, demostrando que aquellos actores criticados como aficionados, estaban a la altura de los profesionales²⁶ y en algún momento acogidos dentro de sus compañías. Las críticas de la época una vez terminado el Orientación consideraron su papel de escuela al revelar figuras, algunas de las cuales se incorporaron después a compañías comerciales o al cine. Magaña Esquivel siempre fascinado por la existencia del Teatro Experimental, escribió una vez terminado el Orientación:

"...hubo en un momento en que se pudo ver que el teatro experimental era una auténtica escuela de actores y que, por, consecuencia, los comediantes nacidos en él, y que en él pudieron completar su educación escénica serían un día actores y actrices ganados para la renovación del Teatro en México."²⁷

De manera similar a Magaña Esquivel, las investigaciones actuales que han recuperado los materiales tanto del Teatro de Ulises y el Teatro de Orientación, parecen coincidir al subrayar la importancia de ambos proyectos en cuanto a su papel histórico de renovación del teatro mexicano, en este caso en el trabajo y la formación del actor. Para la creación de la Escuela de Arte Teatral ésto resulta importante, no sólo porque en esos conceptos se formaron Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, fundadores de la escuela, sino que además estos grupos revelan en nuestra historia la utilización de nuevos modelos para hacer teatro,

otras alternativas de formación separadas al teatro españolizado que realizaban las compañías profesionales de entonces, ideas que serían fortalecidas con la presencia de otros grupos y directores, y que en su conjunto establecieron un panorama de modernización que enmarcaron la existencia de la Escuela de Arte Teatral.

CAPITULO IV. CREACIÓN DE LA ESCUELA DE ARTE TEATRAL.

A lo largo de la primera mitad de los años cuarenta, el ambiente teatral en México ha sido descrito dentro de una crisis teatral,¹ atribuida en parte a la constante ausencia de nuevos espectáculos, a razón del temor al fracaso de las compañías comerciales, las cuales generalmente mostraban repertorios antiguos y ordinarios. Nombres conocidos siguieron refugiados en la reposición de obras que alguna vez fueron éxito, y un ejemplo claro fue el caso de las hermanas Blanch.² Apenas puede notarse ligeras mutaciones, y de manera gradual³ un interés de nuevos repertorios, como en el caso de Maria Tereza Montoya, Fernando Soler, Virginia Fábregas o Gómez de la Vega.⁴

Esta crisis también fue atribuida y vinculada a la presencia del cine, en que algunos vieron la causa de la ausencia del público en las salas teatrales.⁵ Mientras por otro lado se ha considerado que este ambiente de pesadumbre fue reforzado por la ausencia del Teatro Orientación, cuyos integrantes entonces estaban disgregados, ocasionando con ello un panorama decadente para el Teatro Experimental.⁶

Frente a este panorama, aparecieron momentáneamente esfuerzos conjuntos entre actores provenientes del cine, del teatro comercial y el teatro experimental, a lo que se agrega la labor de nuevas presencias, algunos de ellos extranjeros que llegaron a radicar a México, y la aparición de nuevos grupos teatrales que fueron ocupando el espacio vacío del Teatro Experimental, y entre los cuales se nombra principalmente la presencia del Proa Grupo cuya continuidad y firmeza le hizo compararse al Teatro Orientación.⁷ Junto al Proa Grupo,⁸ otros nombres aparecieron como el grupo Teatro Libre, el Nuevo Teatro, el Grupo Índice, el Teatro Mexicano de Arte, el Teatro Estudiantil Autónomo y la Linterna Mágica, de alguna manera todos ellos en el periodo presidencial de Ávila Camacho, fueron nuevas presencias que mostraron frescura en el ambiente teatral, aunque al mismo tiempo evidenciaban que las opciones formativas de las nuevas generaciones era agruparse como aficionados, entre estudiantes, o entre profesionales, como bien lo subrayó Magaña Esquivel.⁹

En este panorama nació la Escuela de Arte Teatral, y de manera cronológica podemos decir que la idea apareció principios de los años cuarenta, con las pretensiones de la actriz Clementina Otero, por lo que desde este momento puedo establecer un vínculo entre la escuela con los forjadores del teatro experimental [Ulises y Orientación], si

consideramos la trayectoria formativa de esta actriz. Por esto, antes de hablar de las intenciones de Clementina Otero, es necesario mencionar que su aprendizaje teatral se debió principalmente al Teatro de Ulises y al Teatro Orientación, y en consecuencia su formación quedó marcada por los lineamientos y las condiciones teatrales en el que ambos grupos se desarrollaron. De este modo compartió el entusiasmo participativo en la construcción de un teatro moderno, con las enseñanzas de sus directores-maestros Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia, de manera práctica e ideológica. Pero de igual forma compartió las carencias o dificultades por las que aquellos proyectos pasaron, por lo que su desarrollo debió completarse en la marcha, a veces con una breve participación con el teatro profesional, otras esperando la llamada de sus compañeros con nuevos intentos en el denominado Teatro Experimental, o, finalmente emprendiendo sus propios proyectos.

Para finales de los años treinta y una vez terminado el Teatro de Orientación, Clementina Otero no abandonó la actividad escénica como actriz, y en los siguientes años participó en otros proyectos, por un lado con directores interesados en modernizar el teatro mexicano como Rodolfo Usigli, con quien colaboró en el "Teatro de Media Noche" en 1940. También volvió a trabajar bajo la dirección de Celestino Gorostiza, esta vez en la "Compañía Alta Comedia" que se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1940. Y con Fernando Wagner en la "Compañía Panamerican Theatre", con quien además participó en 1942 en el teatro radiofónico. Por otro lado tuvo participación con actores del ámbito profesional como en la "Compañía Dramática Fernando Soler", dirigida por éste último, y en 1942 en la "Compañía de Comedia de Alfredo Gómez de la Vega". Sin embargo, a su labor como actriz se le presentaron otras actividades que complementaron su formación, primero como maestra de teatro en 1941, en la Escuela de Arte para Trabajadores número 4, en donde inicia su labor como directora de escena, en donde sin saberlo mostró lo que había aprendido en el contacto con aquellos importantes directores.¹⁰ Luego entre ese año y 1942 colaboró junto a Concepción Sada para dar origen a un proyecto de teatro infantil de grandes aspiraciones, en donde volvió a trabajar junto a Fernando Wagner asistiendo la escena y dirigiendo a un grupo de niños, para quienes les resultó un espacio de formación teatral.¹¹

De acuerdo con los comentarios de Clementina Otero, sus intenciones de crear la Escuela de Teatro correspondió a estos momentos, que pudiera considerar de

entusiasmo creativo, pues Otero contribuye al desarrollo del teatro mexicano de manera más personal, como actriz, como docente y como directora de escena. Concretamente, es en 1942, al presentársele la oportunidad de viajar a Estados Unidos con una beca de la Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale, que en su mente existe la motivación de adquirir la experiencia teórica y técnica tantas veces comentada por Rodolfo Usigli y Xavier Villaurruta cuando éstos regresaron de Yale (éste último a quien tanto admiraba); en su viaje incluyó la idea de la escuela. En palabras de Otero:

"La idea ... ya la tenía yo y por eso me fui, porque quería yo formar una escuela de teatro en México decía bueno, no hay una oportunidad de que se formen los actores, más que en las pocas compañías profesionales que hay. Y costaba mucho trabajo entrar en ellas, y eran muy pocas ... Entonces digo, bueno no hay en México una escuela de teatro donde se formen los actores y de ahí nació la idea, y por eso me fui a E.U., a ver como funcionaba la escuela de teatro, para formar la escuela de teatro aquí..."¹²

Es evidente que en su comentario, Clementina Otero nos deja ver su experiencia formativa como actriz, de hecho al entrevistarla sobre el origen de la escuela, ella veía en su pasado aquellos logros y carencias formativas del actor dentro del Teatro Experimental frente al actor del Teatro Profesional, así que la idea de la escuela estaba en relación a su experiencia dentro de ambos ámbitos. Otero recordó¹³ que con el Ulises y el Orientación habían eliminado la idea formativa de empezar como partiquinos en una compañía, por lo que en su tiempo ganaron enemistades con los profesionales, por sobresalir y no ser hijos de actores, ni ser familia de actores, como era habitual en las compañías de entonces. De aquellos actores Otero dijo:

"...se hacían en las mismas compañías profesionales, no había escuelas [...] La formación del actor era, profesionalmente...comenzar en las compañías profesionales como partiquinos [...] ahí habría que hacer toditita la carrera, en los teatros profesionales[...]"

Difícil formación, pues según Otero: "Eran círculos muy cerrados...eran familiares, los hijos de los actores tenían la posibilidad de entrar...a no ser...ya la gente que destacábamos en otros pequeños teatros... los absorbían ellos."¹⁴

No obstante con estas características, Otero tuvo que completar su formación en aquellas compañías, sobre todo para tener la experiencia dentro de los teatros profesionales. Ahí subsanó carencias como actriz, al tiempo de percibir su forma de trabajo, por ejemplo Otero recordó que en su experiencia junto a María Tereza Montoya aprendió:

"A ser actriz. Era una gran actriz María Tereza Montoya, absolutamente...Bueno unas facultades y además la experiencia que nosotros no teníamos. Así es que de ella aprendimos muchísimo, en la cuestión profesional sobre todo [...] Aprendimos muchísimo con la Montoya, hasta miedo tenía yo, era de un temperamento fuerte y todo. Me acuerdo en mi primera experiencia, [...] yo tenía que darle una bofetada, a María Tereza Montoya nada menos, y no me atrevía [...] hasta que dijo: 'no nenita, antes', y no se que, y que me vuela y le di una bofetada [...] Y Mondragón me enseñó muchas cosas en la cuestión de esa primera escena que tenía yo con María Tereza [...] Tenía yo que salir llorando, y yo no sabía llorar en escena, y entonces ya Mondragón me ayudó, y me motivó, y ya pude hacerlo muy bien [...] Eso si nos enseñaban puntualidad [...]"¹⁵

Ante todo esto Otero concluyó :

"Yo vi...en toda mi experiencia....entre las compañías profesionales tenía que entrar ya con más experiencia.. Bueno esto es lo que hace falta en México una escuela de teatro."¹⁶

Como vemos en los comentarios de Otero, hay un reflejo entre la experiencia pasada de la actriz, y una actitud del momento por cambiar las circunstancias formativas en México, pero más que una idea completamente filantrópica, yo diría como una suposición que tanto la idea del viaje a Yale como de la idea de la escuela pudieron estar más vinculadas a una necesidad personal formativa y laboral, pues comentarios de su vida a principios de los cuarenta era el deseo de estudiar en la Universidad,¹⁷ y haciéndolo en Yale lo haría directamente en materia teatral, con lo que completaría lo que había hecho de manera empírica, mientras que con la creación de una escuela en nuestro país, demostraría sus capacidades teóricas y técnicas aprendidas, lo que le otorgaría un rango semejante a los directores que la formaron anteriormente en México, y además habría un espacio donde hacer una actividad permanente y con ello una estabilidad en esta profesión.

Finalmente, Otero viajó a Estados Unidos hacia el año 1942, y en Yale tomó el curso completo de teatro, lo que seguramente le daría más habilidades en la docencia y en la dirección.

"Yo atacé todo -dice Otero- yo tomaba toditito teatro, iluminación, métodos de ensayo [...] voz, dicción, [...] dirección de escena..."¹⁸

Pero en general, de lo aprendido en Estados Unidos, la actriz observó no haber descubierto grandes diferencias de lo aplicado antes en México, aunque Otero notó que:

"...ellos tenían una escuela, aquí comenzamos [...] neófitos completamente [...] Adquirí las técnicas en E.U., cosa que aquí no se tenía [...] Aquí no era precisamente la técnica la que se tenía sino la experiencia."¹⁹

Otero, permaneció a lo largo de un año en Yale, entre 1942 y 1943, estudiando, representando, viendo algunas escenificaciones teatrales, y se le presentó la oportunidad para trabajar en el "Pasadena Pen House", según ella, para entonces el teatro experimental más importante de esa nación y el cual era el paso de los actores norteamericanos al cine. Seguramente aquella idea de la escuela pasó a segundo plano con aquella nueva circunstancia donde el interés formativo y sueños de trascender como actriz en el cine americano era lo principal. Sin embargo y con pesar, para 1943, Otero regresó circunstancialmente a México, no del todo interesada y más por una urgencia familiar que por decisión propia, ya que su padre había enfermado. Aún así, inmediatamente se incorporó a la actividad teatral como actriz, siendo invitada por Celestino Gorostiza al proyecto "Teatro de México". Este proyecto fue organizado por el mismo Gorostiza, y puede considerarse como un intento de dar continuidad en parte al teatro Orientación, pero ahora con las nuevas características de ser una compañía, la cual funcionaría de manera semejante a una compañía comercial, aunque con la intención de impulsar un teatro nacional.²⁰ Al mismo tiempo de incorporarse al "Teatro de México", Otero se integró nuevamente al proyecto de Teatro Infantil, esta vez asumiendo por completo su dirección.

La idea de la escuela nuevamente pudo aparecer y reafirmarse cuando Clementina Otero se puso en contacto con la docencia dentro de la Escuela Dramática Cinematográfica en 1945, así lo sugiere su comentario:

"Me estimuló el saber que no había escuela de teatro y que había muchos muchachos que querían aprender teatro y no tenían donde aprenderlo....pero insisto porque [...] querían entrar al cine."²¹

Este comentario más que relacionarlo con aquella experiencia de 1941, cuando Clementina Otero era profesora de la Escuela de Arte para Trabajadores y donde según ella no se aspiraba a ser profesionales sino a un entretenimiento, más bien podemos vincularlo a su participación como docente en la Escuela Dramática Cinematográfica, de donde alumnos suyos participaron en 1945, como actores dentro del proyecto "Teatro de México".²²

Las opiniones del crítico teatral Antonio Magaña Esquivel apoyan esta idea cuando pone como el antecedente directo de la Escuela de Arte Teatral la escuela mencionada. Magaña escribió:

"En 1945 y en la todavía Dirección de Educación Extraescolar y Estética se creó, al fin, a instancias de la escritora Concepción Sada y de la actriz y directora Clementina Otero, la Escuela de Arte Teatral para resolver directamente la crisis que por esos días pasaba el Instituto Cinematográfico de México, declinado ya el entusiasmo de sus fundadores, Xavier Villaurrutia, Gabriel Figueroa, Gilberto Martínez Solares y el propio Celestino Gorostiza, entre otros."²³

Aunque sin ser la primera escuela para formar actores del cine en México, pues años atrás existió otra,²⁴ cabe señalar que la Escuela Dramática Cinematográfica tuvo la intención de formalizar la enseñanza actoral en momentos cuando el cine mexicano tenía un gran auge. Según los acertados comentarios de la investigadora Guillermina Fuentes la presencia de esta escuela podría revelarnos un panorama en el que la producción cinematográfica nacional fue favorecida por las condiciones de la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó una urgente necesidad de actores, que sería reflejado con la presencia de esta escuela, idea similar a la expuesta en 1946 por Andrés Soler donde subraya la carencia de actores para el cine.²⁵

Sobre esta escuela es interesante añadir:

"Cuando con un pequeño subsidio otorgado por el licenciado Benito Coquet, en aquella época a cargo de la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, la sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica fundó el Instituto Cinematográfico de México precisamente para remediar las deficiencias de la educación profesional de los actores. Celestino Gorostiza encontró en su calidad de director de ésta, que en rigor era una escuela de arte teatral, la oposición de no pocas estrellas y figuras que habían ganado un sitio sin más esfuerzo ni educación que su propia práctica y de los jóvenes aspirantes que suponían incómodo e inútil someterse al técnico y difícil aprendizaje." ²⁶

"La Academia Cinematográfica de México fue creada en abril de 1942. En un principio, la academia tuvo la siguiente directiva y cuerpo docente: Presidente del consejo, Enrique Solís; director, Julio Bracho; secretario, Luis Manrique; profesora de taller A, Virginia Fábregas; profesor del taller B, Celestino Gorostiza; profesor del taller C, Xavier Villaumutia; profesor de elocución y dicción, Carlos Pellicer; profesor de aplicación cinematográfica, Gilberto Martínez Solares; profesora de gimnasia rítmica, Gloria Campobello; profesor de técnica del drama, Francisco Monterde; profesor de gramática y composición Rafael Solana; profesor de taller de escritores cinematográficos, Julio Bracho; profesor de historia del Arte Dramático, Agustín Lazo." ²⁷

En el mismo documento se dice que la duración fue corta y sin éxito. Meses más tarde cambió la dirección de Julio Bracho a Celestino Gorostiza.

Pero en otro sentido existen los comentarios del profesor Torre Laphán, ²⁸ quien sitúa los antecedentes en otro centro, en una especie de escuela teatral anteriormente fundada en la buhardilla del palacio de Bellas Artes, por el profesor y director del mismo plantel, Fernando Wagner. De esta escuela en donde de manera organizada se daban diferentes clases, pero cuya existencia fue breve, ²⁹ apenas hace referencia Magaña Esquivel, situando su existencia alrededor de 1939, ³⁰ similar al dato mencionado en un programa de mano del Teatro Panamericano de 1939. ³¹ Pero quien expone ampliamente su existencia es el profesor Torre Laphán, el cual sin una clara definición del centro se acordó que era:

"Una escuela, un taller de teatro [...] inclusive se consiguió un pequeño escenario [...] en la buhardilla de Bellas Artes, por ahí debe haber una boleta de calificaciones de esa escuela [...] Bellas Artes tiene una buhardilla...es decir arriba de todavía los salones que están utilizados como oficinas, estaba la Dirección de Bellas Artes etc., todavía hay un piso, ese piso tiene una buhardilla, es un ático, tiene inclusive el techo en forma de buhardilla, de ático, inclinado [...] Fue antes de que oficialmente se institucionalizara la Escuela de Arte Teatral [...] Esta escolita, incipiente escuela o taller, funcionaba al mismo tiempo ... en lo que se llamaba talleres de teatro de las Escuelas de Iniciación Artística [...] Era un taller nada más, no había más, ni siquiera se llamaba taller, ni nombre tenía [...]"³²

En cuanto a los integrantes:

"...en esa escuela estaba Fernando Wagner, una de las hermanas Marcué, que eran bailarinas, daba clases de danza, yo les ayudaba también dando clases de esgrima, y Justino Camacho Vega era maestro espléndido de voz [...] Fernando Wagner que venía [...] de Alemania, él era el director de la escuela, él era el organizador...pues no de la escuela, del taller, él fue el de la iniciativa de traer a la maestra Marcué y al maestro Camacho Vega, de pedirme a mí también de dar esta clase de esgrima, no tenemos ningún antecedente [...] teníamos esas tres actividades paralelas a los montajes que se hacía [...]"³³

Sobre esos montajes, las clases y la gente que acudía, Laphán agregó

"...eran montajes de obras de teatro, y aparte de eso teníamos ciertas actividades que coadyuvaban al desarrollo actoral, como era la clase de danza, la clase de voz y la clase de esgrima... la clase de danza la daba [...] creo que Issa Marcué [...]era maestra de la escuela de danza de Nellie Campobello que estaba en el piso superior [...] técnica de danza clásica [...] No se utilizaba el término de expresión corporal [...] La necesidad que tenía Fernando Wagner de hacer sus montajes fue la que lo impulsó supongo a llamar gente que les respondía... no se ni de donde los sacaba. Algunos eran empleados de instituciones privadas, había otro que era empleado de la Compañía de Luz y Fuerza, cuando me llamó a mí ya tenía puesta una obra ... no supe de donde sacó la gente, había una maestra normalista también... algunos estudiantes del politécnico...era de lo más

heterogéneo el grupo de actores, en cuanto su procedencia. El único que realmente presumía de una institución era yo [...]"³⁴

Finalmente Laphán mencionó:

"No tuvo nunca el apoyo formal, económico, todos los que formábamos parte en esa escuela lo hacíamos por gusto, ninguno cobraba sueldo, todos eran los colaboradores y apoyábamos la idea de Fernando Wagner [...] donde trabajar, donde hacer cosas y salir a representarias a las escuelas ...especialmente [...] Cuando digo que el taller con Fernando Wagner iba a las escuelas no iba a las escuelas primarias, iba a las escuelas superiores ya [...] no era un trabajo de teatro infantil, sino era un teatro para adultos."³⁵

Después de esa experiencia, Torre Laphán concluyó que esta escuela o taller, en donde las actividades estaban encaminadas a la formación del actor, y donde aspiraban a ser actores, fue el antecedente de la Escuela de Arte Teatral.

Continuando con el desarrollo de la Escuela de Arte Teatral, según Clementina Otero y sin saber exactamente cuando, comentó sus intenciones a Concepción Sada, con quien había estado en contacto en el proyecto de Teatro Infantil de 1942. Pocos datos hay sobre Concepción Sada, sin embargo podemos decir que le antecede ser producto genuino de la Comedia Mexicana, agrupación que entre otras cosas buscaba crear sus propios actores. En la Comedia Mexicana, Sada, participó como escritora, para consagrarse al teatro por entero.³⁶

En 1939, se le reconoce como autora del proyecto que fue presentado a la Secretaría de Educación Pública para la creación del teatro infantil,³⁷ y para 1942 fue llamada para servir en el cargo de jefe de la sección de teatro de la entonces Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, precediendo la corta duración de Xavier Villaurrutia para perdurar al frente del cargo hasta el fin del gobierno de Ávila Camacho.³⁸

Desde ese puesto, Sada, apoyó a Clementina Otero y Fernando Wagner en el teatro infantil en 1942. Su impulso al proyecto puso de manifiesto su actitud, su interés y sus expectativas futuras hacia el teatro mexicano, y en posteriores palabras y con una visión crítica, describió que entonces había un estancamiento del teatro mexicano, tan sólo impulsado por heroicos esfuerzos en nuestra historia teatral, entre éstos el teatro infantil,

asi como la creación de la Escuela de Arte Teatral fueron esfuerzos decididos y necesarios para el teatro mexicano:

"Los intentos más serios y más trascendentes realizados hasta hoy para conceder al teatro vida propia son sin duda, las temporadas de teatro para niños y la creación de la escuela teatral. Ahí encontramos las semillas y el surco: crear públicos nuevos en el primer paso, formar nuevos actores para esos públicos, en el segundo."³⁹

Según el maestro Torre Laphán, mucho se debe a Concepción Sada, a quien se le puede considerar la labor organizativa para concretar "con su tesón, con su empeño y sus ganas"⁴⁰ el proyecto de la escuela. En la entrevista hecha a Torre Laphán, el maestro subrayó mucho este elemento, "la habilidad de coordinar", y yo agregaría el de "aglutinar", como factores principales que llevaron a la creación de la escuela, pues tal vez eran los elementos que fueron necesarios en varios proyectos anteriores, y que muchas veces terminaron por fricciones, intereses individuales, envidias o el carácter de sus integrantes.

Para entender más la presencia de Sada y como ejemplo de su habilidad y capacidad organizativa, Torre Laphán recordó con agrado su experiencia junto a ella en el proyecto de Teatro Infantil:

"Tenía una organización casi perfecta... la Secretaría de Educación nos daba un pequeño presupuesto [...] Conchita Sada era una persona con una habilidad extraordinaria para organizar las cosas. Hablaba con los inspectores de las zonas escolares, les vendía las funciones a un precio tal que los niños podían pagar los pasajes... su boleto... entrar al teatro... inclusive cuando era una zona escolar que tenía escuelas con niños de cierto poder económico, las escuelas pobres también asistían porque con boletaje que se vendía en las escuelas ricas se podía pagar su transporte y su entrada [...]"⁴¹

Sada puso el proyecto de la escuela en marcha, luego de haber sido compartido con Clementina Otero, y se encargó de llamar a los futuros maestros de la escuela, solicitar las plazas para pagarles y conseguir el espacio de Bellas Artes como la sede, a través de Carlos Pellicer entonces director del Palacio de Bellas Artes.⁴²

En otras palabras, Andrés Soler mencionó sobre la presencia de Sada:

"Las razones que tuvieron Carlos Pellicer y Concha Sada para fundar el plantel son conocidas de todos. En México había falta una institución de esta naturaleza, semejante a las existentes en Moscú, en París y en los Estados Unidos, desde hace tiempo. Cada día se advertía con mayor claridad, la necesidad de crear un plantel en donde los aspirantes a actores recibieran una enseñanza práctica, que los capacitara para ganarse la vida en la tablas."⁴³

Es curioso notar a través de las palabras de Soler, como incluso alguien como él que se había formado sin una escuela teatral, hace referencia a las nuevas corrientes, y a la necesidad de la escuela como una necesidad natural. Pero nos resultan menos extrañas estas palabras, si consideramos que en el ámbito teatral de nuestro país, entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta, otros hacían eco del teatro moderno, como Gómez de la Vega quien poco a poco se fue vinculando a los sucesos por los que pasaba el teatro Ruso,⁴⁴ o aquellos grupos nuevos mencionados al principio de este capítulo, que se atrevieron a mostrar repertorios modernos, a los que podemos añadir la presencia en México de Jouvet en 1944. Igualmente no resulta extraña la idea de crear alguna escuela teatral si vemos que existieron algunos intentos a finales de los treinta, antecediendo a la Escuela de Arte Teatral, como el intento frustrado de Rodolfo Usigli en 1938 y que según Celestino Gorostiza calificó como el primer ensayo de una Escuela de Arte Dramático.⁴⁵ Otro intento fue la escuela creada por Seki Sano en el llamado Teatro de las Artes, escuela gratuita para la formación de nuevos actores, educados en un sistema basado en el método de Stanislavski, y que desafortunadamente desapareció por desamparo económico.⁴⁶ De esta escuela saldría Fernando Terrazas quien a principio de los cuarenta fundaría y pondría en marcha una escuela de teatro en Chihuahua.⁴⁷ También, como hemos comentado, Fernando Wagner organizó una especie de escuela en la buhardilla de Bellas Artes. Y junto a todos ellos puedo agregar dos notas encontradas en esta investigación, en una se menciona que dentro del programa de actividades de la Dirección de Educación Extraescolar y Estética, a cargo del licenciado Benito Coquet, hubo la intención de constituir la escuela de escenografía y de actores, a colocarse en los altos del Teatro Hidalgo, y otro dato interesante a mencionar es la existencia del proyecto de una escuela de arte dramático aprobado por el Seminario de Cultura Mexicana, cuando Alfredo Gómez de la Vega era su representante de Teatro (y tal

vez cuando era el presidente de Seminario de Cultura Mexicana entre 1944-1945). Más en estas notas no aparece información alguna con lo que pudiésemos afirmar si se trataba de la Escuela de Arte Teatral o la Escuela Dramática Cinematográfica.⁴⁸

Desde este panorama, la necesidad de una escuela mencionada por Soler puede parecer lógica, una necesidad que se mostró imperativa según palabras de Clementina Otero pues existía dentro del ambiente teatral de entonces el interés de crear una escuela de teatro con un afán protagónico para ver quien lo hacía primero,⁴⁹ actitud donde podríamos incluir a la misma Otero, pues en la entrevista ella recordó con recelo, como Concepción Sada se apropió del proyecto y lo puso a su nombre, después de que aquella se lo comentó.⁵⁰

Finalmente, del proyecto a la concreción de la Escuela de Arte Teatral, podemos subrayar la vital importancia de dos personalidades, Xavier Villaurrutia quien platicó el proyecto a Torres Bodet, entonces Secretario de Educación Pública, y que tras las ideas expuestas decidió gustosamente otorgar el apoyo.

De ambas presencias podemos agregar algunos datos que nos permitan ampliar y contextualizar sus intereses en la creación de la escuela.

Sobre Villaurrutia, su posición y su interés en la formación del actor quedó de manifiesto en su trayectoria inicial, indistintamente como actor y director con el grupo *Ulises y Orientación*, también con sus conocimientos teóricos del teatro, así como su visión crítica. A su formación se le añade su aprendizaje teatral sobre los sistemas de enseñanza dramática y la dirección escénica en Yale, así como su práctica escénica como director del grupo de teatro del Sindicato de Electricistas. Durante los años cuarenta, su labor es variada, aparece nombrado durante un breve lapso como jefe de la sección de teatro del Departamento de Educación Extraescolar y Estética; dirige la colección "Cultura Nueva"; editó "Textos y Pretextos"; estuvo a cargo de la sección "El perfil de la semana", de la revista "Así", escribiendo crítica de cine; fue traductor; creó y dirigió la revista "El Hijo Prodigio"; le publicaron dos obras [*La Hiedra y Yerro Candente*] una de ellas ganadora del 2o. lugar en un concurso y llevada a escena por Tereza Montoya; fue postulado como secretario interior de la Unión Nacional de Autores al cambiar de directiva, y posiblemente siguió dirigiendo el grupo de teatro del Sindicato Mexicano de

Electricistas.⁵¹ Pero además, durante este periodo es importante distinguir tres hechos desarrollados por Xavier Villaurrutia:

1) Su colaboración en el proyecto del "Teatro de México", durante 1943-1945, en el cual como hemos dicho antes, se persiste en el propósito de continuar en parte la labor interrumpida del *Orientación*,⁵² pero con una perspectiva de trabajo similar al de una compañía comercial, en este caso con la idea de hacer un Teatro Nacional. Al principio el Teatro de México, obtuvo una subvención por parte de la Secretaría de Educación, pero finalmente tuvo que subsistir independientemente, y como tal era anunciado como sociedad civil.

Este proyecto, congregó a gente importante, algunos del Teatro *Orientación*, otros del cine y del ámbito del teatro comercial, entre algunos participantes podemos mencionar a Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Clementina Otero, Concepción Sada, Margarita Urueta, Julio Prieto, Miguel N. Lira, María Luisa Ocampo, Francisco Fuentes, Julio Castellanos, Alberto Galán, Magda Haller, Maruja Giffel, Amparo Villegas, María T. Montoya, Moreau, entre otros;⁵³ incluso Usigli fue invitado pero sólo eso.⁵⁴ Del trabajo del Teatro de México se mencionó que aunque el manejo laboral de los actores fue similar al teatro comercial y al cine es decir con salario y buscando elementos necesarios para producir cada obra, las interpretaciones estuvieron delineadas de manera similar al teatro *Orientación*, o sea sin seguir la tradición de las compañías estables en donde la primera actriz representaba los personajes principales, sino que cada personaje tuviera el interprete adecuado en edad, estatura, tipo y facciones.⁵⁵

Hacia 1945, Salvador Novo consideró desde las notas de un periódico, las contradicciones entre la intenciones del grupo, en cuanto al perfil de las obras, y subrayó ante eso que eran tiempos en la necesidad de unir esfuerzos teatrales frente a un ambiente en donde los extranjeros en México estaban ganando presencia.⁵⁶ Se dice que el Teatro de México no pudo sobrevivir en el teatro comercial y su labor concluyó en 1945,⁵⁷ no obstante se menciona su presencia años adelante [1954,1956] cuyo fin de temporada marcó el fin de un largo proceso del Teatro Experimental en México.⁵⁸

2) Su participación en la Escuela Dramática Cinematográfica antes comentada, en donde Xavier Villaurrutia hizo presencia como fundador y como profesor.⁵⁹

Llama la atención que tanto con el Teatro de México como en la Escuela Cinematográfica, fueron proyectos donde se observa que se hicieron a través de la unión de esfuerzos, y con gente con una formación de diferentes tendencias, y que de alguna manera trataron de cambiar las condiciones teatrales de entonces.

3] Los editoriales aparecidos en la revista "El Hijo Pródigo", los cuales es muy posible que hayan sido escritos por Xavier Villaurrutia, en donde dentro de un panorama constantemente caracterizado por la zozobra de una actividad teatral, inerte e incoherente, incluso por el teatro experimental,⁶⁰ se crítica la labor del Estado frente al teatro exigiendo un mayor compromiso, así como la educación teatral del público y la necesidad de la existencia de una escuela para la formación actoral y de una compañía nacional. Considerando importante esta información, en su extensión dice:

"El Estado no ha podido o no ha querido abordar ni mucho menos resolver el problema que entraña la necesidad de crear un Teatro Nacional. Y, no obstante, ya es tiempo de que enfrente la satisfacción de esta necesidad que se manifiesta -como toda necesidad instintiva- de modo desordenado pero anhelante de vida. En otros países, el Estado no ha escatimado atención ni gusto alguno para poner en pie y sostener teatros nacionales y teatros municipales. Aún el más o menos atendido a este tipo de fenómeno se habrá dado cuenta de la aparición de numerosos brotes, que, por diversos caminos, aunque la mayoría de las veces mal trazados y sin una dirección precisa, tiende a satisfacer la necesidad de expresión por México del teatro: esa escuela para adultos, ese espejo de costumbres, si, pero también de sensibilidad y de ideas.

Ante ello, el Estado se abstiene o se conforma con repartir, como si se tratara de ejercer una obra de caridad, subvenciones no han sido numerosas ni generosas pero han sido, en casi todos los casos, derramadas sin orden, sin pensar en los resultados mediatos e inmediatos, y siempre con la mira de desplazar un problema cercano para evitar que el problema serio se presente, con toda su fuerza, ante sus ojos.

Los resultados de subvencionar compañías y grupos teatrales disímiles, incoherentes, inconexos, no se ha hecho esperar: han sido punto menos que malos. Las compañías aprovechan estas subvenciones para su personal beneficio, y los inexpertos grupos para empobrecer en vez de enriquecer el teatro, ofreciendo representaciones miserables de obras buenas o malas, sin orden ni criterio alguno en lo que toca al repertorio, al entrenamiento de actores, a la representación escénica.

En vez de fomentar el teatro, el Estado no ha hecho sino fomentar el caos, Y ante este caos, el Estado mueve la cabeza desaprovechando lo mismo que ha fomentado [...] **PENSAMOS** que, puesto que la necesidad existe, lo importante es crear el órgano adecuado que sirva a la función y a la expresión de talento dramático nacional. Se impone, pues la institución de un Teatro Nacional que cuente con un local propio y apropiado, que este teatro se halle dirigido y administrado por personas preparadas y entendidas; que una comisión de repertorio y de representación escénica colabore estrechamente con la Dirección; que estos elementos formen e impulsen una compañía permanente de Teatro Nacional; que esta compañía lleve a cabo temporadas anuales en la ciudad de México. Y, por último, y a manera de previsión inteligente, que el Teatro Nacional subvencionado por el Estado y por patronatos particulares, cree y ponga en ejercicio la escuela de actores, a la escuela de Teatro en que los alumnos, en número limitado y después de haber presentado pruebas, por oposición, para ser admitidos en ella, sean los que, con el tiempo pasen a integrar el grupo de actores de la compañía permanente de Teatro Nacional.

Lo que imaginamos no es un sueño sino algo mucho más fácil de realizar de lo que se ha pensado hasta ahora, Otros países con menos recursos de inteligencia, de sensibilidad y aún de economía, lo han logrado. Ya es tiempo de que el nuestro se proponga y logre, por medios sencillos pero concretos, la creación de un Teatro Nacional.⁶¹

En cuanto a Jaime Torres Bodet, ya había mostrado su interés y vínculo en al ámbito de la cultural artística durante los años de su juventud, como parte del núcleo de intelectuales que conformó el grupo de los Contemporáneos,⁶² a lo que se añade su labor como poeta. Durante el periodo del presidente Ávila Camacho, Torres Bodet fue invitado por aquel para ocupar el puesto de director de la S.E.P., con el objetivo de resolver los problemas gremiales por la que esta institución pasaba. Torres Bodet aceptó el cargo, 1943-1946, y en su periodo las actividades de la Secretaría asumió con la política nacionalista de la Unidad Nacional que el presidente había emprendido desde el inicio de 1940. Durante la presencia de Torres Bodet, la S.E.P., utilizó la retórica de los compromisos del Estado frente a la educación, eliminando del gremio los intereses políticos arrastrados como consecuencia de las aspiraciones educativas socialistas del gobierno Cardenista, y la presencia de Torres Bodet implicó la estabilidad sin la confrontación. Pero más que impulsar la educación básica, el impulso educativo se vio caracterizado con algunos apoyos al gremio, y una enseñanza técnica que la política económica del gobierno necesitaba, tal vez a ellos se debió el interés hacia los jóvenes y

el interés hacia la creación de más planteles educativos. En el ámbito cultural, los planteamientos de Torres Bodet tampoco se apartaron de la política de Unidad Nacional, y la política cultural artística una vez más adquirió el sentido de integrar, de rescatar y reflejar el arte mexicano pero esta vez en los tiempos modernos, ya que el Estado mostraba la idea de un México moderno proyectado hacia el futuro; imagen que se difundió hacia el interior del país y hacia el exterior. Tanto en el ámbito educativo como cultural, la presencia de la Unidad Nacional fue fortalecida por la amenaza de la Segunda Guerra Mundial implicada por la declaración de guerra de México contra Alemania, y frente a ello se difundió la idea de la unión entre los mexicanos, de la protección de la moral de la niñez y la juventud, y para ello se convocó, como en periodos presidenciales anteriores, al intelectual, al artista y al escritor para tales fines, otorgándole la responsabilidad de integrador nacional y ofreciéndole para esto el apoyo del Estado en la medida de lo posible.⁶³

De alguna manera en este panorama de cambios políticos y económicos tanto nacionales como internacionales, se puede enmarcar los términos utilizados en los planteamientos que Torres Bodet hizo para el apoyo de la escuela, en donde por un lado la Escuela de Arte Teatral apoyaría al desarrollo espiritual y moral de la juventud, y contribuiría a una educación más completa como individuos, mientras por otro lado tuvo la intención de apoyar al gremio teatral. Pero si tomamos en cuenta las Memorias de la S.E.P., durante el gobierno de Ávila Camacho,⁶⁴ directamente en las actividades teatrales desarrolladas por el Departamento de Educación Extraescolar y Estética, no se aprecia diferencias radicales en materia de apoyo al teatro en comparación a administraciones anteriores en donde el apoyo se vinculaba al empeño de iniciativas de algunos, o a través de la amistad de alguien. Y en este caso no fue la excepción, pues los tres proyectos teatrales primordiales realizados durante el gobierno de Ávila Camacho, fueron: el Teatro Infantil, desarrollado por Sada, Wagner, y Otero, el interés por unir a los grupos experimentales de entonces y que podríamos relacionarlos nuevamente a Sada, y finalmente la Escuela de Arte Teatral que nos ocupa, para lo cual la amistad entre Xavier Villaurrutia y Torres Bodet estuvo implicada.

En este sentido, Torres Bodet valora y recuerda las ideas expuestas personalmente por Xavier Villaurrutia:

"Un amigo, de quien sigo admirando la obra -hablo de Villaurrutia- iba a visitarme de tarde en tarde, en nuestras charlas, más que de educación, me hablaba del porvenir del teatro en México. Desde muy joven, Talía y Melpómene habían sido para él musas inspiradoras. Con Salvador Novo, bajo el signo de *Ulises*, inició en 1928, un teatro que habría de llevar, después, el nombre de 'Orientación'. Xavier hubiese querido ser a la vez dramaturgo, intérprete, público y crítico. Toda curiosidad le atraía, como si fuese el enigma [...] La preparación y la presentación de sus obras le habían hecho conocer a muchos de los directores y de los actores en boga. Aconsejaba a unos y a otros con la autoridad más fecunda: la que sonríe y se ejerce sin dogmatismo aparente, pero con inflexible rigor interno. No sé si llegó muy pronto a la decisión de que se crease una escuela destinada a formar a los buenos intérpretes que esperaba el teatro en nuestro país. No le placía mucho que se encargara el Estado de dirigir un plantel como ése. Tenía -y no sin motivos- la más lamentable opinión respecto a los métodos burocráticos. Sin embargo, a falta de cosa mejor, estimó oportuno explicarme el proyecto que tanto le interesaba. Y me encontró dispuesto a adoptar sin demora su iniciativa. Siempre he creído que, entre las artes, la del teatro es la que requiere -y demuestra- mayores aptitudes de cohesión social. La soledad del poeta lírico, del compositor musical o del paisajista tiene un sentido que nunca excluye la previsión o la acción del público, pero que coloca esa acción o esa previsión en el término de otro plano, lo cual, a menudo, difiere el juicio e implica un aplazamiento. En el drama o en la comedia, autor y público son colaboradores mediatos e inseparables. Inseparables, porque sólo su cooperación en el espectáculo realiza, con plenitud, el texto pensado para la escena. Y mediatos, porque entre ellos debe tenderse, como puente que la lectura no substituye del todo, la capacidad del intérprete, la emoción de la voz humana, la personalidad del actor. Así se explica que, en toda época, exista un nexo necesario entre esos tres factores de las obras escritas para la escena: el autor, el actor, y el público. Si uno de ellos desempeña mal su papel, la obra entera falla y, por lo menos como espectáculo, pierde sentido. En la preparación de cada uno de los factores puede mucho, sin duda, la educación. Sin embargo, por lo que atañe al público, la empresa es ardua, lenta y compleja. Equivale a esparcir la cultura en las grandes masas. Por lo que concierne a los autores, existen obstáculos innegables para señalar con exactitud lo que convendría que llevara a cabo el Estado. Desde luego, hay que alentar el fervor creativo de esos autores, multiplicar los estímulos a fin de recompensar su producción y acrecer, a la vez, junto con la información del público, la competencia de los intérpretes. De ahí la importancia de una escuela de arte teatral. En

efecto, semejante escuela podría cumplir tres deberes fundamentales: servir al actor, al que estaría destinada directamente; servir al público, proporcionándole actores cada vez más certeros, y servir al autor, aumentando las vías humanas de su expresión. Al advertir mi entusiasmo, Villaurrutia creyó oportuno ponerme en guardia contra un exceso de optimismo. No era prudente exagerar las posibilidades de un establecimiento de la naturaleza del que considerábamos. No siempre los mejores actores salen de los conservatorios. Le manifesté que, por eso, deberíamos no imponer a la nueva escuela una misión que se convirtiese en precaria y exclusivista. Tendríamos que esforzarnos por hacer de ella un órgano de enlace con las agrupaciones profesionales y con otras, que revelaba un impulso experimental digno ya de apoyo. Le conté lo que había podido ver en provincia. Era indispensable ayudar a los jóvenes que, fuera de la capital, encontraban serios obstáculos para cumplir su vocación. Por otra parte, sin la práctica, toda enseñanza teatral se anquilosaría. Habríamos de cuidar muy especialmente de que la actividad en la escena fuera, para los estudiantes, lo que el trabajo en los laboratorios y los talleres para los alumnos de los planteles de nivel medio: una prolongación de la teoría, que vivificara el aula y que, en lo posible, evitase las deformaciones de la instrucción que no educa, de la que engaña. Traté el asunto con algunos especialistas y, desde luego, con el director general de Bellas Artes, que era entonces otro poeta amigo: Carlos Pellicer. Desempeñaba el cargo del jefe del departamento de teatro una mujer activa e ingeniosa: Concepción Sada. En un tiempo relativamente corto, adoptamos las medidas adecuadas para implantar la escuela. La dirigiría el actor Andrés Soler. Di forma a las ideas expresadas a Villaurrutia, a lo largo de nuestras charlas, tomé nota de sus sugerencias, y en unas y otras basé el discurso que leí en Bellas Artes el lunes 15 por la tarde, al proceder a la inauguración del establecimiento."⁶⁵

Efectivamente el proyecto fue realizado rápidamente, el maestro Torre Laphán menciona que el tiempo era corto pues el cambio de gobierno se aproximaba y Torres Bodet quería dejar creada la escuela fundada por él. Además recuerda que el tiempo entre la invitación de la gente y la inauguración de la escuela fue breve, y que para entonces Sada lo tenía todo resuelto, perfectamente planeado, con los salones de clases, las plazas, pagos y maestros, sólo necesitaban firmarse las actas y hacer oficial la existencia de la escuela. Aunque Laphán no supo como se invitaron a los demás, comentó que Sada conocía a todos, quienes con gusto y ánimo aceptaron con expectativas del teatro de entonces:

"Éramos gente de teatro, -dice Laphán-, enamorados del teatro, con ganas de hacer teatro, de tener un apoyo para crear una institución donde se crearan actores, porque el único teatro que funcionaba más o menos permanentemente era el Teatro Ideal, con las hermanitas Blanch, estrenaban una comedieta cada ocho días, de vez en cuando se arriesgaba la señora Montoya a hacer alguna temporada. La Unión de Autores también hacía sus esfuerzos para estrenar una obra de doña Magda de Castillo Ledón. Don Alfredo Gómez de la Vega hacía también muy esporádicamente alguna temporada de teatro...lo mismo que [...] los Soler...pero el teatro en México era un teatro...de descendencia española completamente... el teatro europeo era casi desconocido en México... y eso fue lo que nos impulsó, nos hizo colaborar con Conchita Sada para que se pudiera organizar esta incipiente Escuela de Arte teatral [...]"⁶⁶

Posiblemente como a Laphán, la invitación para otros fue personal, de plática breve y sin alguna reunión colectiva acerca del planteamiento de la escuela. De esta manera aprobado el proyecto, el 15 de Julio 1946 se realizó la inauguración de la escuela, ocupando el **Palacio de Bellas Artes** como escenario, y a su vez la futura sede de la escuela.

Ese día se firmaron las actas y se pronunciaron algunos discursos. Poca divulgación del suceso encontré en los periódicos **El Universal**, **El Excelsior** y **El Novedades**, lo que podría reflejar la poca importancia del suceso. En estos periódicos tan sólo se hizo la crónica del hecho, la noticia del día, seguramente por haber reunido importantes personalidades en el **Palacio de Bellas Artes**, entre ellas a Jaime Torres Bodet, del que transcribieron ampliamente su discurso en comparación a los otros. Con mayor amplitud, el evento fue descrito en el **Excelsior** de la siguiente manera:

"Selectísimo auditorio llenó el Salón de Conferencias del **Palacio de Bellas Artes**, escuchando una verdadera cátedra sobre lo que debe ser el teatro, siendo en tal ocasión los maestros Virginia Fábregas, Andrés Soler y Xavier Villaurrutia.

Ocuparon la presidencia, con los citados, el ministro señor Jaime Torres Bodet; Concepción Sada, jefe del Departamento de Teatro de la Secretaría; Carlos Pellicer; Clementina Otero de Barrios, directora del Teatro Infantil; Fanny Anitúa, Francisco Monterde y otros [...] Carlos Pellicer pronunció breves palabras explicativas de las

finalidades que persigue la Escuela y, en seguida, Virginia Fábregas saludó a la nueva generación de artistas. 'Yo, que tanto y tanto he hablado en el escenario comenzó diciendo siempre que tengo que hablar en público siento, mucho miedo'. Y declaró luego que las artes es el don máspreciado que Dios pudo ceder a la Humanidad, porque constituyen armas en la lucha del consuelo en el dolor, y que de las bellas artes es el teatro la manifestación más valiosa. Calificó al teatro del más fiel de los amantes; no admite rivales, pero es fiel, porque nunca traiciona si quien actúa se coloca al margen del mercantilismo. 'El genio nace, dicen por ahí', agregó Virginia Fábregas; 'creo que este es un error que ha generado muchos fracasos. La generación se forjó a golpe de martillo en el foro mismo. Vosotros nos llevas una ventaja muy grande. Estáis obligados, por lo tanto a superarnos. Espero que así sea y por ello os saludo y os envidio porque empezáis a recorrer esa senda que yo estoy terminando. Os saludo y felicito porque formareis sin duda alguna una nueva generación de artistas que será el orgullo de esta Escuela y la gloria de México, de nuestro México.' Virginia Fábregas, que leyó su trabajo en voz muy apasionada mereció calurosísimos aplausos.

Estancamiento Del Arte Teatral. [sic]

Luego uso de la palabra Andrés Soler, quien desarrolló el tema 'Actores autómatas y actores de sentimiento.' Felicitó a la Secretaría de Educación por su iniciativa, 'que viene a sacar de un estancamiento inmerecido al arte teatral mexicano.' Confesó que padecemos un tremendo atraso en este arte que no está en relación con la exhibición de otras actividades artísticas como la pintura, música, poesía, etc... Afirmó que la escuela será exclusivamente teatral y su recurso básico, la actuación, aunque sin descuidar otras manifestaciones. Declaró que el arte teatral exige inexorablemente ciertas aptitudes, y quien no las disfrute deberá renunciar a la carrera. 'No existe nada más puro, positivo y real que el teatro y quien suponga lo contrario jamás será un verdadero actor.' Después examinó al actor autómatas y al actor de sentimientos. Del primero dijo que no abandona su yo personal, ocurriendo lo contrario con el otro, que se somete a una creación mental y espiritual. El actor autómatas es el que imita la vida; el sentimiento, vive la vida; el actor autómatas no deja rastro; el otro sí. 'Nuestra gestión conságrase a crear nuevos actores y nuevas actrices que dan forma al teatro mexicano. Labor ardua puesto que se trata de crear flores en los arenales de un desierto. Pero nos anima un gran entusiasmo, un decidido empeño, y trataremos de corresponder a la confianza que en nosotros ha depositado la Secretaría de Educación Pública.

Necesidad de la escuela Teatral. [sic]

Xavier Villaurrutia afirmó que la necesidad de crear la Escuela de Arte Teatral se había dejado sentir tan fuertemente que la Secretaría de Educación decidió actuar, centralizando intenciones e intentos hasta cristalizarlos en un plantel de enseñanza que venga a sustituir con más ambición, orden y método a las varias tentativas que un día se hicieron en los Conservatorios.

Finalmente el Secretario de Educación Pública, señor Jaime Torres Bodet, pronunció el discurso que da por inauguradas las actividades de la Escuela de Arte Teatral [...]”⁶⁷

Jaime Torres Bodet añadió algunas palabras que por su importancia cito en extenso a continuación:

“El antiguo principio de que el teatro, cuando posee auténticas cualidades, es una escuela viva para el adulto, no ha sufrido mengua con la experiencia. Antes al contrario, en numerosos países del mundo los hechos demuestran hasta qué extremos las representaciones teatrales bien elegidas suelen contribuir a la formación estética y al enaltecimiento moral de la niñez y la juventud.

Deseosa de extender, cada día más el poder de emancipación de la cultura -poder que no reside tan sólo en la función pedagógica de las aulas, sino en la vida misma, en la nobleza del pensamiento y de la conducta y en la significación de la personalidad por las bellas artes-, la Secretaría de Educación no podía dejar de manifestar su interés creciente para cuanto esté en aptitud de servir a la mejor organización del teatro en México.

Tras de las máscaras tutelares, la de Talía y la de Melpómene, en la síntesis de lo cómico -que tantas veces corrige nuestros defectos al presentárnoslos, aislados o amplificadas, en el espejo de esa censura interior que la risa expresa- y en la emoción de lo trágico, que persuade por la piedad a que induce al hombre y que, por ejercicio de la belleza, trasmuta en serenidad y en perdón supremo los encuentros más lacerantes con el destino y con el dolor; el teatro brinda a los públicos comprensivos una lección de armonía en la convivencia, de libertad en la tolerancia, de autonomía en la crítica y de solidaridad en la aprobación.

Semejante lección constituye un consejo. Y ese consejo es de eficacia tanto más alta cuanto que urge como incitación, no como precepto. Por tal motivo, hasta en las horas en las que entraña norma imperiosa, guarda el aspecto de una adhesión voluntaria e íntima y parece, menos que una ley de la inteligencia, un placer del gusto y un asentimiento cordial del espectador.

De ahí que, entre todas las artes, sea la del teatro la que requiere, fija e indica mayores aptitudes de cohesión social. La soledad del poeta lírico, del compositor o del paisajista tiene un sentido que nunca excluye la previsión o la acción del público, pero coloca esa acción o esa previsión en el término de otro plano, lo que, a menudo, difiere el juicio y significa un aplazamiento.

En el drama o en la comedia, autor y público son en verdad colaboradores mediatos [sic] e inseparables. Inseparables, porque sólo su cooperación en el espectáculo realiza con plenitud el texto pensado para la escena. Y mediatos porque entre ellos debe tenderse, como puente que la lectura no sustituye cumplidamente, la capacidad del intérprete, la voz humana, la presencia del actor.

Así se explica que, en toda época, exista un nexo necesario entre esos tres factores de la obra escrita para el teatro: el autor, el actor y el público. Si uno de esos tres factores de responsabilidad más o menos consciente desempeña mal su papel, la obra entera falla y, por lo menos como espectáculo, pierde sentido.

En la preparación de cada uno de los factores que aquí menciono puede mucho, sin duda, la educación. Sin embargo, por lo que atañe al público, la empresa es ardua, lenta y compleja, pues equivale a esparcir la cultura en las grandes masas. Por lo que concierne a los autores, existen obstáculos innegables para señalar con exactitud lo que convendría llevar a cabo, por el Estado, como no sea y a ello tiende esta ceremonia alentar su fervor creativo, multiplicar los estímulos a fin de recompensar la generosidad de su producción y acrecer, a la vez, junto con la información del público, la competencia de los intérpretes.

Nace, por consiguiente, esta nueva Escuela bajo el signo de tres deberes fundamentales: servir al actor, al que está destinada directamente; servir al público, proporcionándole actores cada vez más certeros y demás completos procedimientos; y servir al autor también, aumentando las vías humanas de su expresión.

Al crearla, no queremos exagerar sus posibilidades. Sabemos que no siempre los mejores actores salen de las escuelas de arte teatral. Por eso, precisamente, procuraremos no imponer al establecimiento que inauguramos una misión que se convirtiese, por académica, en precaria y exclusivista. Nos esforzaremos por hacer de él, ante todo, un órgano de enlace con las agrupaciones profesionales y con otras, que nos revelan un impulso experimental digno ya de apoyo. Lo pondremos, además, en contacto con la provincia, otorgando becas para que estudien aquí los que no tienen a veces, fuera de México, la oportunidad de cumplir con su vocación. Y, comprendiendo que, sin la práctica, la enseñanza teatral se anquilosaría, cuidaremos de que la actividad en los

talleres para otros jóvenes: una prolongación que dé vida al salón de clase y que evite, en lo posible, las deformaciones de la instrucción que no educa, de la que engaña.

Reconocemos, por otra parte, que aunque este intento alcance éxito en lo futuro, su rendimiento será, en el fondo, muy limitado, mientras no logren nuestra ciudad y nuestro país contar con las salas de espectáculo, cómodas y económicas, que requiere apremiantemente la población.

Considerando, no obstante, que por conexos los problemas del teatro en México demandar esfuerzos complementarios, no hemos querido diferir el que hoy nos reúne, porque pensamos que su iniciación servirá, entre otras cosas, para dar un punto de fijación a muchas voluntades que están dispersas y porque así como con los grupos más estimables de aficionados, coadyuvará a sentar, sobre cimientos de mayor estabilidad, la atención de los varios sectores sociales interesados en el progreso de nuestro teatro.

Si el plantel es modesto -y si nos parecen aún exiguos los medios de que dispone- grandes, en cambio, son los caminos que ofrece a sus profesores y a sus alumnos la avidez de sano divertimento que experimenta nuestro país. Desde el punto de vista escolar, comisionaremos a los maestros más destacados para que encaucen el entusiasmo que muchas veces resulta el único promotor y el más firme guía de los ensayos teatrales que realizan, en los colegios, con textos en ocasiones inapropiados, compañías improvisadas de niños y adolescentes. Sobre todo en el escenario rural, en lugares en que la escuela tiene que ser, por la simplicidad del ambiente y por la pobreza de los recursos, un compendio siempre rudimentario de la civilización que aflora ya en las ciudades, semejantes ensayo no sólo asume importancia considerable porque ilustra, con escenificaciones ingenuas, temas que, de otra suerte, marchitaría la exposición teórica del programa- sino que sirven, también, para el solaz general de los habitantes.

Sobre un tablado sencillo y tosco, a la sombra de los árboles de la aldea, y frente a un público compuesto en su mayor parte por mujeres analfabetas y campesinos, he asistido a representaciones de ese linaje, en que la danza, la música y la palabra, subrayando la estrecha línea de un argumento más esbozado que definido, constituían una experiencia conmovedora de teatro rústico mexicano. Ese teatro del pueblo, hoy vacilante por falta de ayuda y de orientación, puede ser con los años base de un arte que los autores cultos no deben menospreciar.

Para los escritores y los actores que buscan sinceramente la originalidad de lo nacional, el conocimiento de las formas más despojadas del arte escénico garantiza un ejemplo y abre múltiples perspectivas. La estancia que hagan en nuestra Escuela los maestros rurales que hayan probado méritos singulares y los viajes que realicen sus

profesores bajo los auspicios de la Secretaría, permitirán sostener un diálogo muy valioso. Al iniciar a unos y a otros a un esfuerzo de renovación y de técnicas más precisas, evitará que aquellos esbozos que son millares se agoten por la repetición mecánica y pierdan, a la postre, todo sabor.

¿Cómo hablar del teatro que hacen los niños sin referirse al teatro que los adultos hacen para los niños? La misión educativa de este género de teatro es, por diversos conceptos, fundamental. Con base en el éxito alcanzado, como lo demuestran las funciones organizadas en el **Palacio de las Bellas Artes**, la Escuela habrá de colaborar en esas actividades, afinando los elementos, convocando a concursos que patrocinará la Secretaría y haciendo alternar, en el repertorio, obras ya consagradas y universales con obras nuestras, que utilicen los materiales de la imaginación popular, tan rica y tan pintoresca en México, y que respondan a situaciones características de la vida y la historia de nuestra patria.

Acaso piensen algunos que estoy ampliando excesivamente la acción probable de nuestra Escuela. Y tal vez en ello no se equivoquen. Pero es que juzgo que la institución que nace habrá de operar, ante todo, como catalizador. Pueden sus maestros apresurar la combinación urgente de incontables aspiraciones cuyo propósito es el de dar a México, merced a espectáculo cada vez mejores y más genuinos, esa liberación que hasta ahora no ha figurado en las proclamas políticas de los pueblos: la liberación del tedio, del ocio desesperanza y de la devastadora incuriosidad."⁶⁸

A las palabras de Torres Bodet, podemos incluir que para finales de 1946, terminando su periodo en la S.E.P., el resumen de las actividades de Educación Extraescolar y Estética mencionaron:

"Se creó la escuela de Arte Dramático, con los mejores elementos teatrales de México, dicha Escuela producirá en el corto plazo un buen número de artistas que reforzarán las compañías actuales, contribuyendo a solucionar la crisis que atraviesa nuestro teatro."⁶⁹

Algunos días después de la inauguración, apareció un editorial de la revista "El hijo Pródigo", posiblemente escrito por Villaurrutia dada la cercanía a las palabras expuestas por él en la nota periodística del día de la inauguración, considerando importante la información el editorial dice:

"La necesidad de una Escuela de Teatro, en un medio como el nuestro y un momento como el presente, se ha hecho sentir tan viva e intensamente, por caminos tan diversos, por inquietudes tan dispersas como palpables, que el Estado por mediación de la Secretaría de Educación Pública ha comprendido que ya no es hora de esperar sino de actuar, de centralizar intenciones, inquietudes efervescencias e intentos hasta cristalizar en un plantel de enseñanza que venga a sustituir con más ambición, con más orden y método, a las débiles y casi olvidadas tentativas que un día se hicieron en los conservatorios oficiales, con la relación a la preparación técnica, artística y cultural de los aspirantes a la profesión de actores. Nos hallamos, dichosamente, lejos de los tiempos en que la profesión de un actor era vista con malos ojos por la hipocresía. Porque debemos convenir en que esta religión del teatro tuvo y tiene, al mismo tiempo que sus santos, sus mártires.

La profesión de actor es en otros países- y ya empieza a serlo en el nuestro- tan respetable como cualquier otra de las profesiones dignas de respeto. Pero, también en nuestro país, se deja todo al azar del talento, de la vivacidad, de la intuición tan ricos del mexicano, y se ha llegado a pensar que el actor tiene, con sólo estos útiles, armas suficientes para librar la batalla teatral, que es la batalla del éxito, gracias al autor y por mediación de los actores, en contra del público. Y esto es, sencillamente, un error. Las excepciones - y las hemos tenido muy brillantes- no hacen la regla, apenas si la confirman. Y la regla es que el actor necesita, para el dominio de su difícil arte de esa sutil hipocresía que consiste en aparecer lo que no es, en sufrir lo que en realidad no sufre, en pensar lo que otros han pensado por él, necesita de una preparación cuidadosa, lenta y sostenida, de una gimnasia del cuerpo pero también del espíritu, y esto que en la práctica ha sido confiado hasta ahora a la intuición, a la rutina, o a la esforzada tarea de los directores profesionales que tienen que convertirse y, a veces, improvisarse sobre el terreno, en maestro de improvisados actores, es lo que pretende lograr esta Escuela de Teatro que, con el tiempo y sólo con el tiempo, porque o se recoge una cosecha de actores sin una previa y cuidadosa siembra y sin un delicado cultivo de todas las horas, dará, esperémoslo sinceramente, los actores preparados espiritual y corporalmente, técnicamente siempre, que sirvan de medios a expresión y representación corpórea y espiritual de la obras dramáticas universales, pero también de obras de autores mexicanos de ayer, de hoy, de mañana." ⁷⁰

Según Novo, la escuela quedó integrada de la siguiente manera:

Personal administrativo, un director, prefecta, subprefecta, dos secretarios, una ayudante. Personal docente: cinco profesores de actuación, una profesora de impostación de la voz, un profesor de historia del teatro, un profesor de esgrima, una profesora de estética del movimiento, dos profesores de danza, dos acompañantes de piano.⁷¹

En cuanto a nombres, la dirección se confirió al actor Andrés Soler, de quien podemos mencionar:

"Andrés Soler, el segundo de esta familia nació en Saltillo, Coahuila, e inició su carrera teatral a temprana edad al lado de sus hermanos Fernando, Domingo, Irene, Julián y Mercedes, bajo la dirección de su padre Don Domingo Díaz García, conocido en la tablas como Domingo Soler, como uno de los actores cómicos de mayor influjo en la primera mitad de nuestro medio siglo."⁷²

"Andrés Soler recorrió todos los países de América y muchos de Europa [...] como director de escena en 1932 y en el Teatro Reina Victoria."⁷³

"De maciza cultura artística, no solamente en el terreno práctico de la escena se ha distinguido Andrés Soler; como escritor ha sabido de éxitos lisonjeros en obras teatrales o cinematográficas y, de fina inspiración musical, sus composiciones han dado cara, también, al éxito.

Su iniciación en la cinematografía nacional arranca del año de 1936, en el que intervino en la película 'Celos', a lado de su hermano Fernando, Vilma Vidal y Arturo de Córdova, anunciándose quien llegaría a ser pilar sólido de la industria a la que sirvió con éxito siempre creciente en varias películas de la que se alejó por algunos años para, al frente de su compañía dramática, recorrer varias repúblicas de Centro y Sud América en fructifera gira a cuyo término, en 1941 se reintegró definitivamente a las actividades cinematográficas, fecha desde la cual ha creado más de ciento veinticinco personajes en otras tantas películas en impecable desempeño."⁷⁴

"En el año de 1944, la Academia de Artes y ciencias Cinematográficas y Periodistas cinematográficos de México le proclamaron 'EL MEJOR ACTOR DE AÑO' por sus interpretaciones en 'DOÑA BÁRBARA' y los 'MISERABLES' [...]"⁷⁵

Agregando, a su labor durante los años anteriores a la escuela, se hizo presente en 1945 trabajando con el grupo Teatro de México, en la obra "La mujer del César", dirigida por C. Gorostiza. Según Otero en esta obra fue la primera vez que trabajaron juntos. Otero menciona que fue ella quien los llamó para la escuela,⁷⁶ pero Andrés Soler escribió:

"La Escuela de Arte Teatral [...] se fundó el año pasado gracias a los esfuerzos de Conchita Sada, jefe de la Sección de Teatro de la Dirección de Educación Estética, durante el gobierno pasado. Carlos Pellicer, quien estaba entonces al frente de la citada dependencia, me hizo el honor de ofrecerme la dirección del plantel; y yo no obstante mis numerosas ocupaciones, acepté, impulsado más que nada por el deseo de hacer algo en pro del arte teatral en nuestro país."⁷⁷

Con la idea en mente de la escuela, Soler agrega:

"Desde un principio, cuando Pellicer me ofreció la dirección de la Escuela y yo comencé a elaborar los planes de estudio, traté de hacer del plantel una institución de carácter profesional, que se distinguiera de los numerosos grupos de teatro experimental que existen en México."⁷⁸

Según Torre Laphán, fue debido al prestigio de Andrés Soler en el ámbito teatral por lo que se le encargó la dirección del plantel, y con ello un mejor augurio al plantel.⁷⁹

La subdirección quedó a manos de el señor Ricardo Parada León. De él podemos mencionar su participación como dramaturgo y director de escena en algunos proyectos, los cuales años atrás estuvieron inclinados en el desarrollo del teatro mexicano aunque no del todo separados de las maneras de hacer del teatro profesional de entonces. Estos grupos fueron los Pirandetos y la Comedia Mexicana, que sin mucho éxito, se distinguió en buscar una interpretación hacia lo mexicano. Es durante aquel segundo grupo que Parada León estuvo en contacto con Concepción Sada.⁸⁰

Las cátedras de actuación quedaron a cargo de:

Xavier Villaurruta y Clementina Otero, de quien hemos hablado anteriormente, aunque cabe agregar que según Clementina Otero, en la enseñanza de la escuela hubo una total libertad de cátedra, aunque se exigió el aprendizaje de memoria de los papeles.⁸¹

Igualmente ocupó esta materia André Moreau, quien fue integrante de la **Compañía Dramática Francesa de Jovet** presente en México en 1943, ocasionando gran revuelo en el ámbito teatral. Moreau decidió quedarse en México, incorporándose a la actividad teatral haciendo presentaciones con "Les Comédiens de France", con alumnos del IFAL, en donde había mexicanos y franceses.⁸² También fue invitado a participar en el "Teatro de México"⁸³ así como dentro de la "Asociación Civil Mexicana de Arte",⁸⁴ y dio apoyo al Polart a cargo de Xavier Rojas hacia 1944.⁸⁵ Laphán dice "nos trajo el teatro francés y nos enseñó a todos aquí en México como es el teatro francés. La técnica francesa."⁸⁶ Cabe decir que un historiador mexicano atribuiría a Moreau, cuya formación estaba relacionada a la escuela de Charles Dullin, y de acuerdo a los apuntes de sus puestas en escena, escrupuloso y detallista, fue uno de los introductores en México del concepto de la *mise en scène*, completamente diferente a la concepción teatral española aún vigente en México hasta los años cuarenta.⁸⁷

Andrés Soler también estuvo a cargo de la cátedra de actuación, de quien podemos agregar, según Clementina Otero, que a pesar de su formación delineada en la escuela española e italiana, su clases fueron similares a las concepciones de ella.⁸⁸ Por último, se menciona⁸⁹ en esta cátedra a Alfredo Monleón, de quien no hay más datos y sobre quien el maestro Torre Laphán desacredita su presencia.⁹⁰

La cátedra de introducción a la técnica teatral estuvo a cargo de Fernando Wagner, sobre quien existen algunos datos de su labor teatral en México.⁹¹ Wagner fue discípulo de Max Reinhardt, y tal vez por ello se distinguió por una visión de teatro moderno y *apartada del teatro español*. Durante los años anteriores a su incorporación a la escuela de arte dramático, desempeñó una labor activa como director en la escena mexicana con sus presentaciones con el Teatro Universitario, con el Teatro Panamericano, en donde estuvo en contacto con Clementina Otero y con quien hizo el Teatro Panamericano del Aire en 1942, siguiendo a ello el proyecto de Teatro Infantil. Aparte de dar clases de alemán en México, como docente de teatro es importante mencionar su presencia durante los años treinta en alguna Escuela de Trabajadores, así como en la Universidad, y es de destacar su labor como fundador y profesor de una especie de escuela de teatro que formó en la buhardilla del Palacio de Bellas Artes, de la cual hemos hablado anteriormente.

A Francisco Monterde se dio la cátedra de historia del teatro, quien entusiasmado aceptó inmediatamente a la invitación para dar clases.⁹² Monterde para entonces gozaba de gran prestigio. Su labor en grupos de teatro le anteceden y principalmente su labor como profesor y personalidad intelectual dentro de la Universidad, además para 1942 su nombre también aparece como profesor en la Escuela Dramática Cinematográfica anteriormente mencionada.

Las otras asignaturas del plan de estudios las tuvieron: Gilberto Martínez del Campo, quien según Laphán era profesor de la escuela mencionada de Fernando Wagner, y luego fue coreógrafo del proyecto de teatro infantil que le dieron origen Sada y Otero.⁹³

En cuanto a Torre Laphán, asumió igualmente la cátedra de profesor de esgrima. Nacido en 1917, este profesor tuvo su contacto artístico de niño dentro de la entonces Escuela Nocturna para Trabajadores, de la que comenta:

"Había [...] una Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores que estaba por ahí por la calle de Regina, por el teatro Hidalgo ... de donde salió inclusive Isabela Corona..que no se porque floreció esa escuela.. yo tomaba clases de declamación ahí, con un poeta, Octavio Bernal... se estudiaba música, se estudiaba danza, inclusive llegaron a estrenar una ópera [...] yo tendría como doce años [...] asistía a las clases simplemente para [...] que no adviera en las calles como vago, ahí tomé mis primeras clases de solfeo, mis primeras clases de declamación, eso fue por los años de mi secundaria, estaba en la secundaria 3 [...] yo entré en la secundaria en 29 ... a mi me tocó la huelga famosa que cristalizó la autonomía de la Universidad [...] no había más que una escuela, era la única, la escuela nocturna [...] no había más... después fue que organizaron las otras escuelas [...] Era una especie de subsede del Conservatorio [...] Esta escuela de que le platico se llamó Escuela Popular Nocturna de Música, era una escuela para dar salida a las aspiraciones artísticas de las personas que no querían ser profesionales de las artes, sino que era una afición, un hobby ... después fueron las Escuela para Trabajadores y luego las Escuelas de Iniciación Artística." ⁹⁴

Posteriormente, Laphán estuvo en contacto con las Escuelas para Trabajadores, tal vez ahí, o quizá después en las Escuelas de Iniciación Artística, tuvo el contacto como

alumno de Fernando Wagner, al menos así lo sugieren sus comentarios. Sobre las Escuelas de Arte para Trabajadores Laphán indica:

"...se impartían materias de música, artes plásticas, había taller de pintura, de escultura... y danza había, regional, nada más bailes mexicanos [...] y teatro [...] yo había estado con Fernando Wagner precisamente en los talleres de las Escuelas de Iniciación Artística [...] yo conocí a Fernando Wagner en 1936, porque mi primer nombramiento oficial de maestro fue en 1939. Enonces yo ya había trabajado con Fernando Wagner en 36,37,38... mi primer nombramiento en 39 fue firmado por el Licenciado Rebolledo...Clemente... no se me olvida la fecha porque es una fecha histórica, mi plaza tiene fecha de 16 de septiembre de 1939, [...] fue mi ingreso ya como maestro a la Secretaría de Educación Pública."⁹⁵

Otro dato poco exacto es el contacto del profesor Torre Laphán con Clementina Otero. Según ella el contacto se hizo en las Escuelas de Arte para Trabajadores cuando Laphán la invitó a dar clases, mientras por otra parte Laphán menciona que el contacto fue en una Escuela de Iniciación Artística:

"A Clementina Otero -dice Laphán- la conocí después como maestra de las Escuelas de Iniciación Artística [...] eran talleres, y taller pues quiere decir simplemente montaje, obras, unas más o menos cortas, más o menos importantes, pero montajes, que se exhibiera el trabajo [...]"⁹⁶

"En las Escuelas de inicación Artística se enseñaba teatro a través de montajes, lo importante era tener obras que exponer [...] eran tallercitos [...] había que montar un obra [...]"⁹⁷

Por otro lado, y como hemos dicho anteriormente Laphán también participó en aquella incipiente escuela fundada por Wagner en la buhardilla de Bellas Artes. Posteriormente colaboró en el proyecto de teatro infantil con Clementina Otero, de quien fue su asistente de dirección, cuando ella a su vez tomó el lugar de Wagner cuando éste último se había ido. Conocido por Sada en el proyecto de teatro infantil, Laphán fue invitado a integrarse como maestro de la escuela.⁹⁸

Otra profesora de la Escuela de Arte Dramático fue Fanny Anitúa, quien era célebre personalidad cantante. Alumna distinguida y salida del Conservatorio muchos años atrás y hacia los cuarenta gozaba de gran fama y reconocimiento. En 1945 a razón de la inauguración de su Academia se escribió:

"Para 1945, en el local que ocupaba la escuela de danza, en el tercer piso del **Palacio de Bellas Artes**, inauguró el lunes, a las siete de la noche, su Academia de canto, Fanny Anitúa, considerada como uno de los más altos valores artísticos. Fanny Anitua dio a conocer el nombre de México en los mejores teatros del mundo y el canto en el célebre "Scala" de Milán, donde sólo los privilegiados tuvieron entrada. Deseosa de educar y preparar a la generación actual para el arte [...]"⁹⁹

Como gran personalidad integró las conferencias del Seminario de Cultura Mexicana que durante el gobierno Avilacamachista se desarrollaron, junto a otras primeras personalidades del ámbito cultural.¹⁰⁰

Finalmente otra profesora fue Ana Mérida, encargada de la clase de Danza. Ella tenía presencia en el ámbito dancístico y sobre su formación de línea moderna puede verse en los datos de su curriculum :

Ana Mérida nació el 22 de enero de 1924, México D.F., primaria, secundaria, preparatorio , estudios superiores en el *North Texas State Teacher College*, Dallas, Tex. USA. Ingresó a la escuela de Danza fundada en 1932 por su padre Carlos Merida, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, en donde tomó clases de ballet clásico, de danza moderna, de tap, de acrobático, de español, de danzas indígenas, de ritmos mexicanos y de danzas regionales e internacionales. En 1934 tiene su debut escénico en el **Palacio de Bellas Artes** presentando al finalizar el primer año de actividades de la escuela de danza un festival de danzas mexicanas. Datos anexados de su curriculum mencionan que en 1936, cursó sus primeros estudios de danza en la Escuela Nacional de Danza donde tomó clases con los maestros: Hipólito Zibine, Nelly y Gloria Campobello, Tesi Marcué, Linda Acosta, Emilio Agüeros, Anton Dolin y Alicia Maekova, y posiblemente tuvo maestro de música y escenografía. Ingresó como bailarina al grupo de danza moderna "*La Paloma Azul*", dirigido por la eminente maestra Ana Sokolow, tal vez en el año 1939 o en 1940. En este grupo estuvieron además Martha

Bracho y Carmen Gutiérrez, Alicia Ceballos y Delia Ruiz quienes más tarde junto con otras bailarinas discipulas de Waldeen, formarían el pie veterano de la danza moderna en México. De sus experiencias con Ana Sokolow debe el haber aprendido la técnica de la danza moderna; la manera de enseñanza; el conocimiento teórico y práctico de los primeros escalones en la composición coreográfica para este género artístico. En 1942 viaja a los Estados Unidos donde baila con "The modern Dance Club", para quien coreografía "Three Rythmic Contrasts" en el North Texas State Teachers College. Por otro lado en 1942 se le nombra maestra de danza de la Academia Cinematográfica de México dirigida por el maestro Celestino Gorostiza. En 1944 ingresa como primera bailarina al grupo de danza moderna en el ballet de la maestra Waldeen. En 1945 se une al ballet de Bellas Artes dirigido por Waldeen, donde consolida su formación técnica y coreográfica, habiendo sido en todo momento alentada por Waldeen, a quien reconoce como la mayor influencia en su formación profesional. En 1946 habiéndose ausentado Waldeen de México por motivos de salud, el grupo se disgrega y Guillermina Bravo asume la responsabilidad de mantener unido el contingente que estaba fiel a sus enseñanzas y forma un nuevo grupo de danza, el Ballet Waldeen, bajo la dirección conjunta de ella y Ana Merida. En 1946 inicia sus actividades como coreógrafa en México con "El paraíso de los negros", música de Otto Cesanne, para el debut profesional del Ballet Waldeen en el Teatro del Hotel del Prado. En 1946 junto con Guillermina Bravo, propone a Carlos Chávez, a la razón encargada del programa de Bellas Artes, la creación de una Academia de Danza, la cual quedó fundada hasta 1947 y de la cual se convierte en su directora y maestra fundadora.¹⁰¹

Organizada la escuela de esta manera, podemos señalar como se ve, que si bien las materias no resultan diferentes a las de otros centros de enseñanza teatral mencionados en el segundo capítulo y en este, hay un perfil de gente vinculada a la modernización del teatro, incluyendo tanto a extranjeros y a mexicanos, y que en su mayoría venían haciendo una actividad continua. Así mismo se ve desde un panorama general que la escuela integró a gente formada en el teatro comercial, en el teatro experimental, o proveniente de centros como Escuelas de Trabajadores e incluso en el caso de la presencia de Fanny Anitúa nos hace referencia al Conservatorio, con lo que podemos decir finalmente que de aquellas formas de aprendizaje salieron gente que apoyó la existencia de la Escuela de Arte Teatral.

Asignado el presupuesto de 25 pesos mensuales se anunció la convocatoria por periódico, ante lo cual acudió una gran cantidad de gente,¹⁰² razón por la que fue necesario el examen de selección, ya que la cantidad de maestros y la capacidad del espacio era menor. Sobre esto, Laphán añade que el espacio cedido por Bellas Artes resultaba pequeño, pues para pasar a una clase había que interrumpir las otras clases al pasar en medio de otros salones.¹⁰³ No hay dato que nos indique si el espacio cedido dentro de Bellas Artes fue otorgado para darle a la escuela una distinción, pero me sugiere más la idea de que aquel centro se dio por ser un espacio de múltiples actividades y de alguna manera centro cultural.¹⁰⁴

Andrés Soler mencionó que no obstante el risible presupuesto :

"Impulsados, sin embargo, por el deseo de triunfar, iniciamos desde luego nuestras labores, procediendo, primero que nada, a seleccionar a los alumnos con objeto de quedarnos sólo con aquellos que demostraran aptitudes naturales para el teatro, pues si queríamos resultados prácticos no podíamos quedarnos cinco maestros con seiscientos alumnos."¹⁰⁵

El editorial del Hijo Pródigo agregó:

"Conviene hacerlo saber a los jóvenes e impacientes seres que han acudido a inscribirse en esta Escuela de Teatro, en un número tan crecido que es todo un síntoma de que la necesidad existe y de que hay que crear órganos, como éste, que cumplan técnicamente la función de preparar a los de verdad aptos. A los verdaderamente aptos por vocación y por condiciones físicas y mentales, y no a los que sólo cuenten con el afán de saltar a la notoriedad rápida, sin el sacrificio que cumpla el estudio. Es a éstos a los que habrá que eliminar rigurosamente, para dar más tiempo y más lugar a la preparación de los aspirantes que sientan con autenticidad la vocación y estén dotados para el difícil arte de la actuación."¹⁰⁶

Según algunos datos se menciona que el número de aspirantes para ingresar a la escuela fue de 472, y después del examen se redujo el número a 275, aunque al finalizar los cursos de 1946, sólo asistían 180 alumnos.¹⁰⁷

Hecha la selección, el ingreso fue gratuito, y no se pidió experiencia artística o teatral, únicamente tener un nivel escolar mínimo de secundaria;¹⁰⁸ al respecto Otero opinó que era preferible aquellos que no tuvieran antecedentes teatrales pues estaban alejados de vicios teatrales. Mientras Soler recuerda la asistencia de:

"...numerosos actores profesionales, como Emilia Guiú, Beatriz Aguirre, David Silva, Roberto Cañedo y otros vinieron a recibir las clases, convencidos de que no se trataba de hacer experimentos, sino de conducirles con paso seguro a la realización de un mejor trabajo, mediante la corrección de sus defectos y vicios escénicos."¹⁰⁹

Una vez iniciadas las actividades:

"Hecha la clasificación, que nos llevó más de dos meses de trabajo intenso, iniciamos los cursos. Y a los dos meses, fin del año escolar, pudimos demostrar, con orgullo, que nuestros esfuerzos no habían sido vanos, pues en los exámenes nuestros discípulos, la mayoría de los cuales jamás había pisado un escenario demostraron podrían llegar a ser buenos actores."¹¹⁰

Sin embargo, otro dato indica que no hubo exámenes, o pruebas de aptitudes como les llamó Clementina Otero,¹¹¹ porque las autoridades directivas consideraron que era innecesario, dado que sólo se había trabajado efectivamente durante 2 meses.¹¹²

Finalizada las actividades en 1946, también se señaló:

"Desde luego, la obra realizada adolece de numerosos defectos. Pero éstos se deben, más que nada, a la falta de tiempo, sólo dos meses pudimos trabajar con los alumnos y a la carencia absoluta de recursos, pues con 25 pesos mensuales aunque se tengan poderes mágicos, es imposible hacer algo."¹¹³

Una vez creada la Escuela de Arte Teatral, algunos comentarios fueron no del todo optimistas y claramente lo expresó Armando de María y Campos en una nota periodística, en donde incluso la propia Virginia Fábregas cuestionaron el futuro de la escuela.¹¹⁴ Además, después de sólo trabajar hasta fines del año 1946, parecía que la escuela tendría la misma suerte de tantos intentos anteriores, pues desaparecería momentáneamente entre finales de 1946 y principios de 1947, cuando Alfredo Gómez de

la Vega asumió la dirección del área teatral del entonces nuevo **Instituto Nacional de Bellas Artes**, el cual creado ese año sustituyó las labores del antiguo **Departamento de Educación Extraescolar y Estética**. Se dice que las razones fueron que Gómez de la Vega tenía las intenciones, antes expresadas, de hacer una compañía en vez de la escuela.¹¹⁵

Presintiendo la desaparición de la escuela, Andrés Soler había dicho:

"Desde que me nombraron director del plantel fui víctima de los ataques del puesto. Yo, por mi parte, no hice caso, convencido de que a mí no podían alegarme nada, ya que me había ofrecido el cargo sin que lo hubiera solicitado, como ellos lo habían hecho. Sé perfectamente bien que, entre los que aspiraban a la dirección de la Escuela, figuraba el señor Gómez de la Vega, a quien según dicen, Chávez va a nombrar en el cargo de jefe de la sección de Teatro. Sin embargo, repito que ignoro absolutamente todo; que no sé si se seguirá siendo director de la Escuela de Arte Teatral, pues ni me han cesado ni he presentado mi renuncia, que ignoro si el plantel habrá sido clausurado o no; que rechazo las palabras de Carlos Chávez, por considerarias apriorísticas y ofensivas, en el sentido de que la 'escuela debe hacer cosas prácticas [...]"¹¹⁶

Soler finaliza suponiendo que la escuela sería clausurada "para sustituirla por uno de esos grupos experimentales más o menos inútiles."¹¹⁷

Entender este suceso, no es difícil, la Escuela de Arte Teatral padecía similares circunstancias a las que habían pasado otros proyectos anteriores, en donde los cambios de gobierno y administrativos no permitieron una continuidad, y en este caso donde los intereses personales de Gómez de la Vega pudieron estar por encima del de la existencia de la escuela, sólo podríamos entenderlo en las conveniencias del manejo de las políticas culturales, tal vez por ello la urgencia de Torres Bodet por hacer la escuela. Si consideramos el breve lapso de existencia en 1946, sólo podríamos señalar que la escuela aparecía como otro esfuerzo desafortunado y momentáneo como los anteriores, que buscaban modificar las circunstancias teatrales de México hacia una modernización teatral. Pero no fue el caso de esta escuela pues logró sobrevivir. Y a mi consideración existieron tres factores que lo hicieron posible, primero que había sido declarada una escuela profesional de teatro bajo el amparo del Estado con Torres Bodet, lo que la

distingue de otros proyectos. Otro factor fue que hubo continuidad en el proyecto, algo poco común entonces, pues en 1947 Gómez de la Vega fue sustituido, y nuevamente hizo presencia un participante del teatro experimental, Salvador Novo, quien obviamente por su interés en la renovación teatral, restableció nuevamente la escuela y la puso en marcha, en el mismo espacio del Palacio de Bella Artes.¹¹⁸ Y por último, con la presencia de Novo y la creación del I.N.B.A., en 1947, tal vez pudo verse en esta escuela profesional de teatro del Estado un punto de inicio para el impulso del teatro moderno.¹¹⁹

Pero hacia 1947 y 1948, tiempo en que vio sus primeros resultados, podríamos considerar otro ciclo de la escuela, si observamos que sus actividades estuvieron enmarcados dentro de la política cultural del recién creado I.N.B.A., y de la cultura nacionalista denominada Alta Cultura. Dentro de este nuevo marco histórico, otra investigación resulta necesaria para ver si la escuela mantuvo y alcanzó sus propósitos iniciales, y distinguir aquellos elementos que hicieron posible su permanencia definitiva, sin riesgos a desaparecer. Aquí puedo decir, a manera de colofón, observando valoraciones hechas por Salvador Novo, que durante esta nueva etapa hubo modificaciones tales como cambios en el profesorado, así como una gran actividad escénica a través de temporadas de teatro moderno, con lo que la escuela pudo adquirir gran impulso y presencia, revelando a algunos alumnos como futuras promesas. No obstante, otros datos mencionan que para finales de los años cuarenta todavía se mostraban las arbitrariedades de la política cultural,¹²⁰ así como un panorama que reiteraba la crisis teatral¹²¹ con lo que los nuevos actores resultaban una esperanza para el teatro mexicano.¹²²

CONCLUSIONES

La creación de la Escuela de Arte Teatral es un caso que no sólo podemos vincular al momento histórico que le dio vida. La existencia de la escuela fue el resultado de un largo proceso de cambios del teatro mexicano en el transcurso del segundo cuarto de este siglo, en donde la idea de la tener un espacio para la formación del actor mexicano se hizo una necesidad más enfática. Pero esta necesidad llevó tiempo, pues como hemos visto la labor formativa se había dejado a las compañías teatrales en donde azarosamente el actor mexicano aprendió a lo largo de los años sobre el escenario. Aprendizaje que se asumió y siguió transmitiendo durante varias décadas en nuestro país, y esto lo podemos entender, primero, por haber sido una fuerte herencia establecida por el arribo constante de actores y compañías españolas a México, segundo porque junto a ellos el actor mexicano se vinculó al teatro delineando sus gustos y finalmente porque el aprendizaje junto aquellos resultó eficaz, pues varios mexicanos lograron con el tiempo ser primeras figuras y ganar espacios, con lo que de alguna manera aquel aprendizaje de ascenso y jerarquias no sólo les demostraron su talento y capacidades, sino que también les otorgó prestigio y los colocó con privilegios ante los nuevos actores.

Es natural entonces que la idea del establecimiento de una escuela quedó relegado o fue poco habitual, y su presencia en México se establecería de manera lenta y con tropiezos, así lo vemos en el caso del Conservatorio, que pretendió ser únicamente un apoyo, y podríamos relacionar más su existencia a las pretensiones cosmopolitas de entonces para tratar de hacer de los escenarios de México un lugar con actores similares a los grandes actores españoles; los breves momentos que intentaron el desarrollo de este centro resultaron infructuosos. No obstante, otros centros educativos fueron apareciendo lentamente, y de alguna forma evidenciaron las contradicciones de su funcionamiento, en tanto a sus objetivos y la ausencia de apoyo para su desarrollo, pero finalmente mostraron ser una alternativa para algunos cuantos, y en el caso de los Centros para Trabajadores, que aunque estuvieron vinculados a los intereses educativos del Estado para complementar las necesidades artísticas de los sectores populares, alejados de ser centros para profesionistas y sin estar específicamente dedicados al teatro, fueron espacios que constituyeron parte de la formación de quienes se perfilaron hacia una modernización del teatro mexicano, como el caso de Julio Bracho, Clementina Otero, Torre Laphán, Fernando Wagner. Lo mismo puede verse en la Universidad cuyos datos muestran que a través de un lento desarrollo y a veces con dificultades, poco a

poco se vincularon talleres teatrales con la práctica educativa de los estudiantes, y que tarde o temprano alcanzaron una mayor seriedad para la educación teatral. De igual manera la Universidad fue un espacio alternativo para proyectos personales de algunas personalidades que trataron de hacer un teatro con relación a los cambios de los tiempos, y ahí colocamos a nombres como Julio Jiménez Rueda, Fco. Monterde, Fernando Wagner, Julio Bracho, Usigli. Al lado de estos esfuerzos que poco a poco reflejaron la necesidad de un centro educativo para actores, en este trabajo se ha considerado la importante presencia de los grupos denominados experimentales, el Ulises y el Orientación, los cuales revelaron la necesidad de la renovación del trabajo escénico en nuestro país y en donde el trabajo del actor se fue desarrollando con conceptos y con un quehacer distinto, y en cierta manera ambos grupos marcan los tiempos en que las teorías teatrales modernas penetraron en nuestro país, en donde las concepciones del actor tomaban un rumbo diferente. A estas ideas de modernizar el teatro en México, hay que agregar también la contribución de extranjeros que de alguna manera nos indican el interés por abrir nuevos espacios formativos, como es el caso de Fernando Wagner y Seki Sano, y por otra parte a la presencia de nuevos grupos mexicanos durante los años cuarenta, que ante la ausencia de espacios educativos siguieron el camino de desarrollarse como aficionados a través de la con la única posibilidad: agruparse.

En este largo proceso de cambios, para los tiempos en que se crea la Escuela de Arte Teatral, la idea de una escuela profesional para actores parece resultar no sólo algo lógico sino urgente, pues mientras las escuelas eran algo natural en otros países, en México seguía manteniéndose el difícil proceso de ingresar a las pocas compañías dramáticas existentes, o la alternativa de aprender dentro de los grupos experimentales. De esta manera una de las razones constantes para crear la Escuela de Arte Teatral fue la de subsanar esta carencia, y así lo vemos en las intenciones de Clementina Otero, Torre Laphán, Villaurrutia, Torres Bodet, Sada, Pellicer e incluso por Andrés Soler y Virginia Fábregas quienes avalaron la necesidad de la escuela cuando ellos se formaron en la tablas. Podemos considerar entonces que había en cierta medida circunstancias favorables para su desarrollo, y aunque la creación de la escuela reveló algunas incertidumbres en cuanto a su éxito, podemos ver que apareció en momentos en donde se buscaba con más naturalidad cambiar la antigua concepción de la formación actoral en México, pues hay que considerar que si esto se hubiese intentado algunos años antes hubiese resultado muy difícil.

Pero además, la escuela tuvo otra intención que podemos relacionarla, además de las circunstancias del momento, con propósitos que venían expresándose años atrás. Esta razón sería crear la escuela para apoyar el desarrollo del Teatro Mexicano como puede notarse en los comentarios de Villaurrutia y Bodet. En el primer caso esta necesidad nos lleva a vincular tal interés a un tema ya expresado en el Ulises y la Orientación, y relacionado con renovar y modernizar el ámbito teatral de nuestro país, y para ello la formación de nuevos actores era indispensable. En el segundo caso podemos vincular esta intención a resolver una deuda del Estado frente al Teatro Nacional, y la escuela vendría no sólo a apoyar al gremio teatral sino a su expansión. Pero la escuela vista como una necesidad al apoyo y al desarrollo del Teatro Mexicano tiene una relación con la crisis que padecía el teatro mexicano de los cuarenta, y la presencia de la escuela contribuiría a resolverla, como igualmente estarían otros esfuerzos como la de los nuevos grupos de aficionados, o proyectos como el del Teatro de México y el Teatro Infantil.

En resumen con estas intenciones se hizo la escuela, y hacia su conformación puede notarse algunas características conocidas en cuanto a la manera de hacer teatro, al tiempo de revelar algunas singularidades. Este fue el caso de agruparse entre conocidos o amigos, cosa común entonces, y en la creación de la escuela se nota por un lado en el apoyo del Estado a partir de la amistad de Jaime Torres Bodet, aunque en este caso coincidieron personas que no sólo eran amigos, sino interesados en la cultura como Concepción Sada, Xavier Villaurrutia, Bodet y Pellicer. Por otro lado la escuela recobra los esfuerzos de gente que se conocían por haber trabajado juntos anteriormente, como lo fueron los elementos que participaron en la especie de escuela de la buhardilla de Bellas Artes, a los integrantes del proyecto de Teatro Infantil, algunos del Teatro de México, y de la Escuela Dramática Cinematográfica, esto hace que la Escuela de Arte Teatral se distinga de otros proyectos al congregarse una variedad de importantes figuras del ambiente artístico que estaba en práctica, tanto de la danza, del canto, del cine, del teatro extranjero y del teatro nacional, proveniente tanto del teatro comercial como del teatro experimental.

En cuanto a su conformación interna, la escuela también revela elementos conocidos como las materias, las cuales no resultan novedosas si consideramos otros centros anteriores, pero sí podemos distinguir el perfil de enseñanza moderna, al menos así se nota en comentarios de Clementina Otero, o si vemos la trayectoria de algunos maestros,

por cierto los cuales más que con una línea de enseñanza especificada por la escuela, mostraron sus conocimientos guiados por un entusiasmo participativo en la colaboración con el proyecto.

Una vez constituida la escuela se pueden subrayar algunos elementos, como el examen de selección para el ingreso, que según los datos muestran las contradicciones al decir que se pretendía el acceso a todo tipo de gente mientras otros datos indican que la selección implicaba separar a los más aptos por vocación, en el primer caso podemos inferir que era reflejo de las grandes expectativas de la escuela, mientras en el segundo se alude a las ambiciones profesionales del plantel, mas el único dato encontrado fue que la selección se hizo en razón de la inesperada cantidad de jóvenes que arribaron pretendiendo ingresar a la escuela, y la capacidad tanto de maestros como de espacio resultó menor, hecho con el que podemos concluir que la escuela revelaba una verdadera necesidad mostrada por la demanda de los jóvenes, y no sólo eso, sino que rebasó las expectativas por lo que la escuela resultó pequeña para absorber a tantos.

Finalmente teniendo en cuenta el breve lapso a finales de 1946, hay pocos datos para valorar la labor de la escuela, pues se dijo que ésta no hizo exámenes finales, lo importante aquí es subrayar que la escuela heredó los peligros de su desaparición, y como otros tantos proyectos se perfiló a ser eliminada, al menos momentáneamente, debido a la discontinuidad de proyectos ocasionada por el cambio de gobierno y los diferentes intereses de la siguiente administración. Pero la escuela sobrevivió, pues casi inmediatamente la retomó Salvador Novo y esa continuidad y permanencia distingue a la Escuela de Arte Teatral como la primera escuela profesional de teatro del Estado con un perfil de enseñanza moderna que, aglutinó a una cantidad de gente importante y diversa de profesores al frente de las nuevas generaciones, y que logró sobrevivir en comparación a otros intentos anteriores. Por último, la valoración del éxito de la escuela sólo podríamos considerarla analizando los años siguientes, puedo decir tan sólo, que algunos datos me parecen indicar que la existencia de la escuela apareció en momentos en que se establecía de manera definitiva la modernización del teatro en nuestro país si consideramos que casi inmediatamente a la Escuela de Arte Teatral vendría una oleada de nuevas presencias como Xavier Rojas, Enrique Ruelas, Ignacio Retes, Carlos Solórzano, López Mirnau, Charles Rouner, Dimitrio Sarrás entre otros, que durante los años cincuenta, eliminaron por completo aquel teatro españolizado de principios de siglo, y que a la par de nuevas escuelas de teatro como la de la ANDA y la de Filosofía y Letras

siguieron impulsando nuevas alternativas y nuevos parámetros [modernos] para la formación del actor en México durante los años siguientes.

Notas capítulo I.

¹ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México durante el porfiriismo, vol.1 y vol. 2.

² Ceballos, Edgar, Las técnicas de actuación en México, p.130

³ Cfr. Ceballos Edgar, op. cit., p. 161.

⁴ Así se nota en varias ocasiones con Altamirano, Manuel Ignacio, en Crónicas Teatrales, tomo 1, vol.10 y tomo 2, vol.11.

⁵ Cfr. Larroder Luis, "Doña María Guerrero ha muerto", en Revista de revistas, 29 de enero de 1928, no. 926, p.32.

⁶ Cfr. Ceballos, Edgar, op. cit., pags. 129, 130.

⁷ "Catalina y Rodríguez (Manuel). Biog. Notable actor español, n. en Madrid, de una ilustre familia, por los años de 1820. Recibió una esmerada educación, y acabó, con gran aprovechamiento, la carrera de abogado, pero desde niño sintió la afición al teatro. Después de haberse dado á conocer en los escenarios de algunas casas particulares presentose en el Liceo Artístico, establecido en los lujosos salones del palacio de Villahermosa, con la eminente actriz Teodora Lamadrid, en una comedia compuesta expresamente por Ramón de Navarrete, y los grandes elogios que allí obtuvo decidieron de su porvenir. Al año siguiente, 1845, apareció en el teatro del Instituto [...] Al año siguiente aparecía en el viejo teatro de la Cruz [...] y luego en Barcelona, Coruña, Valencia y Sevilla, ya de primer actor, ejecutaba los dramas más en boga por entonces con el mayor aplauso. En el año 1848 regresó a Madrid [...] En 1849, no habiéndole convenido, por razones particulares, entrar en la gran compañía formada por el gobierno para el Teatro del Príncipe, convertido en teatro Español, marchó á América, realizando una brillantísima campaña en Cuba y México. Vuelto a España, en 1855, actuó, en unión de la insigne Matilde Díez, como primer actor, y a la vez como empresario en el Teatro del Príncipe [...] sosteniendo a la mayor altura el esplendor de nuestra escena, y más tarde en el de la Zarzuela y en el del Circo, y por último, en el de Apolo, que estenó. Actor de gran inteligencia, de unos modales, de suma distinción y elegancia en la escena, logró dominar con el estudio una leve tartamudez que debió a la naturaleza y que sólo se le notaba al recitar obras en verso, y esto en muy corta medida [...] Falleció en Madrid en 26 de Julio de 1886, dejando en la escena patria uno de esos vacíos tan grandes como difíciles de llenar." Enciclopedia Universal Ilustrada, vol. 12, p. 459.

⁸ "Latorre (Carlos). Biog. Actor dramático del siglo XIX, n. en la ciudad de Toro en 2 de Noviembre de 1799 y m. en Madrid en 11 de Octubre de 1851. Era hijo del contador de Rentas don Diego de Latorre y de doña C. Guemero. Después de recibir una brillante educación, fue admitido en la Casa de pajes del rey José Bonaparte, en 1808. Caído el rey intruso, emigró con sus padres a Francia y, completa su educación, entró a servir en la guardia real. Pero sus aficiones eran la literatura y el teatro, y vuelto a España, venciendo infinitos obstáculos, presentóse a representar el papel de Otelo en el teatro del Príncipe, de Madrid, la noche el 21 de Febrero de 1824, obteniendo un éxito colosal [...] A partir de esta noche las empresas de Madrid y provincias se los disputaron [...] Sumamente laborioso y enamorado de su arte, hizo un profundo estudio de las pasiones humanas, de la sociedad y de la historia. Diestro en las armas y de arrogante figura, ademán, gesto, voz, todo lo ponía al servicio del personaje que representaba, dando vida a todos los sentimientos y realidad a todas las creaciones, por difíciles que pudieran ser. En 1832 fue nombrado maestro de delamación en el Conservatorio, recientemente creado, obteniendo a la vez el título de don, que hasta entonces parecía negado a los actores. En 1833 marchó a París, donde se había educado, representando en francés los protagonistas de las tragedias *Hamlet*, de Shakespeare, y de Portugal *Don Sebastián*, entusiasmando al público francés tanto o más que había entusiasmado al español. Cuestiones de familia le tuvieron alejado de la escena por algunos años, volviendo a ella en 1840. Aunque descolló en el género dramático dando vida al género romántico [...] no por eso dejó de hacer la comedia con la mayor perfección. No imitó ni copió, su representación era la verdad. Cuéntase que sus transiciones eran admirables." Ibidem., vol. 29, pags. 1057-1058.

⁹ "Lamadrid (Bárbara Herbella) Biog. Actriz española, n. en Sevilla en 4 de Diciembre de 1812 y m. en Madrid en 21 de Abril de 1893. Su verdadero apellido, así como el de su hermana Teodora, era Herbella; pero su padre, al que reveses de fortuna obligaron a dedicar sus hijas al teatro, adoptó para ellas el de Lamadrid, que también le pertenecía, aunque de un modo lejano. Casi niña aún empezó trabajando en las provincias de Andalucía, y animada por los aplausos conquistados se trasladó a Madrid en 1833, presentándose al público en el Teatro del Príncipe [...] y en 1836

obtuvo un gran triunfo [...] Sus méritos la llevaron a ocupar la primera categoría, y de 1837 a 1840 compartió el trabajo con la insigne Matilde Díez. Ventajosamente contratada por Juan Lombía, empresario del Teatro de la Cruz, realizó una brillantísima campaña al lado de Carlos Latorre alcanzando resonantes triunfos [...] No se distinguió solamente en el género dramático, pues estrenó muchas comedias, obteniendo los mismo o mayores aplausos [...] y en los últimos años de estudio, su amor al teatro, vigorosa entonación, figura arrogante e inspiración, puede considerarse a Bárbara Lamadrid como una de las primeras actrices españolas." *Ibidem.*, p.361.

¹⁰ "Lamadrid (Teodora Herbella). Biog. Actriz española, hermana de Bárbara, n. en Zaragoza en 1821 y m. en Madrid en 21 de Abril de 1896. Cuando sólo contaba ocho años de edad, viola representar en Sevilla el director del Teatro del Príncipe en Madrid don Juan Grimaldi, y y tanto le llamó la atención, que pocos años más tarde la contrató para su teatro como damita joven (1833). Luego figuró ya como primera dama, al lado de su hermana, en el Teatro de la Cruz, y en 1844 volvió al del Príncipe, en el que permaneció dos años ocupando uno de los primeros puestos. En 1851 aceptó con primera actriz en el teatro llamado de los Basños, bajo la dirección de Joaquín Arjona [...] En 1870 aceptó un ventajoso contrato para América, y si en España, y principalmente en Madrid, había sido objeto de repetidos aplausos, en Ultramar las representaciones se contaron por éxitos. Al retirarse de la escena sucedió en la cátedra de declamación del Conservatorio de Madrid a Matilde Díez [...] Sin estar dotada de grandes facultades, logró a fuerza de estudio corregir algunos defectos de voz y de gesto y a aumentar aquéllas. Se distinguió preferentemente en el drama, pero también representó con aplauso la comedia e hizo del teatro un verdadero apostolado." *Idem.*

¹¹ "Díez (Matilde). Biog. Actriz española, n. en Madrid en 27 de Febrero de 1818; las ideas liberales de su padre la llevaron a Lisboa primero, y a Cádiz después, sufriendo las penalidades del destierro con el autor de sus días. Cuenta uno de sus biógrafos que a los nueve años salió a la escena, donde el público la colmó de aplausos, admirándose los gaditanos extraordinariamente ante aquel prodigio de genio. Más tarde ejecutó la protagoista de melodrama *La huérfana de Bruselas*, con un éxito extraordinario. La fama de sus triunfos a la vecina Sevilla, en cuyo Teatro Príncipe trabajaba el gran actor don José García Luna, y a sus vivas instancias cedió el padre de la joven artista, y los sevillanos mencionaron el mérito de la precoz actriz, en la citada obra. Estrenó luego un monólogo [...] en que lució toda su gracia, y a poco drama escrito para ella [...] en el que demostró sus eminentes cualidades. El director del Teatro del Príncipe de Madrid [...] el inteligentísimo don Juan Grimaldi [...] al tener noticias de aquella futura gira de nuestro teatro, la llevó contratada a Madrid (1834) [...] que fue un verdadero acontecimiento, y al representar pocos días después al melodrama *El verdugo de Amsterdam*, quedó plenamente demostrado que su talento abarcaba todos lo géneros, del festivo al trágico. Siguió trabajando en el Teatro del Príncipe, y dicese que Grimaldi la señaló, a pesar de ser una niña, como la sucesora de la eminente actriz Concha Rodríguez, su esposa. Por entonces concoció a don Julián Romea, y tan viva fue la pasión que nació en sus corazones, que hubieron de casarse por poderes, a causa de trabajar Romea fuera de la corte (1834)." *Ibidem.*, vol. 18, pags. 1045, 1046.

¹² "Grimaldi (Juan). Biog. Militar, escritor y actor francés, m. en París en 1872. Vino a España en 1823 con el ejército del duque de Angulema, y luego se nacionalizó en nuestro país consagrándose a las letras. Excelente actor y hombre de gran cultura, fue empresario de varios teatros y protegió a muchos artistas principales que después fueron célebres." *Ibidem.*, vol. 26, pg. 1334.

¹³ "Romea Yanguas (Julián). Biog. Actor y literato español, n. en Aldea de San Juan (Murcia) el 16 de Febrero de 1813 y m. en Loeches el 10 de Agosto de 1868. Apenas había empezado sus estudios cuando la reacción absolutista de 1823 persiguió a su padres, tildados de liberales, y les hizo sufrir quebrantos de fortuna que obligaron a introducir economías en la educación de Julián. Este, viendo la situación apurada en que llegó a verse su familia, con el objeto de no ser gravos, pensó en dedicarse a alguna profesión que le permitiese ganarse la vida. Su entusiasmo por las obras dramáticas de nuestros clásicos del siglo XVII le aficionaron al teatro, desempeñando diversos papeles en funciones de aficionados. Las condiciones que en ellas demostró le enseñaron el camino que debía seguir, y después de vencer la gran resistencias de sus padres, apegados a las preocupaciones de aquellos tiempos contra los artistas dramáticos, dedicóse al teatro, tomando por maestro y modelo al celebrado actor Carlos Latorre. Pronto se destacó ante el público, introduciendo en el arte de la declamación española cierta naturalidad discreta y hábil de que aquella carecía, y con la que ROMEA YANGUAS lograba conmovier al auditorio y expresar las más

vehementes pasiones, sin gritos ni descompasados ademanes y sin tonillo ni fastidiosas melopeya. El triunfo logrado por ROMEA YANGUAS en poco tiempo fue tan grande, que testigos presenciales aseguran que el gran actor LATORRE hubo de exclamar: Por este camino pronto tendré yo que aprender de mi discípulo. En una excursión por provincias conoció á la gran actriz Matilde Diez, y , enamorado de su belleza y de su arte, se casó con ella, apareciendo poco después los dos grande artistas en las tablas del Teatro del Principe, de Madrid, siendo acogidos por el público con entusiasmo inaudito. Al regreso de una expedición por América se puso enfermo ROMEO YANGUAS, permaneciendo alejado del teatro hasta 1863, en que se presentó en el teatro de Variedades con una compañía compuesta en su mayoría de discípulos suyos, logrando grandes aplausos, a pesar de tener que luchar con la enfermedad que debía conducirle al sepulcro [...] Fue, como hemos dicho, un verdadero revolucionario en la declamación española. Ayudaba a su arte su figura simpática, sus modales distinguidos y la dulzura y flexibilidad de su voz. Cultivó todos los géneros dramáticos, y la tragedia tuvo en él uno de sus más dignos representantes. Compuso en 1856 una notable obra titulada *Ideas generales sobre el arte del teatro*, y en su opúsculo *Los heroes del teatro*, reflexiones sobre la manera de representar la tragedia (1866), demostró que su instrucción y su talento crítico eran tan notable como sus condiciones de actor." *Ibidem.*, vol.52, pags. 195,196.

¹⁴ "Mendoza de Tenorio (Elisa). Artista dramática española, hija de la actriz Rosa Tenorio, nacida en Barcelona en 1856. Fué discípula de la famosa Matilde Diez, y antes lo había sido de Joaquín Arjona, a cuyo lado debutó en Cadiz en un papel de niña de la obra *Hija y madre*. En 1872 estrenó la obra de Tamayo y Baus *El hombre de bien*, con Antonio Vico, y dos años más tarde pasó al teatro Español, de Madrid, donde, al lado de Elisa Boldún, Rafael Calvo, y Vico, conquistó un primer puesto entre las actrices españolas [...] y recorrió las principales provincias de España, conquistando en todas gloria y provecho. Se distinguió igualmente en el teatro clásico y en romántico, y los últimos años de su vida artística los pasó al lado de Emilio Mario en los teatros de la Princesa y Comedia, de Madrid, donde dió nuevas pruebas de su talento en las obras del repertorio moderno, dando así una prueba de la flexibilidad de sus aptitudes que le hacía triunfar en todos los géneros. En 1899, en el apogeo de su fama y facultades, abandonó el teatro para casarse con el doctor Tolosa Latour, y desde entonces ha vivido consagrada a las obras benéficas de su esposo [...]" *Ibidem.*, vol. 34, pags. 630, 631.

¹⁵ "López Chaves (Mario). Biog. Actor español, n. en Granada en 30 de Enero de 1838 y m. en Madrid en 9 de Agosto de 1899. Es más conocido generalmente por el nombre de *Emilio Mario*. Estudió el bachillerato en Madrid, adonde le llevaron sus padres siendo de muy tierna edad; cursó después la carrera notarial, y queriendo su familia destinarlo al ejército, alcanzó la plaza en el Colegio de Caballería de Madrid, más sus aficiones se las llevaba el teatro, por cuya causa no llegó á ingresar en el citado colegio militar. Matriculóse en la clase de declamación del Conservatorio de Madrid [1854], y fué contratado en 1856 para trabajar en el Teatro Español, si bien como aficionado había ya pisado las tablas en varias ocasiones. En 1860 pasó á Alicante contratado por Fernando Osorio, que á la par que su maestro fué también su protector, y de allí se dirigió á Cádiz y después á Sevilla, actuando en la compañía que dirigía Julián Romea [...] ingresó como primer actor en la compañía del Teatro de Variedades de Madrid, y en 1865 se trasladó al de la Zarzuela. Con Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona pasó al Teatro Tacón de la Habana, y después de una brillante campaña volvió a Madrid y trabajó en el Teatro Español. Otra vez marchó á Cuba [1872] al frente de una compañía, de la que era empresario en unión con José Valero, y de regreso a España volvió a actuar en el citado Teatro Español. En 1875 tomó en arrendamiento el de la Comedia, que acababa de levantarse en la capital de España, y al frente de una notable compañía dió principio á una serie de brillantísimas campañas que acrecentaron su fama como actor y como director de escena. Los actores y las actrices más eminentes de España pasaron por aquel escenario, y en él adquirieron reputación los que más tarde debían figurar como eminencias del teatro. Inauguró el Teatro de la Princesa, pero en Marzo de 1893 volvió á la Comedia, y en Enero de dicho año fué nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación [...]" *Ibidem.*, vol. 31, pags. 128,129.

¹⁶ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 1, pags. 24, 130.

¹⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol.17, pags. 1434,1435. Cfr. García Valero, V. *Relatos de un vejección*, p.20.

¹⁸ Tal vez debido al prestigio del comediante en España, como puede verse en: Martínez Olmedilla, A. Arriba el telón.

¹⁹ García Valero, V. op. cit., p. 20.

²⁰ Urbina Luis, G. "Los comediantes y la posteridad, don Pedro Delgado en México y en Sevilla", en Universal, 13 de Julio de 1927, 1ª Sección, pags. 3,4.

²¹ Idem.

²² Cfr. Enciclopedia Universal Ilustrada, vol.17, p.1435.

²³ Urbina, Luis G. "Los comediantes y la posteridad, don Pedro Delgado en México y en Sevilla", en Universal, 13 de Julio de 1927, 1ª Sección, pags. 3,4.

²⁴ Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol. 3, p.21.

²⁵ Enciclopedia Universal Ilustrada, vol.68, p. 562.

²⁶ Cfr. Enciclopedia Universal Ilustrada, pags. 562,563.

²⁷ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol. 2, pags 16, 35, 103.

²⁸ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., p.35.

²⁹ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., pags. 287, 290.

³⁰ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., p.228.

³¹ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol. 3, p.398.

³² Cfr. Hebe Boyer, et-al. Célebres actores, pags. 562, 563.

³³ "Novelli Erneste (1851-1919) El padre del gran Novelli pertenecía a una familia de gentiles hombres de los Estados Pontificios. Destinado a ser sacerdote, por amor huyó de la reclusión, siendo muy joven. Se casó con la hija de un posadero y desempeñó diversos oficios, errando por diversos lugares. Por fin se estableció como apuntador de una compañía ambulante. Su hijo, Erneste Novelli, también se inició en este oficio y más tarde reconoció que eso había constituido su 'escuela preparatoria'. Siendo casi un niño comenzó su labor escénica haciendo escenitas, exclusivamente mímicas, lo que sería la característica fundamental de su técnica. También había adquirido una gran habilidad como ventrílocuo. Tuvo oportunidad de observar el trabajo de los grandes actores de su tiempo, y se enroló en el arte como discípulo de Módena. A los dieciocho años comenzó el período de sus más serias actuaciones, sin mayor éxito, desempeñándose exclusivamente en el género cómico. Pequeño, fornido, feo, con una gran nariz y con una mímica prodigiosa, Novelli parecía destinado a hacer reír por siempre. Así lo quería el público, que había empezado a aplaudirlo. Pero él soñaba con renovar la tragedia, y su esfuerzo por triunfar en este género fue su verdadero drama, hasta que finalmente su genio salió victorioso, 'No le bastaba hacer reír y quiso conmovér', dijo un crítico. Erneste Novelli resultó ser un gran trágico y se convirtió en un puente entre la escuela realista, un tanto exterior, y la nueva tendencia basada en un sicologismo profundo, que comenzaba a penetrar en Italia y que se impondría definitivamente con Zacconi. Su juego escénico se caracterizó siempre por la preponderancia de su mímica, con la que a veces reemplazaba el texto de escenas enteras. Era muy común en él alterar o suprimir partes de una obra, pues había llegado a considerar al dramaturgo sólo como un punto de partida. Sus excepcionales dotes se revelaban dentro de un repertorio de lo más heterogéneo." ibidem., pags. 27, 28.

"Nacido el 5 de mayo de 1851, contaba al venir a México cincuenta y cinco años de edad y más de veinte de haber dado principio a la infinita serie de triunfos escénicos, alcanzados en los principales coliseos de Italia, España, Francia, Portugal y América del Sur. Hijo de un humilde segundo apunteador en pequeños teatros de provincia, su infancia y su primera juventud se pasaron casi en la miseria, obligándole a buscarse un pedazo de pan como mozo de cafés y camarista de hospederías. Su ingreso en el teatro lo hizo, como simple comparsa, y de 1866 a 71 fue escriturado en las Compañías de De Sanctis y de Diligenti, con la cual recitó en público por primera vez en la población de Udine; poco tardó en hacerse notar y apaludir por su declamación colorida, espontánea y naturalísima, y fue poco a poco escendiendo como actor genérico en las Compañías Vitalini, Cursiberti y Petriboni [...] En 1864 Novelli se puso al frente de una Compañía cómica que recorrió las principales ciudades italianas y aspirando a señalarse en el género dramático y trágico, como ya había logrado señalarse en el género cómico [...] En 1866 Novelli salió de Italia para España en busca de un público nuevo e imparcial que pudiese consagrar sus méritos, y todo Madrid le acogió con inusitado entusiasmo y clamorosos aplausos, que le valieron un triunfal regreso a su patria. De allí en adelante la victoria fue inseparable compañera de su genio, y así pudo convercerse de ello al verse igualmente aclamado y apaludido en 1898 por el gran público de

París. Los más grandes actores de la Comédie Française, como Mounet Souilly y Silvain proclamaron a Novelli el más grande actor de la época. Pronto siguieron a sus glorias artísticas, primero una cómoda abundancia material, y luego, una honrada riqueza, casi una opulencia. Justo premio fue éste a su labor y a su talento, y noble en todo y por todo, de su abundancia hace partícipes a cuantos artistas necesitaran de ella." Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, vol. 4, pags.2888,2889.

³⁴ "Ermete Zacconi, (1857-1948), *'He nacido el 14 de septiembre de 1857 en Montecchio, pequeño y gracioso país entre Parma y Reggio Emilia, de José Zacconi y Lucía Lipparini, ambos artistas dramáticos, de los cuales era el octavo Hijo'*. Así comienza a relatar su vida ese gran trágico italiano en su libro de recuerdos. Habla luego de la pobreza en que vivían esas compañías del 800, como la de su padre, y de la vida que llevaba su madre, criando ocho hijos y cumpliendo como primera actriz. *'La recuerdo y la vuelvo a ver con los trajes de Medea, de Clitemnestra, de Pia de Tolomesi o e Mirandolina. Joven, bella, siempre alegre, infatigable; ama de casa expertísima, actriz nobilísima. Mi abuelo materno, Lipparini, había sido un valioso bajo cómico'*. En su infancia, un razonamiento que le hizo el padre sobre su profesión lo convenció de que *'así entendido, nuestro arte es verdaderamente una alta y noble función social y, apenas dueño de mí mismo, me inspiré en las palabras paternas, tratando de dar siempre al teatro una finalidad educativa y ciudadana'*. Al lado de sus padres, pues, se inició en las tablas, cumpliendo a los diez años las funciones de encargado de vestuario y de intérprete de las brevísimas partes de criado. A los catorce era maquinista y cubría algunos segundos papeles juveniles. Las condiciones de su vida y de trabajo no le permitieron estudiar, pero confiesa en su libro que a los doce años, avergonzado de su ignorancia, comenzó a estudiar por su cuenta, por las noches, después de cada agotadora jornada de trabajo. Después vinieron los tristes años de la separación de sus hermanos del seno familiar, la muerte de su madre y su abandono del padre, que se había vuelto a casar, lo que Ermete no pudo soportar. Comenzó a vivir solo. Su primer contrato fue con la compañía de un tal Tomás Massa. Ingresó como 'joven genérico' y pronto fue promovido a 'amoroso y segundo brillante'. Luego, con su padre, pasó a una compañía social de elementos meridionales, encabezada por un tal Calía y su esposa. Después de un año, pudo ingresar en la de Rafael Lambertini [...] Después vinieron algunos años en compañías rodantes, llevando una vida sacrificada. Trabajando en la compañía social dirigida por Preti, recibió Zacconi un telegrama nada menos que del gran Juan Emanuel [...] La vida nómada y pobre terminó para Ermete Zacconi cuando tenía veinticuatro años y, en Turín, se unió a la compañía de Emanuel [...] Al lado del gran actor la crítica comenzó a ocuparse del nombre de Zacconi [...] De la compañía de Emanuel pasó como primer actor absoluto a la compañía de César Rossi [...] Abandonó a Rossi y permaneció tres años en la compañía de Virginia Marini [...] En 1899 a pedido de Gabriel D'Annunzio, Ermete Zacconi se unió a Eleonora Duse para presentar *La Gioconda* [...]" Hebe Boyer, et-al, *op. cit.*, pags. 75,76,77.

³⁵ "Calvo y Revilla (Rafael). Biog. Eminente actor dramático español, n. en Sevilla en 19 de Marzo de 1842 y m. en Cádiz en 3 de Octubre de 1888. Su padre el actor José Calvo [...] quiso dedicarle al estudio de la jurisprudencia y más tarde al de las matemáticas. Contra sus deseos, su padre logró que ingresara en la compañía de Pedro Delgado, de la que aquél formaba parte. Y no porque a Rafael le faltara afición, sino porque su amor propio le hacía detestar los espinosos comienzos del teatro y le horrorizaba la vida triste de un artista mediano. Una conversación que oyó entre su padre y Manuel Catalina que se oponía a que se le confiara un papel, por considerarlo superior a sus fuerzas, añadiendo que nunca sería nada en el teatro, decidió de su porvenir y le lanzó a la escena: pidió el papel, lo representó y oyó los aplausos más unánimes y mereció los plácemes de la crítica. Su aparición en la escena del teatro Español, de Madrid, la noche del beneficio de su padre, cuando apenas contaba diez y siete años, tuvo lugar con el papel de un esclavo que en lenguaje peruano relataba sus desgracias [...] obteniendo gran éxito tan personal y tan grande, que aquella misma noche le contrató para el teatro Santander, como primer galán joven, el distinguido actor cómico Mariano Fernández. En santander contó las representaciones por triunfos y aquel público le colmó de aplausos [...] consolidando su fama como actor y director de escena inteligente y cuidadoso, descollando principalmente por la propiedad con que ponía las obras, merced a sus conocimientos arqueológicos, en particular las de nuestro teatro antiguo, hijos de un constante estudio de los clásicos, tanto antiguos como modernos, objeto de sus predilección durante toda su vida y que formaron su buen gusto literario. Su estatura, que se pasaba de mediana, se agrandaba sobre las tablas de un modo portentoso, y disimulaba tan perfectamente su ligera cojera, que

pasaba inadvertida en escena. Poseía el secreto de dar a su rostro, y especialmente a la mirada, la expresión apropiada al sentimiento o pasión que reclamaba el personaje y a la situación que interpretaba, declamando con dicción purísima. Hombre laborioso y enamorado de su arte, de suma cultura, de fácil y amena palabra, gran amigo de los viajes, habiendo visitado Francia, Inglaterra, Italia, y las Américas, en las cuales hizo brillantes y soberbias campañas desde el punto de vista del artista y del empresario, Calvo poseía, con los rasgos de la escuela clásica, los arranques del drama romántico, y la naturalidad de la nueva comedia." Enciclopedia Universal Ilustrada, vol.10, pags. 958, 959.

³⁶ Ibidem., p. 959.

³⁷ Altamirano nombra a José Cejudo actor español, Cfr. Crónicas Teatrales, tomo I, vol.10, pg.80; y por otra parte aparece nombrado mexicano, Cfr. Revista Repertorio, agosto de 1997, no. 2, p.5.

³⁸ "Arjona (Joaquín). Biog. Artista Romántico español que n. en Sevilla en el año (1817), y era hijo de un militar, don Manuel Arjona, y de una actriz, doña Josefa Ferver. Cuéntase que hallándose en Sevilla en 1829 el literato don Juan Grimaldi, actuando en el Gran Teatro de San Fernando, con su esposa la actriz Concha Rodríguez, doña Bárbara Lamadrid, y los actores don Joaquín Caprara y don Pedro Cubas, notó la gran afición que por el arte dramático mostraban dos niños, parientes de individuos de la compañía, a los que constantemente veíaseles por entre bastidores representando comedias. Grimaldi, a quien tantas actrices y actores debió la escena española, fijose en ellos, los escuchó a hurtadillas, y los hizo representar con un éxito colosal el interesante drama Pablo y Virginia, tan emboga por entonces. Aquellos dos niños debían de ser dos glorias escénicas y se llamaban Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona [...] Comenzó la carrera dramática en Granada (1835) de parte de por medio, como se decía entonces, y bien pronto ascendió a segundo gracioso, y después a primero [...] En 1849 fue a Francia con objeto de estudiar los actores más célebres [...] Falleció el día 21 de Agosto del año 1875. Maestro del Conservatorio, cuéntase entre sus discípulos Victorino Tamayo, Manuel Ossorio, Juan Beneti, Donato Jimenez y Ricardo Zamacois." Enciclopedia Universal Ilustrada, vol. 6, p. 232.

³⁹ "Valero (José). Biog. Actor español, n. en Sevilla en 1808 y m. en Barcelona el 12 de Enero de 1891. Era hijo de Antonio Valero, notable cómico y buen patricio, y al lado y con el ejemplo de su padre hizo sus primeros estudios artísticos y recibió los primeros apaludos. Era muy joven, casi un niño, cuando inauguró su carrera, desempeñando el papel de Princesita en el drama El pastelero de Madrigal y representando un monólogo que escribió para él expresamente un sacerdote [...] Lució después sus excelentes dotes y sus progresos escénicos en los teatros de aficionados, que tuvieron no escasa importancia en la sociedad madrileña durante los últimos años del reinado de Fernando VII y entró, por fin, en la compañía del Teatro de la Cruz para interpretar papeles de galán joven, ocupando el puesto vacante por fallecimiento de Santiago Casanova. Desde entonces, aquella sociedad ilustrada, que aplaudía á Latorre, á Caprara, á Guzmán y á tantos artistas de verdadero genio, aplaudió también á Valero, más que como una esperanza, como una realidad venturosa para el arte escénico. Ganó el título de profesor honorario del Conservatorio de Música y Declamación después de brillantísimas representaciones de diverso género; el impuso el drama romántico al público madrileño, idolatra a la sazón de la comedia de costumbres y esclavo de la difícil facilidad del célebre Romea [...] Hay que recordar también su habilidad en caracterizarse, y cómo supo siempre hacer olvidar las escasas cualidades físicas de que le dotó la Naturaleza; pueciendo feo de rostro, de escasa estatura y de voz áspera e ingrata, con su arte conseguía que el público olvidase esos defectos. Dueño del secreto de llegar al corazón de los espectadores, fué en España, así como en América, el idolo de los públicos, y en la escena y en el arte dejó gran número de discípulos, desde Pedro Delgado hasta Antonio Vico [...]" Ibidem., vol. 66, p.725.

⁴⁰ "Ossorio (Fernando). Biog. Actor dramático del siglo XIX. n. En Santúcar de Barrameda en Octubre de 1831, de una familia de actores, a los tres años era segundo apunte en el teatro de San Fernando de Sevilla, en donde le ocurrió un suceso que demostró su gracia y su despejo natural. Le acompañaba muchas noches entre bastidores un niño de igual edad, estudiante con OSSORIO en el Colegio de San Diego de aquella ciudad. Era primer actor y director del teatro el insigne actor Joaquín Arjona, quien, al verlos tan entretenidos, y temeroso de que OSSORIO se olvidara de su obligación, le preguntó una noche con severo acento quién era aquel niño, y que hacia allí, contestándole OSSORIO con la mayor tranquilidad: Es un amigo mío, y es un escritor, además respuesta que hizo sonreír al gran artista. Pronto dejó de ser traspunte, porque su empeño y su pasión eran ser actor, y apareció en el teatro de Jerez, donde escuchó los primeros aplausos. De

Jerez le llevó a Madrid Joaquín Arjona, en unión de sus hermanos Manuel y Cristina, al teatro del *Drama*, situado en el antiguo convento de frailes basilios de la calle del Desengaño, en la compañía por el reunida y en la que figuraba la ilustre Teodora Lamadrid. Con su acertada dirección estrenó ya importantes papeles que le señalaron como una futura gloria. Tres años después aparece en el teatro del *Príncipe* con Romea, Arjona y Valero [...]. *Ibidem.*, vol.40, p. 917.

⁴¹ Cfr. Altamirano, Manuel Ignacio, *op. cit.*, tomo 1, vol.10, pags.80,175,225,226,227, y tomo 2, vol.11, p.71.

⁴² Cfr. Ceballos, Edgar, *op. cit.*

⁴³ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 9, p. 1507.

⁴⁴ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 1, p. 75, y vol.2, p.26.

⁴⁵ *Ibidem.*, vol.1, pags.12,13.

⁴⁶ El término "tablas" fue continuamente encontrado tanto en biografías como en descripciones teatrales de la época, incluso es un término utilizado actualmente por algunos directores mexicanos para referirse a aquel aprendizaje. Cfr. Revista *Documenta-CITRU*, mayo 1996, no. 2.

⁴⁷ Ortega, J. "María Guerrero Gran Cruz", en *Revista de revistas*, 1 de agosto de 1920, no. 535, p.

32.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Larroder, Luis, "María Guerrero ha muerto", en *Revista de revistas*, 29 de enero de 1928, no. 926, p. 32.

⁵⁰ Martínez Olmedilla, A. *op. cit.*, p. 190.

⁵¹ Cfr. Regis, "Ernesto Vilches, aplaudido actor español, que hoy debuta en el Regis", en *Universal*, 5 de octubre de 1926, 1ª Sección, p.12.

⁵² Cfr. Mori Arturo, *Treintas años de teatro hispanoamericano*, p.168.

⁵³ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México, 1538-1911*, vol 3, p. 1957; Larroder, Luis, "María Guerrero ha muerto", en *Revista de revistas*, 29 de enero de 1928, no. 926, p. 32; Ortega, J. "María Guerrero Gran Cruz", en *Revista de revistas*, 1 de agosto de 1920, no. 535, p. 32; Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 3, pags. 9,10,11,33,57.

⁵⁴ Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol.3, p. 9.

⁵⁵ Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, vol. 3, pags. 1957,1958.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 1958.

⁵⁷ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, vol.3, p. 1957; Reyes de la Maza, *op. cit.*, vol. 3, pags.9, 371,372.

⁵⁸ Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, vol. 3, pags. 2538-2539.

⁵⁹ Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 3, p. 34.

⁶⁰ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 3, pags. 34,35,231,232; Olavarría y Ferrari, Enrique, *op. cit.*, pags. 2538,2539.

⁶¹ Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 3, p.232.

⁶² Anita R. Leyva dijo en una entrevista que inició: "A los catorce, e hice mi aprendizaje en el Conservatorio de Málaga, que es el mejor de los que existen en España. De ahí han salido Thuiller, Tallaví, Rosario Pino, Santiago y otros.-Y su maestro definitivo? Tallaví, me tenía, un gran aprecio y con el trabajé por última vez haciendo la madre de los 'Espectros', de Ibsen. Y él que decía cariñoso: 'Para llegar a ser una actriz hay que desempeñar todo los papeles', y tenía razón, ¿verdad?." *Universal*, "Anita R. Leyva, Actriz del Virginia Fábregas", 26 de mayo de 1917, 1ª Sección, p.1.

⁶³ *Célebres Actores*, *op. cit.*, p.114. Cfr. Mori Arturo, *op. cit.*, pags. 130,132.

⁶⁴ Martínez Olmedilla, A. *op. cit.*, pags. 227-229.

⁶⁵ Cfr. *Revista de revistas*, 6 de noviembre de 1910, no. 42, p.5; Fradique, "Crónicas Teatrales", en *Revista de revistas*, 25 de abril de 1915, no. 261, p.19.

⁶⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol.9, p. 192.

⁶⁷ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol.3, pags.60,387; Mori Arturo, *op. cit.*, pags. 128, 129, 130.

⁶⁸ Reyes de la Maza, Luis, *op. cit.*, vol. 3, p. 396.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 397.

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 398.

⁷¹ Regis, "Ernesto Vilches, aplaudido actor español, que hoy debuta en el Regis", en *Universal*, 5 de octubre de 1926, 1ª Sección, p.12.

⁷² Cfr. Godoy, F. "Por qué ha triunfado el gran actor Ernesto Vilches?", en Revista de revistas, 5 de febrero de 1928, no. 927, p. 25.

⁷³ Cfr. Mori Arturo, op. cit., pags. 150,151,152.

⁷⁴ Ibidem., pags.138, 139.

⁷⁵ Larroder, Luis, "Margarita Xirgu", en Revista de revistas, 16 de abril de 1922, no. 623, p.44.

⁷⁶ Alejandro, "Una gran actriz española. Un viaje con Margairta Xirgu", en Revista Novedades, 9 de abril de 1913, no. 66, p.5.

⁷⁷ Cfr. Larroder Luis, "Margarita Xirgu", en Revista de revistas, 16 de abril de 1922, no. 623, p.44.

⁷⁸ Cfr. Mori Arturo, op. cit., p.109.

⁷⁹ "Sarah Bernhardt [1844-1923]. REBELDE, culta, inteligente, amante de las artes y de las letras, llena de 'espíritu', orgullosa y genial, mereció ser llamada por sus compatriota 'la divina Sarah' [...] Sobre todo fue elogiada su magnífica voz, con la que era capaz de lograr todos los matices expresivos y su figura grácil e imponente a la vez, que hasta en su vejez, cuando la amputación de una pierna ya no le permitía evolucionar en el escenario, sentada en una silla, lograba imponerse de tal manera, que ninguno de los espectadores reparaba en tal deficiencia y se sentían arrastrados en su arrebató trágico. Grande entre las grandes actrices de su época, rica en personalidades escénicas no menores de su talla como la inolvidable Eleonora Duse, por ejemplo, sin embargo, pronto supo imponerse como 'la emperatriz del arte trágico mundial, región en la que supo hacer sentir su dominio, que se transformó por no tener altanero desprecio o en generosidad ilimitada, dureza de corazón o infinita temura, lo que prestó a su personalidad visos contrastantes y le valió simpatías y rencores innumerables. Se sabía admirada y se sabía genial y no permitía que nadie contestara su genio [...] Sarah Bernhardt, tenía conciencia de la magnitud de su genio y lo paseaba por entre los hombres con naturalidad [...] Nacida de padres judíos, sin embargo su educación fue católica [...] Su madre, brillante e inteligente mujer, tenía pasión por los viajes y sólo veía a la niña a quien había mandado con su nodriza a Bretaña, fugazmente [...] Ahí permaneció hasta los cinco años, fecha en que fue a vivir en París al lado de su madre. A los siete, ingresó en un internado, después de haber pasado los dos años intermedios rodeada de las comodidades y el afecto extremadamente mimoso de su madre. Ya en la escuela, donde de vez en cuando se organizaban espectáculos teatrales, la pequeña Sarah tomó viva afición por la representación. Pero la ambición de Sarah con el tiempo se fue inclinando hacia la vida religiosa y pensaba hacerse monja. La familia se resistía. Se le propuso que esperara dos años de su salida del colegio [...] ya que no tenía ninguna inclinación para el matrimonio [...] la solución [...] al Conservatorio. Ella se resistía, no quería ser actriz [...] Por fin llegó el día de su ingreso al Conservatorio de París [...] y, poco a poco, fue descubriendo su talento [...] Su vida estaba por fin decidida [...] En 1862 hizo su debut en la 'Comedia Francesa' [...] de ahí viajó a España y a su regreso no lograba ser admitida en ninguna compañía, hasta que por fin ingresó al teatro de la 'Porte Saint Martin', y de allí, en 1867, pasó al 'Odéon' [...] el comienzo de su fama artística [...] el aplauso del público y de la crítica fue unánime y gracias a ellas logró conquistar la fama de gran actriz, que se iría acentuando cada vez más a lo largo de su carrera, gracias a su gran voz, su figura elegante, las maneras aristocráticas de que hacía gala en la escena y la profundidad de interpretación de los sentimientos. Pero la guerra franco-alemana de 1870 llamó [...] a entrar en el cuerpo de enfermeras. Terminada la contienda [...] se reintegró a su vida, al teatro, y fue nuevamente contratada por la 'Comedia Francesa' [...] obtuvo uno de los más grandes éxitos de su vida [...] fue la consagración decisiva. Sarah Bernhardt, durante el largo curso de su carrera artística, sufrió fracasos y desengaños, pero desde este momento en adelante, sus interpretaciones fueron siempre objeto de [...] encomios [...]" Hebe Boyer, et-al, op. cit., pags. 59,60,61.

⁸⁰ "Constante Benito Coquelin [1841-1909] [...] el teatro francés tuvo, en el último cuarto del siglo XIX, grandes comediantes que sostuvieron sus gloriosa tradición y lo pasearon triunfal por el mundo entero. Entre esos excepcionales artistas sobresalen tres nombres cumbres: los de Sarah Bernhardt, Monuet-Sully y Coquelin. Constante Benito Coquelin, [...] nació en la provincia Boulogne-sur-Mer, y era hijo de un panadero y pastelero que tenía una sólida posición. El padre pensando 'sacrificar' al Arte a su hijo mejor, que desde pequeño mostraba ciertas disposiciones para representar, pero soñaba con entregar su negocio al mayor. Pero éste había sido ya poseído por la pasión del teatro, cultivada en aquella sala de su lugar natal, donde devoraba con su hermano todas las representaciones que allí se ofrecían [...] Coquelin, dotado de una prodigiosa

memoria, aprendía con sólo escucharlos, enormes trozos de las obras, en prosa o en verso, sin ninguna distinción de calidad. Y su hermano quedaba extasiado cuando los repetía. Un día tuvo la gran revelación, definitiva. Escuchó y aplaudió en el teatro de **Boulogne-sur-Mer** a Rachel [...] Su vocación se había definido y así se lo comunicó a su padre. El buen hombre no vació y lo envió a París, con una carta de recomendación dirigida a Régnier [...] que había sido gran actor en la **Compañía Francesa**, se había retirado y era profesor en el Conservatorio [...] Acogió con simpatía al joven y fervorosamente lo presentó en el concurso de admisión del Conservatorio. Coquelin estuvo a punto de ser rechazado [...] pero el mismo Régnier le alcanzó una tabla de salvación y lo tomó en su clase. Coquelin tenía veinte años cuando debutó, en 1860 [...] el eminente crítico teatral de entonces, Francisco Sarcey, destaca la aparición de Coquelin desde sus primeras representaciones, señalando 'su cara extraordinaria expresiva y movediza' [...] Coquelin permanece en la **Comedia Francesa** hasta 1886 [...] abandonó la **Comedia Francesa** [...] oportunidad para realizar una larga gira por Europa y América." *Ibidem.*, pags. 47,48,49.

⁸¹ "Virginia Reiter descendía de una notable familia alemana, uno de cuyos miembros, Carlos Von Reiter al servicio del Duque de Módena, casó con una dama italiana de noble alcurnia también. Muerto Von Reiter y venida a menos la familia, no por eso se descuidó la educación de Virginia, nacida en Módena el 17 de enero de 1868, y una niña aún fue confiada a las monjas del convento de *Hijas de Jesús*, consagradas a la educación de criaturas de familias distinguidas. Allí y en una fiesta de premios se jugó una infantil comedia, en la cual la pequeña Reiter desempeñó un papel de característica con tal gracia y donosura que los concurrentes la colmaron de aplausos y de elogios, bastante extraordinarios para hacerla creer en un evidable porvenir como actriz. La niña no olvidó nunca aquel su primer triunfo, y joven ya y salida del convento, se inscribió en una sociedad *tirodramática* titulada *Cuore de Arte*, compuesta por aficionados particulares, dirigida nada menos que por el notabilísimo literato y autor Felice Cavallotti. Su talento artístico conquistó muy pronto a la dilettante una fama que salvó los límites de su ciudad natal, y en ella y fuera de ella fueron muchos cuantos se hacían lenguas de aquella futura esperanza del teatro italiano. Una casualidad puso a Virginia en relación con Giovanni Emanuel, que admirado del ingenio de la joven aficionada la invitó a ir a Milán, en cuyo teatro Manzoni trabajaba su Compañía. Virginia acudió a la cita el 20 de abril de 1883 y después de no pocos tropiezos y dificultades, se presentó en el Manzoni en el papel de *Barangéne* de la *Odette*. El éxito fue tan completo como lo deseaba, y la Reiter quedó escriturada en la Compañía de la que en esos días eran primer actor joven Ermete Zacconi y primera dama Virginia Marini. En abril de 1886, Felice Cavallotti confió en Emanuel el estreno de su obra maestra *La Hija de Jeffé*, y el tal estreno fue un triunfo para el autor y para sus principales intérpretes Virginia Reiter y Ermete Zacconi. El ilustre Cavallotti dedicó a su obra a la Reiter, como a la maravillosa creadora del papel de Emma. Satisfecho con su conquista, Emanuel elevó a Virginia a primera actriz y con ella salió por primera vez para los teatros de América en 1887." Olavarría y Ferrari, Enrique, *op.cit.*, vol. 4, pags.2699,2700.

⁸² Giovanni Emanuel "...había nacido en Morano del Po, el 11 de febrero de 1848; al visitarnos en México contaba, por, cuarenta y un años de edad y había empezado a la de diecisiete su carrera teatral, por consejo de Ernesto Rossi, y al lado de la Pezzana. Sus rápidas y fáciles victorias escénicas le facultaron en 1872 para erigirse en director, y diez años más tarde escribió, según hemos indicado, a la Reiter que en poco tiempo ocupó en su Compañía el puesto de primera actriz, que habían desempeñado artistas de la talla de la Pasquali, la Pezzana, la Ferrari y la Marchi, con las cuales había hecho lucidísimas campañas en Rusia, en Berlín, en Viena y en toda Italia." *Ibidem.*, p.2700.

⁸³ Cfr. Duvignaud Jean, *El actor*.

⁸⁴ Cfr. Gold Arthur, Fizdale Robert, *La divina Sarah. Una biografía de Sarah Bernhardt*.

⁸⁵ Ceballos, Edgar, *op.cit.*, p.129.

⁸⁶ Cfr. Ceballos, Edgar, *op.cit.*, p.129.

⁸⁷ "Lemaitre (Antonio Luis Próspero, llamado Federico). Biog. Actor francés, uno de los más notables del siglo XIX, n. en el Havre en 28 de Julio de 1800 y m. en París en 26 de Enero de 1876, Era hijo de un arquitecto y nieto de un compositor, por lo que se educó en un medio artístico en el que sus aficiones encontraron toda clase de facilidades. Esto no obstante, sus comienzos fueron muy penosos, hasta que en 1823 entró en el *Ambogu Comique*, consiguiendo bien pronto imponerse al público [...] En 1827 pasó a la *Porte-Saint-Martin* [...] Después de haber representado gran número de melodramas efectistas, pasó al Odeón, y allí renovó sus triunfos en

las obras más puras de la literatura dramática. Trabajó sucesivamente en todos los teatros de París, excepto en la **Comedia Francesa**, y a los setenta y tres años dió su última representación en la **Porte-Saint-Martin**. De elevada estatura y complexión robusta, sabía traducir en la escena las pasiones más encontradas, y componía los personajes con una originalidad absoluta, produciendo en el público el máximo de emoción. Dotado de una inspiración rayana en el genio, unía á ella un estudio profundo que hacían de **LEMAITRE** un actor excepcional." Enciclopedia Universal Ilustrada, vol.19, p.1550.

⁸⁸ "Rachel [1820-1858]. Rachel, cuyo nombre completo era Elisa Félix Rachel, es la figura de una de las más grandes trágicas francesas, y tal vez del mundo entero. Nació en el seno de una pobrísima familia judía y su niñez, fue desdichada. Su padre, sin embargo, se ocupó personalmente de su educación y le enseñó el recitado de los versos, a lo que contribuyó su prima Julia Bernat, que trabajaban a lado de la actriz Judith. Cantó en las calles para ganar dinero y luego pudo estudiar en una escuela de arte dramático perteneciente al viejo teatro **Molière**. Entre los trece y los dieciséis años de edad llegó a interpretar una innumerable cantidad de papeles, creándose así la fama de ser una de las más promisorias figuras jóvenes de la escena. Comenzó a estudiar en el Conservatorio, pero su padre, para que hiciese dinero, hizo que lo abandonara al poco tiempo. Poisson, director del teatro **Gimnasio**, la contrató y Rachel apareció en *La vengadora* [...] Recibió elogios [...] y Samson, discípulo de Talma, se interesó por ella, la preparó y la hizo ingresar a la **Comedia Francesa** donde apareció, en 1838. Desde entonces, los elogios [...] fueron entusiásticos, y esto ayudó a Rachel a revivir la gloria de la tragedia francesa, casi abandonada después de la muerte de Talma. Corneille y Racine volvieron a encontrar así una genial intérprete. Y Fedra se convirtió pronto en la gran creación de Rachel [...] se hizo conocer primero en las provincias francesas, y luego en sus jiras por Europa, hasta Rusia, hasta Londres, donde apreció por primera vez en 1841 con gran éxito, y en Norte América, adonde se trasladó en 1855. Finalmente, su tuberculosis, originada en sus privaciones, en su intenso trabajo y en la sucesión de sus intensos amores, se agravó, y murió Rachel a los treinta y ocho años, dejando una gloriosa memoria y una tradición trágica sólo alcanzada más tarde por Sarah Bernhardt." Heber Boyer, et-al, op. cit., p.28.

⁸⁹ "Eleonora Duse [1859-1924] "...revela en un momento toda su técnica, todo el secreto de su arte, que en resumidas cuentas, sólo es la naturalidad [...] Sus antecesoras, sobre todo la Réjane, a quien veneraba, sus contemporáneas, Sarah Bernhardt, su rival, a quien admiraba, todas elevaron la técnica a una importancia desmedida y cuidaron del maquillaje y del vestuario con celo minucioso. Sólo ella, Eleonora Duse, osaba afrontar a los públicos con su rostro desnudo, que de extraordinaria capacidad expresiva, cambiaba con cada una de las heroínas que interpretaba. No quiere decir esto que Eleonora Duse no tuviera artificio ninguno, sino que su artificio sólo residía en las posibilidades interpretativas de su propio cuerpo, en las expresiones de su rostro, y en la modulaciones infinitas de su voz, artificios que creaba sobre la escena en el momento mismo de la representación de modo que era como si viviera realmente la vida del personaje y actuara espontáneamente de acuerdo con sus psicología. Porque un detalle curioso de la carrera de Eleonora es que nunca ensayó un papel, sino que encontraba sus medios de expresión directamente en el escenario, cuando debía afrontar el juicio del público [...] Descendiente de los antiguos navegantes venecianos, el padre de Eleonora, Alejandro Duse, era actor, como su padre Luis, el primero de la familia que se había, quién sabe por qué coincidencia, dedicado al arte teatral, deshaogando en su existencia andariega la sed de aventuras marítimas que había apasionado el resto de sus antecesoras y había cimentado la piedra fundamental de una familia toda entregada al teatro [...] Desde que vio la luz del día por primera vez, la niña participó de la vida errante de la familia, que de ciudad en ciudad presentaba sus espectáculos y pronto hizo su aparición en las tablas interpretando a los cuatro años de edad su primer papel [...] Su niñez es triste; rodeada del afecto de sus padres, sin embargo pronto pierde a su madre y el padre se ocupa de ella como mejor puede. Su salud es precaria, la miseria acosa a cada paso [...] no tiene amiguitos y su vida se desenvuelve casi constantemente entre mayores [...] Fue en Verona; la compañía presentaba *Romeo y Julieta* y ella tenía a su cargo el papel de la amante inmortal y su misma edad [...] Desde aquel momento, se sintió actriz y gustó el placer de encarnar noche tras noche las almas de mujeres que habían gozado, sufrido, amado [...] A lo veinte años, abandonó la 'troupe' e ingresó en el teatro de los Florentinos, de Nápoles. El ambiente culto de la ciudad, su atmósfera amable pronto seducen a la actriz que venía aún virgen de toda enseñanza dramática ni de ninguna otra especie y se deja conquistar, por primera vez en su vida, por el encanto de la amistad y la frecuentación de los

cenáculos literarios y artísticos que abundaban en ella [...] comienza a absorber los secretos de la cultura con impar avidez. Después de los ensayos en el Teatro de Florentinos, llega por fin el día de su presentación ante el público [...] Fue el primer gran triunfo de Eleonora Duse y hasta la célebre actriz, Jacinta Pezzana, ya en el pináculo de la gloria, la apoya con su admiración y trata de ayudarla en los comienzos de su vida artística. Esta actriz la acompaña, la guía y [...] la defiende [...] cuando es cerrado el Teatro de los Florentinos [...] en seguida es admitida en la compañía de Cesare Rossi, una de las más importantes de Italia, donde ingresa con la Pezzana [...] desavenencias determinaron la partida de la Pezzana [...] La Duce podría remplazarla pero el público no la quería, su manera de actuar no gustaba; sin embargo, el empresario confiaba en ella y decidió ponerla a la cabeza de la compañía[...] Ya el ambiente de Italia resulta estrecho para su gloria, recorre todas las ciudades importantes de la península. Luego es invitada a Moscú [...] a Viena [...] después por América [...]” *Ibidem.*, pags.84,85,86.

⁸⁰ Adelaida Ristori [1821-1906] Hija del director de un grupo teatral, Adelaida Ristori, la trágica italiana nacida en Cividale,

en 1821, se presentó por primera vez ante el público a los diecisiete años. A pesar de sus dotes excepcionales y de su auténtica vocación, su casamiento con el marqués Capranica del Grillo la alejó momentáneamente de la escena, hasta que en 1855, madura y depurada, se reincorporó a la vida teatral. Comenzaron entonces las giras continentales y los éxitos apoteósicos; fue aplaudida en Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Holanda, Rusia, Suecia. En 1867 se trasladó a los estados Unidos de Norteamérica y a principios de 1870 visitó la América Latina. Siempre aplaudida, siempre admirada, se retiró definitivamente del teatro a los cincuenta y tres años; pero prodigó sus recuerdos, sus experiencias y sus reflexiones sobre el arte romántico en *Recuerdos artísticos*, publicados en 1887. Adelaida Ristori, mujer de gran sensibilidad, supo comunicar sus emociones al público; pertenecía, no a la clase de actrices cerebrales, sino a la clase de actrices temperamentales que se dejan arrastrar por el personaje que interpretan; según sus propias palabras, siempre que actuaba lloraba ‘verdaderas lágrimas.’ *Ibidem.*, p.28.

⁸¹ Teresa Mariani: ‘Altrice, nata del 1871 a Firenze, morta nel 1914. Fu da bambina un prodigio per la recitazione, a fianco della Ristori.’ *Enciclopedia Italiana*, vol.22, p.314.

⁸² ‘Vitalini [Italia]. Blog. Actriz italiana contemporánea, nacida en Turín en 1866. Después de haber trabajado con éxito creciente en los teatros de su país, realizó algunas excursiones artísticas al extranjero, incluso a España, donde se presentó en Madrid y Barcelona, alcanzando en ellas el mismo favor del público y la crítica y viendo crecer su fama bien cimentada de ser una de las más excelentes actrices del teatro contemporáneo, que con la misma perfección interpreta el drama clásico que la comedia frívola moderna.’ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol.69, p.517.

⁸³ Tina de Lorenzo: ‘Actriz italiana contemporánea nacida en Turín en 1872. Forma parte como primera actriz de la compañía italiana que bajo la dirección de Cavaliere Ardo hace *tourneés* por Europa. Nacida, como quien dice, en el teatro [pues su madre trabajó con el seudónimo de Colonella, en la compañía dirigida por Tommaso Salvini], se sintió hacia él gran afición que le estimuló a cultivar sus naturales dotes de artista, entre ellas un exterior distinguido, una rara hermosura y buen timbre de voz.’ *Enciclopedia Europea Americana*, vol.31, p.241.

⁸⁴ ‘Andrea Maggi. Attore italiano, nato nel 1850 a torino, morto nel 1910 a Milano. Nel 1872 era ‘amoroso’ a Fiorentini di Napoli nella compagnia Alberti. Di fisionomia dolce e aperta, di figura maestosa ed elegante, di voce forte e soavissima, fece una rapida carriera in compagnie primarie, assumendo ben presto il ruolo di primo attore [...] La prestanza del portamento e la sonorità della voce lo fecero preconcizzare emulo di Ernesto Rossi e di Tomaso Salvini [...]’ *Enciclopedia Italiana*, vol. 21, p.885.

⁸⁵ ‘Tomás Salvini [1829-1916] Con Ernesto Rossi y Adelaida Ristori forma el trío genial, que predominó en la escena italiana hacia finales del siglo anterior. Con el primero puede trazarse un paralelo bastante semejante como trágico, de acuerdo a su estilo y a su repertorio. Era hijo de actores y a la edad de catorce años ya había aparecido en escena, y como juvenil intérprete de Goldoni tuvo algunos éxitos. Pero pronto iba a destacarse como un gran trágico gracias a su ingreso en la compañía de Adelaida Ristori, en 1847, al lado de la cual en realidad comenzó la etapa decisiva de su carrera, que a partir de entonces se transformó en una larga serie de triunfos. Como Ernesto Rossi, fue un actor cultísimo y como él, se inclinó especialmente hacia el repertorio shakesperiano [...] Sus giras por Europa y América fueron muy frecuentes y siempre coronadas por el éxito [...] Tomás Salvini se retiró de las tablas en 1890 [...] Salvini ha dejado en sus escritos

largos capítulos en los que explica la naturaleza de su arte y afirma su naturaleza artística [...] " Hebe Boyer, et-al, op. cit., p.33.

⁹⁶ "Ernesto Rossi [1829-1896] Este eminente trágico italiano, contemporáneo del gran Salvini, ofrece interesantes facetas en su personalidad, que lo hacen aparecer como una figura simpática e inteligente y un artista estudioso y consciente. Si bien él mismo se confesaba un actor de índole más bien intuitiva, estudió todas las obras y los autores de su repertorio con seriedad y profundidad que lo ayudaron a lograr sus grandes interpretaciones [...] Entregó su vida al teatro desde su infancia. Nacido en Livorno el 27 de febrero de 1829, su padre, que había sido soldado de Napoleón, quiso que su hijo estudiase abogacía, pero Ernesto ya había entregado años antes su espíritu al arte dramático. Se cuenta que teniendo diez años formó una compañía con otros chicos, logrando cierto éxito en las representaciones familiares. A los quince años se escapó de su hogar con un titiritero; luego, cumplidos los diecisiete, se unió a la compañía de Juan Calloud. El padre de Ernesto, que no había podido vencer la vocación de éste, va a verlo actuar en Milán en 1846, Ernesto Rossi figuraba en el reparto de 'Saúl' como intérprete de David [...] Entonces va hasta el escenario en busca de su hijo, lo abraza conmovido y lo perdona. 'El arte dramático italiano -ha dicho Zacconi-, como en el de todo el mundo, de generación en generación, cada gran actor es hijo espiritual de otro grande que lo ha precedido: Mòdema lo fue de De Marini; y Rossi, Salvini, Novelli... lo fueron de Mòdema'. En efecto, Gustavo de Mòdema [1804-1861], abogado patriota que había abandonado las leyes revelándose un trágico e gran potencia y dejando luego la escena para defender la libertad de su patria, había ingresado después que Rossi a la compañía de Calloud. Al oírlo recitar por vez primera, Mòdema llamó a Rossi a su camarín. Éste, que admiraba al gran trágico de esos días, le pidió que le dijese sinceramente si podía llegar a ser algo en el teatro o si sólo terminaría perdiéndose en el anonimato. Mòdema, sonriéndole, le pidió que recitase algo [...] Mòdema le profetizó: 'Continúa. El arte algún día tendrá necesidad de ti, como hoy tú necesitas del arte'. Desde entonces Mòdema fue la guía de Rossi, e inspirado por él se hizo cierta la profecía. Ernesto Rossi continuó su ascendente carrera y en 1855 actuó al lado de la gran actriz Adelaida Ristori [1821-1906], que en París fue aclamada como serio rival de la Rachel. Formó más tarde su propia compañía y todos los países de Europa, hasta los cuales lo había precedido su fama, lo aplaudieron calurosamente. También visitó en varias oportunidades las principales capitales de América del Sur [1871-1873-1879] [...] Rossi ha sido tenido en Italia, tal vez junto a Salvini, como el gran intérprete de Shakespeare." Ibidem., pags.31,32.

⁹⁷ Según una actriz de aquella época, Angelina Pagano, quien estuvo en un Conservatorio de Italia había clases de literatura teatral, historia, caracterización, dicción, respiración y exámenes prácticos finales evaluadores hechos por célebres actores." Ibidem., pags.259-262.

⁹⁸ Gómez de la Vega, Alfredo, "La actuación y dirección en el teatro mexicano", en Revista Filosofía y Letras, octubre-diciembre de 1950, tomo 20, no.40, p.283.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Cfr. Altamirano, Manuel Altamirano, op. cit., tomo 1, vol.10, p.34.

¹⁰¹ Términos utilizados en: Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, p. 1069; Reyes de la Maza, El teatro en México en la época de Juárez 1868-1872, p.10; Altamirano, Manuel Iganacio, op. cit., tomo 1, vol.10, p.35; Gómez de la Vega, Alfredo, "La actuación y dirección en el teatro mexicano", en Revista Filosofía y Letras, octubre-diciembre de 1950, tomo 20, no.40, p.282,285.

¹⁰² Normland, John B. Teatro mexicano contemporáneo, 1900-1950, p.189.

¹⁰³ Usigli Rodolfo, México en el teatro, p.141.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, pags. 818,819.

¹⁰⁶ Urbina Luis G. "Una hilera de Comediantes: Intuitivos y Preparados", en Universal, 16 de agosto de 1925, 1ª Sección, p.3.

¹⁰⁷ Cfr. Ramos Smith, Maya, Teatro musical y danza, p.56.

¹⁰⁸ Ibidem., p. 376.

¹⁰⁹ Altamirano, Manuel Iganacio, op. cit., tomo1, vol.10, p. 69.

¹¹⁰ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol 2, p.772.

¹¹¹ Altamirano, Manuel Iganacio, op. cit., tomo1, p.70.

¹¹² Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, pags. 790,1065; Altamirano, Manuel Iganacio, op. cit., tomo 1, vol. 10, p. 80.

¹¹³ Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, p.790.

- 114 Ibidem., p.805.
- 115 Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol.3, p.76.
- 116 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 2. p.1427.
- 117 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 2. p.1427; Reyes de la Maza, Luis, op. cit. vol.3, p.109.
- 118 Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol.2. p.67, vol.3. p.147; Usigli Rodolfo, op.cit., pags.102,103.
- 119 Ramos Smith, Maya, op. cit., pags.241, 242.
- 120 Fábregas Virginia, "Memorias de mi vida de Teatro", en Revista de revistas, 7 de febrero de 1926, no. 822, p.17.
- 121 Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.4, p. 2338.
- 122 Idem.
- 123 Fábregas Virginia, "Memorias de mi vida de Teatro", en Revista de revistas, 7 de febrero de 1926, no. 822, p.17.
- 124 Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 4, p. 2337.
- 125 Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op.cit., vol.2, p.1774.
- 126 Ibidem., vol. 4, pg. 2337.
- 127 Idem.
- 128 Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol. 2, p. 335 y vol.3, p. 15.
- 129 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit..vol. 4, pags. 2338, 2517.
- 130 Ibidem., p. 2338.
- 131 Idem.
- 132 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 4, p. 2337; Revista de revistas, "Gacetilla Teatral", 21 de febrero de 1926, no. 824, p.18.
- 133 Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol.3, p.49.
- 134 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.4, p.2338.
- 135 Ibidem., pags. 2338, 2339.
- 136 Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, pags. 1406,1458, vol. 4, p. 2519.
- 137 Cfr. Universal, 23 de febrero de 1925, 1a. sección, p.5.
- 138 Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 4, pags. 2339, 2340.
- 139 Cfr. Montoya María Tereza, El teatro en mi vida.
- 140 Cfr. Roberto el Diablo, "Gloria que resplandece", en Revista de revistas, 29 de enero de 1922, no.612, p.46.
- 141 Novedades, 3 de octubre de 1946, 2ª Sección, p.2.
- 142 Cfr. Urbina Luis G. "Un insigne actor mexicano", en Excelsior, 8 de julio de 1923, 4ª Sección, p.4.
- 143 Idem.
- 144 Cfr. Revistas de revistas, "Notas de arte. Un recital literario", 6 de Julio de 1913, no. 176, p.8
- 145 Urbina Luis G. "Un insigne actor mexicano", en Excelsior, 8 de Julio de 1923, 4ª Sección, p.4.
- 146 Sansores Rosario, "Nuestra entrevista. Gómez de la Vega", en Revista de revistas, 19 de Febrero de 1933, no.1188, p.34.
- 147 Gabriel A. "Artistas mexicanos en el extranjero, Alfredo Gómez de la Vega", en Revista de revistas, 2 de Enero de 1921, no. 556, p.24.
- 148 Cfr. Urbina Luis G. "Un insigne actor mexicano", en Excelsior, 8 de julio de 1923, 4ª Sección, p.4.
- 149 Idem.
- 150 Cfr. Gabriel A. "Artistas mexicanos en el extranjero, Alfredo Gómez de la Vega", en Revista de revistas, 2 de Enero de 1921, no. 556, p.24; Urbina Luis G, "Un insigne actor mexicano", en Excelsior, 8 de Julio de 1923, 4a. Sección, p.4.
- 151 Urbina Luis G, "Un insigne actor mexicano", en Excelsior, 8 de Julio de 1923, 4a. Sección, p.4.
- 152 Urbina Luis G. "Gómez de la Vega", en Universal, 10 de Octubre de 1926, 3a. Sección, p.3.
- 153 Gabriel A. "Artistas mexicanos en el extranjero, Alfredo Gómez de la Vega", en Revista de revistas, 2 de Enero de 1921, no. 556, p.24.

- ¹⁵⁴ Díez Canedo, Erique, "Un espectador en Madrid, Alfredo Gómez de la Vega, actor mexicano", en Universal, 9 de Octubre de 1926, 1ª Sección, p.3.
- ¹⁵⁵ Cfr. Gabriel A. "Artistas mexicanos en el extranjero, Alfredo Gómez de la Vega", en Revista de revistas, 2 de Enero de 1921, no. 556, p.24; Universal, 10 de Octubre de 1926, 3ª Sección, p.3.
- ¹⁵⁶ Escalante Esteban V., "La dinastía Soler", en Revista de revistas, 14 de Enero de 1934, no. 1235, pags. 22,23.
- ¹⁵⁷ Sobre la formación de niños en el teatro mexicano, la compañía que favoreció su formación fue la Cia. Austri-Palacios, de donde salieron Delfina Arce, Esperanza Iris, o Carlos Pardavé, pero durante principios de este siglo hubo restricciones legales que prohibieron el trabajo de menores dentro del teatro. Cfr. "El Ilustrado", "Milímetros de la vida teatral", por el traspunte, 5 de abril 1934, no.882, pags.15,41; Mota Fernando, "Actor en Liliput", en Jueves de Excelsior, 12 de Mayo de 1932, no. 516, p.8.
- ¹⁵⁸ Ruffo, "Retratos sintéticos de artistas, Fernando Soler", en Jueves de Esxcelsior, 19 de Agosto de 1926, no.219, s/p.
- ¹⁵⁹ Revista de revistas, "El teatro en Madrid", 29 de Junio de 1930, no. 1052, p.23.
- ¹⁶⁰ Idem.
- ¹⁶¹ Idem.
- ¹⁶² Datos biográficos en, Arozamena Eduardo, "Reminiscencias teatrales. Parece que fue ayer", en El Ilustrado, 14 de marzo de 1935, no. 931, p.28, y El Ilustrado, 4 de julio de 1935, no. 947, pags.28,41.
- ¹⁶³ Datos biográficos de Carlos Obregón en, Arozamena Eduardo, "Reminiscencias teatrales. Parece que fue ayer", en El Ilustrado, 17 de enero de 1935, no. 923, pags.11,42.
- ¹⁶⁴ Datos biográficos de Carlos Pardavé en, Mota, Fernando, "Actor en Liliput", en Jueves de Excelsior, 12 de mayo de 1932, no. 516, p. 8.
- ¹⁶⁵ Datos biográficos de Etelvina Rodríguez en, Excelsior, 7 de octubre de 1933, 1ª Sección, p.8, y Mota, Fernando, "Se proyecta homenaje a Etelvina Rodríguez", en Jueves de Excelsior, 14 de enero de 1932, no. 499, p.18
- ¹⁶⁶ Datos biográficos de Rosa Fuentes en, Revista de revistas, 28 de agosto de 1932, no.1163, p.25, y Excelsior, 7 de octubre de 1933, 1ª Sección, p.8.
- ¹⁶⁷ Datos biográficos de Prudencia Grifell en, Parsifall, "Crónicas Teatrales", en Revista de revistas, 14 de febrero de 1915, no. 253, p.18, y Enciclopedia de México, vol. 6, p. 3491.
- ¹⁶⁸ Datos biográficos de María Conesa en, Revista de Revistas, 31 de junio de 1910, no.24, p.5; Parsifall, "Crónicas Teatrales", en Revista de revistas, 3 de enero de 1915, no. 247,p.18; Ariel, "Crónicas Teatrales. María Conesa se retira de la escena definitivamente", en Revista de revistas, 11 de febrero de 1917, no. 354, p.17.
- ¹⁶⁹ Datos biográficos de Pilar Quesada en, Arozamena Eduardo, "Reminiscencias teatrales. Parece que fue Ayer", en El Ilustrado, 4 de abril de 1935, no. 934, pags. 18, 42.
- ¹⁷⁰ Datos biográficos de Esperanza Iris en, Universal, 27 de mayo de 1918, 1ª Sección, p.3, y Revista de revistas, 7 de abril de 1918, no. 416, pags. 19, 20.
- ¹⁷¹ Datos biográficos de Sofía Álvarez en, Mota Fernando, "Sofía Alvarez la nueva tiple vernácula", en Jueves de Excelsior, 18 de febrero de 1932, no. 504, p.4; Nuñez y Domínguez, 50 colse-ups, pags.134,135
- ¹⁷² Datos biográficos de Fanny Shiller en, Revista de revistas, "La vida quieta de Fanny Shiller", 6 de junio de 1926, no.839, pags.23,50, y ver Ruffo, Retratos sintéticos de artistas. Fanny Shiller", en Jueves de Excelsior, 5 de agosto de 1926, no.217,s/p.
- ¹⁷³ Datos biográficos de Maruja Gómez en, Mota Fernando, "Maruja Gómez la encantadora y juvenil 'vedette', española", en Jueves de Excelsior, 26 de mayo de 1932, no.518, p.14.
- ¹⁷⁴ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit., vol. 3, pags.107, 203.
- ¹⁷⁵ Cfr. Reyes de la Maza, Luis, op. cit.
- ¹⁷⁶ Cfr. Jueves de Excelsior, "La belleza en el teatro", 28 de abril de 1932, no. 514, p.5; Mota Fernando, "Amargura de las segundas tiples", en Jueves de Excelsior, 23 de Junio de 1932, no. 522, p.4.
- ¹⁷⁷ Merino Lanzilotti, "La tradición fársica en México, carpa y revista política", en Revista La cabra, diciembre de 1980, tercera época, no.27, p.11.
- ¹⁷⁸ Datos biográficos de Leopoldo Beristain en, De María y Campos Armando, El teatro de género chico en la revolución mexicana, pags. 83-89.

- ¹⁷⁹ Datos biográficos de Roberto Soto en: De María y Campos Armando, El teatro de género chico en la revolución mexicana, pags. 211-213.
- ¹⁸⁰ Datos biográficos de Lupe Rivas Cacho en: Prida S. Pablo, Y se levanta el Telón, pags. 55,106; Revista de revistas, 18 de Junio de 1933, no. 1205, p.13; Ruffo, "Retratos sintéticos de artistas", en Jueves de Excelsior, 1 de julio de 1926, no.212, s/p.
- ¹⁸¹ Datos biográficos de Don Catarino en: Nuñez y Domínguez, op. cit., pags.99,100.
- ¹⁸² Datos biográficos del Chato Ortín en: De María y Campos Armando, El teatro siempre está en crisis. Crónicas de 1946 a 1950, pags. 19,20
- ¹⁸³ Datos biográficos de Lupe Vélez en, Rigel Arturo, "La artista mexicana de 1925", en Revista de revistas, 26 de abril de 1925, no. 781, p.7, y Del Río Carlos, "Celia Montalván en el ensueño y en la vida", en Revista de revistas, 5 de abril de 1931, no. 1092, p.13.
- ¹⁸⁴ Datos biográficos de Delia Magaña en, Rigel Arturo, "Confesiones de un empresario", en Jueves de Excelsior, 26 de agosto de 1926, no. 220, s/p; Prida S. Pablo, op. cit., pags.139,141.
- ¹⁸⁵ Cfr. Martín Socorro, Vidas y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950.

Notas capítulo II.

- ¹ Edgar Ceballos sitúa un antecedente en 1853, con el esfuerzo del actor mexicano José Cejudo por fundar un Conservatorio Dramático, el primero de su clase en México, pero el cual no prosperó debido al fallecimiento de este actor, Cfr. Ceballos Edgar, "Primeros te'óricos", en Revista Repertorio, agosto de 1987, nueva época, no.2, p. 5. Por su parte Manuel Altamirano en una nota publicada en 1871 menciona el intento de Eduardo González quien fue el primero en crear un Conservatorio Dramático en México, Cfr. Altamirano Manuel Ignacio, Crónicas Teatrales, vol. 11, tomo 2, p.131.
- ² Cfr. Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México en la época de Juárez [1868-1872], p.18; Meyer Serra, Otto, Panorama de la Música Mexicana desde la independencia hasta la actualidad, p.52.
- ³ Esta relación puede notarse en los comentarios entusiastas de Manuel Altamirano en: Crónicas Teatrales, vol.11, tomo 2, p.85; Reyes de la Maza, Luis, op. cit., p.17.
- ⁴ Sobre José Valero ver nota 39 capítulo I.
- ⁵ Cfr. Ceballos Edgar, "Primeros te'óricos", en Revista Repertorio, agosto de 1987, nueva época, no.2, p. 5.
- ⁶ Cfr. Altamirano Miguel Ignacio, op. cit., vol. 11, tomo 2, pags. 45,55,56.
- ⁷ Cfr. Ceballos Edgar, "Primeros te'óricos", en Revista Repertorio, agosto de 1987, nueva época, no.2, p. 5.
- ⁸ Cfr. Herrera y Ogazón, Alba, El arte musical, p.5.
- ⁹ Altamirano, Manuel Ignacio, op. cit., vol.11, tomo 2, p.45.
- ¹⁰ Ceballos Edgar, "Primeros te'óricos", en Revista Repertorio, agosto de 1987, nueva época, no.2, p. 5.
- ¹¹ Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.20.
- ¹² Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña del teatro en México, 1538-1911, vol. 2, p.917.
- ¹³ Ibidem., vol.2, pags. 917,918, 919.
- ¹⁴ Cfr. Usigli Rodolfo, El teatro en el México, pags.106, 108.
- ¹⁵ Cfr. Ramos Smith, Maya, Teatro musical y danza, p.56.
- ¹⁶ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, pags. 815,816,879.
- ¹⁷ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 3, p.1847 y vol. 2, pags.815,816.
- ¹⁸ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.2, p.1069.
- ¹⁹ Cfr. Altamirano, Manuel Ignacio, op. cit., vol. 11, tomo 2, p. 138.
- ²⁰ Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.20.
- ²¹ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.5, p.3000.
- ²² Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.5, p.3000.
- ²³ Ibidem., vol. 4, pags. 2914,2915.
- ²⁴ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., p.2337.
- ²⁵ Ibidem., vol.3, p.1810.
- ²⁶ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol. 5, pags.3090,2999; Boletín S.E.P., 1 de septiembre de 1922, tomo 1 no.2 pg.198; Novedades, 23 de junio de 1945, 2ª Sección, p.6.
- ²⁷ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, op. cit., vol.4, p.2470.
- ²⁸ S.E.P., La educación en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días, p.142.
- ²⁹ Cfr. Universal, 13 de junio de 1917, 1ª Sección, p.7.
- ³⁰ S.E.P., op. cit., p.142.
- ³¹ Cfr. S.E.P., op. cit., pags.163,182.
- ³² Revista de revistas, 4 de Abril de 1915, no. 258, pags.2,3.
- ³³ Cfr. Universal, "Reformas en Plan de Estudios de la Escuela de Música", 3 de febrero de 1917, 1a. sección, p.5.
- ³⁴ Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.21.
- ³⁵ Tal vez durante este tiempo el Conservatorio pasó a la coordinación de la Universidad Nacional y Departamento de Bellas Artes, ya que coincide entonces con la desaparecida Secretaría de Instrucción Pública, por ello se entendería que Josefina Brun coloca a la Escuela de Arte Teatral

parte de la historia del teatro universitario, Cfr. Brun Josefina et-al, Escenario de dos mundos, vol.3, p.160.

³⁶ Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.20,21.

³⁷ Cfr. Universal, 12 de junio de 1917, 1ª Sección, p.3.

³⁸ Universal, 21 de abril de 1918, 1a. Sección, p.10.

³⁹ Revista de revistas, 21 de abril de 1918, no. 418, p.5.

⁴⁰ Cfr. Revista de revistas, 15 de diciembre de 1918, no.450, p.20.

⁴¹ Cfr. Revista de revistas, 2 de marzo de 1919, no. 461, p.6.

⁴² Cfr. Brun Josefina et-al, op. cit., vol.3. p.160.

⁴³ Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.21.

⁴⁴ Cfr. S.E.P., op. cit.

⁴⁵ Cfr. Revista de revistas, "Notas de la semana", 11 de abril de 1920, no. 519, p.6.

⁴⁶ Cfr. Boletín S.E.P., 1 de enero de 1923, tomo 1, no.3, pags. 368,370; Revista de revistas, "Notas de la semana", 11 de abril de 1920, no. 519, p.6.

⁴⁷ Cfr. Boletín S.E.P., 1 de septiembre de 1922, tomo 1, no. 2, pags.197-198.

⁴⁸ Cfr. Boletín de la Universidad, marzo de 1921, tomo 2, época 4, no.4, p.110.

⁴⁹ Cfr. Boletín S.E.P., presupuesto de egresos para el año 1922, 1 de mayo de 1922, pags.457,458.

[Aquí se menciona que hubo diploma en Teatro]

⁵⁰ Cfr. Boletín de la Universidad, marzo de 1921, tomo 2, época 4, no. 4, p.110.

⁵¹ Cfr. Boletín de la Universidad, marzo de 1921, tomo 2, época 4, no. 4, p.110.

⁵² Cfr. Boletín S.E.P., enero de 1923, tomo 1, no. 3, p.368.

⁵³ Cfr. Boletín S.E.P., 1 de septiembre de 1922, tomo 1, no.2, p.198.

⁵⁴ Cfr. S.E.P., Noticia estadística sobre la educación pública de México, correspondiente al año de 1925.

⁵⁵ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1929, pags.602, 630; Boletín S.E.P., febrero de 1929, tomo 8.

⁵⁶ Boletín S.E.P., febrero de 1929, tomo 8, no. 2, p.106.

⁵⁷ Cfr. García Mendoza, Adalberto, Primeros anales del Conservatorio Nacional de Música, tomo

1.

⁵⁸ Puede notarse que este proyecto coincide con el tiempo en que Usilgi intentó crear una Escuela de Teatro, mientras era jefe de la sección de Teatro y Celestino Gorostiza del Departamento de Bellas Artes.

⁵⁹ García Mendoza, Adalberto, op. cit., p.42.

⁶⁰ Cfr. García Mendoza, Adalberto, op. cit., p.22.

⁶¹ Cfr. García Mendoza, Adalberto, op. cit., pags.43,44,45.

⁶² Cfr. Jiménez Rueda Julio, "La enseñanza del arte dramático en México en los últimos 50 años", en Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6, p.32.

⁶³ Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, Medio siglo de teatro en México, 1900-1961, p.99.

⁶⁴ Cfr. Ortiz Gaitán, Julieta, Políticas culturales del Estado en México contemporáneo 1920-1940; Reynoso Medina, A. La cultura nacionalista [1920/1952]; Boletín S.E.P., 1 de septiembre de 1922 tomo 1, no.2, pags. 193-212.

⁶⁵ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1925; Boletín S.E.P., 1er semestre 1923, tomo 1 no.1.

⁶⁶ Cfr. González Matute, Laura, Escuelas al aire libre y centros populares de pintura; INBA-S.E.P., Historia social de la educación artística en México.

⁶⁷ Cfr. Boletín S.E.P., 1922, vol. 1, p. 323; Carrasco P. Rafael, Datos históricos e iconográficos de la educación en México, p. 264

⁶⁸ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto 1927 pags.59,60; Memoria S.E.P., 1929, pags.268,269,270; Boletín S.E.P., 1923 tomo 1 no.4 p.399.

⁶⁹ Cfr. Boletín S.E.P., 1er semestre de 1923, tomo 1 no. 4, p.312. Memoria S.E.P., 31 de agosto 1925; S.E.P., El esfuerzo educativo en México en la obra del Gobierno Federal en el ramo de educación pública durante la administración del presidente Plutarco Elías Calles, 1924-1928, tomo

II.

⁷⁰ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto 1925, Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1926, pags.113,114,115; Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1927, pags. 418,500; S.E.P., Noticia

estadística sobre la educación pública en México, correspondiente al año de 1925, p.115; Memoria S.E.P., 1927, p.418.

⁷¹ Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1925, p.66.

⁷² S.E.P., El esfuerzo educativo en México en la obra del Gobierno federal en el ramo de educación pública durante la administración del presidente Plutarco Elías Calles 1924-1928, tomo II, pags.384,385.

⁷³ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1929, pags.294,295.

⁷⁴ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1929, pags.294,295.

⁷⁵ Cfr. Memoria S.E.P., 31 agosto 1931, p. 245

⁷⁶ Cfr. Boletín S.E.P., tomo 10, no.6, abril de 1931, p.31.

⁷⁷ Cfr. Memoria S.E.P., 31 agosto 1932, tomo 2.

⁷⁸ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1933, tomo 1, pags. 404,405,406.

⁷⁹ Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1934, vol. 1, p.332.

⁸⁰ Memoria S.E.P., 1934, tomo 1, p.346.

⁸¹ Idem.

⁸² Cfr. Mendoza López, Margarita, Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941, p.35.

⁸³ Cfr. Memoria S.E.P., 31 agosto de 1935, vol. I, pags. 263,264,270,271.

⁸⁴ Cfr. Memoria S.E.P., 31 agosto de 1935, vol. I, p.271.

⁸⁵ Cfr. Memoria S.E.P., septiembre 1937- agosto 1938, tomo I p.147.

⁸⁶ Cfr. Memoria S.E.P., septiembre 1937- agosto 1938, tomo I p.147.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Cfr. Memoria S.E.P., 1939, p.94.

⁸⁹ Cfr. S.E.P., La obra educativa en el sexenio 1940-1946, p.294.

⁹⁰ Este carácter literario ha sido mencionado en la historia del Teatro Universitario con la presencia de grandes figuras intelectuales como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña o José Vaconcelos, quienes redescubrieron los clásicos, como a Sor Juana Inés de la Cruz o a Juan Ruiz de Alarcón, Cfr. Brun Josefina, et-al, op. cit., vol.3,p.160.

⁹¹ Cfr.Boletín S.E.P., 1922 pg.255; Boletín S.E.P., 1922 1o. de septiembre 1922 p.132.

⁹² Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1927, p.347; Memoria S.E.P., 31 de agosto 1926; Universidad de México, noviembre de 1930, tomo 1 no.1; Boletín S.E.P., 1 de septiembre 1922 tomo 1 no.2, p.132.

⁹³ Cfr. Memoria S.E.P., 31 de agosto de 1927, p.347.

⁹⁴ Se ha mencionado que existían representaciones por universitarios anteriormente, Cfr. Josefina Brun en Escenario de dos mundos, vol 3, p.160; Ruiz Lugo, Marcela, Monroy Bautista, Fidel, Apuntes para la historia del teatro de la UNAM, pags.1,2.

⁹⁵ Wagner Aime, Fernando Wagner, texto inédito, s/f, pags.1,2.

⁹⁶ Cfr. Brun Josefina, et-al, op. cit., vol.3, p.160.

⁹⁷ Cfr. Brun Josefina et-al, op. cit., vol.3, pags.159-160; El Ilustrado, 9 de Mayo de 1935, no. 939, p.20.

⁹⁸ Cfr. El Ilustrado, 9 de mayo de 1935, no. 939, p.20.

⁹⁹ Wagner, Aime, op.cit., p.2.

¹⁰⁰ Marcela Ruiz Lugo, Fidel Monroy, op.cit., pags.2,3.

¹⁰¹ Cfr. Revista Universidad, julio de 1936, no.6, pags.1,2.

¹⁰² Cfr. Revista Universidad de México, noviembre 1930, tomo 1 no.1.

¹⁰³ Cfr. Revista Escénica, junio de 1989, no.2, p.15.

¹⁰⁴ Cfr. Revista Escénica, junio de 1989, no.2, p.13.

¹⁰⁵ Cfr. Revista "Escénica", junio de 1989, no.2, p.13

¹⁰⁶ Ibidem., p.16.

¹⁰⁷ Cfr. Pérez San Vicente Guadalupe, Colección cincuentenario de la autonomía de la Universidad de México. La extensión universitaria, Notas para su historia, UNAM 1979, tomo 1, vol. 6, p.107.

¹⁰⁸ Cfr. Revista Letras de México, 15 de febrero de 1937, no.3, pags.2,8.

¹⁰⁹ Cfr. Revista Universidad de México, septiembre 1947, vol.1, no.12 p.29; Usigli Rodolfo, "As a profession", en Revista Theatre Arts Monthly, agosto de 1938, vol.22, no. 8, pags. 609,610; Magaña Esquivel, A. "Proscenio", en México al día, 1 de diciembre de 1936, no.190, p.58.

¹¹⁰ Revista Universidad, enero 1937, no.12, pags.44, 45.

¹¹¹ Revista Universidad, mayo 1937, no.16, p.4.

- ¹¹² Cfr. Revista Univesidad de México, septiembre 1947, vol.1,no.12, p.29.
- ¹¹³ Revista Universidad, febrero 1937, no.13, p.43.
- ¹¹⁴ Revista Universidad, febrero 1938, no. 25, p.45.
- ¹¹⁵ Revista Universidad, marzo 1938, no.26, p.37.
- ¹¹⁶ Wagner, Aime, op. cit., p.2.
- ¹¹⁷ Universal, "Sección teatros", 25 de agosto de 1942, 2ª Sección, p.9.
- ¹¹⁸ Novedades, 19 de Octubre de 1944, 2ª Sección, p.17.
- ¹¹⁹ Cfr. Revista Letras de México, " Anuncios", 1 de agosto de 1944, no. 20, p.1.
- ¹²⁰ Novedades, 27 de octubre de 1944, 2ª Sección, p. 6.
- ¹²¹ Cfr. Novedades, 27 de octubre de 1944, 2ª Sección, p. 6.
- ¹²² Cfr. Novedades, 19 de octubre de 1944, 2ª Sección, p.17; Revista Letras de México, "Anuncios", 1 de agosto de 1944, no. 20, p.1.
- ¹²³ Cfr. Pérez San Vicente Guadalupe, op. cit., pags.107,130.
- ¹²⁴ Cfr. Mendoza López, Margarita, op. cit., p.56.

Notas capítulo III.

- ¹ Cfr. Schneider, Luis Mario, Fragua y gesta del teatro experimental en México, p.13.
- ² Cfr. Nomland, B. John, Teatro Mexicano Contemporaneo [1900-1950], pags.183-221.
- ³ Se consultaron las investigaciones sobre el teatro de Ulises: Fuentes Ibarra, Guillermina, Un momento en la cultura: historia del Teatro de Ulises; López Cabrera, José Luis, La práctica teatral como práctica educativa. Un estudio de caso: Teatro de Ulises [1928]; Schneider, Luis Mario, op. cit.
- ⁴ Cfr. López Cabrera, José Luis, op. cit., pags.75,76.
- ⁵ Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina, op. cit., pags. 105,120,142,143.
- ⁶ López Cabrera, José Luis, op. cit., p.83.
- ⁷ Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina, op. cit., pags.98,91,99.
- ⁸ Cfr. Pavis, Patrice, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, pags.384-389.
- ⁹ Cfr. Revista Tramoya, abril-junio de 1994, nueva época, no.39. p.45.
- ¹⁰ Según los comentarios de Diana Bracho, en Revista Escénica, 2 de Junio de 1989, vol. I, no.2. p.70.
- ¹¹ Cfr. Revista Acotación, boletín del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, tercera época, año 1, no.2, julio-diciembre de 1991, pags. 25-27; Ortega, "Los escolares del teatro", en Jueves de Excelsior, 21 de enero de 1932, no.500, p.14.
- ¹² Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina, León Sonia, Historia del teatro latinoamericano vol. III, secc. I, México contexto histórico y espectacular 1930-1952, pags. 60-62.
- ¹³ Cfr. Scheider, Luis Mario, op. cit.
- ¹⁴ Cantón Wilberto, introducción y notas en Teatro de la Revolución Mexicana, p.32.
- ¹⁵ Cfr. Schneider Luis, Mario, op. cit., pags.91-97.
- ¹⁶ Cfr. Gorostiza Celestino, introducción y notas en Teatro del siglo XX, p..xvi.
- ¹⁷ Cfr. Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911, Prólogo de Salvador Novo, vol.1, p.XXIX;Revista Mexicana de Cultura, "Celestino Gorostiza y la inovación teatral", por Abreu Gómez, 30 de Junio de 1963, p.10.
- ¹⁸ Cfr. Schneider Luis, Mario, op. cit., p.91.
- ¹⁹ Cfr. Schneider Luis, Mario, op. cit., p.94; Magaña Esquivel, Antonio, Imagen del Teatro, p.89.
- ²⁰ Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, op. cit., pags. 96,114,115.
- ²¹ Programa de mano, Teatro Orientación, temporada 1933, Teatro Hidalgo Departamento de Bellas Artes.
- ²² Cfr. Equis, "Entre bambalinas", en México al día, 1 de febrero de 1935, no. 147, p. 24.
- ²³ Programa de mano Teatro Orientación, temporada junio 1938.
- ²⁴ Programa de mano, Julio 1938, Anfitrión 38.
- ²⁵ Cfr. Revista Letras de México, 15 de abril de 1940, no.16, p.6.
- ²⁶ Entrevista a Clementina Otero, realizada por Jorge Domínguez Herrera, en México D.F., el 11 de Mayo de 1995.
- ²⁷ Magaña Esquivel, Antonio, op. cit., p. 155..

Notas capítulo IV.

- 1 Cfr. Argudín, Yolanda, Historia del teatro en México, desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días, pags.122,126.
- 2 Entrevista a Torre Laphán, realizada por Jorge Domínguez Herrera, en México D.F., el 22 y 25 de Mayo de 1995; Cfr. Excelsior, 9 de Junio de 1943, p.2.
- 3 Cfr. Oliva César, et-al, Escenario de dos mundos, vol.2, p.98.
- 4 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 5 Cfr. Novedades, 24 de junio de 1945, 3ª Sección, p.6; Díez Canedo, Enrique, El teatro y sus enemigos.
- 6 Cfr. Argudín Yolanda, op. cit., p.122.
- 7 Cfr. Argudín Yolanda, op. cit., pags.129,130.
- 8 Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, Imagen del teatro, p.161; Cantón Wilberto, Introducción y notas en El teatro de la revolución mexicana, p.33 ; Goldin Cooper, Alyce, " Historia del teatro contemporáneo 1940-1962", pags. 23, 24.
- 9 Cfr. Magaña Esquivel, A. "El arte del comediante", en Letras de México, 1o. de noviembre de 1944, no.23, p.4.
- 10 Entrevista a Clementina Otero, realizada por Jorge Domínguez Herrera en México D.F., el 11 de Mayo de 1995.
- 11 Idem: Cfr. INBA-CNCA, Clementina Otero. Catálogo de Obra.
- 12 Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- 13 Idem.
- 14 Idem.
- 15 Idem.
- 16 Idem.
- 17 Idem.
- 18 Idem.
- 19 Idem.
- 20 Cfr. Fuentes Guillermina y León Sonia, Historia del teatro latinoamericano vol. III, secc. I. México, contexto histórico y espectacular 1930-1952, pags.47-50.
- 21 Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- 22 Cfr. Novedades, 20 de Junio de 1945, 2ª Sección, p.5.
- 23 Magaña Esquivel, Antonio, Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961, pags. 99,100.
- 24 Entre 1916 y 1917 existió en México la "Escuela De Arte Cinematográfico", creada por Manuel de la Bandera, después de su intento por crearla dentro del Conservatorio, Cfr. Novedades, 4 de Marzo de 1945, 3a. Sección, p.7.
- 25 Cfr. Novedades, 4 de octubre de 1946, 2ª Sección, p.4.
- 26 Magaña Esquivel, Antonio, op. cit., p.100.
- 27 García Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, tomo 2, p.59.
- 28 Maestro que desde entonces hasta la fecha ha seguido impartiendo clases en la Escuela de Arte Teatral del I.N.B.A.
- 29 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 30 Magaña Esquivel, Imagen del teatro, pags. 161,162.
- 31 Programa de mano 1939 Agosto 3, 1939 Pan-American Theatre 1a. temporada.
- 32 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 33 Idem.
- 34 Idem.
- 35 Idem.
- 36 Cfr. Magaña Esquivel, Antonio, op. cit., p.45.
- 37 Cfr. Magaña Esquivel, op. cit., p. 45.
- 38 Conviene citar los directivos de teatro: 1934 Carlos González, 1935 José González Vestia, 1936-38 Luis Sandí; 1938-40 Rodolfo Usigli; 1940-41 Armando de María y C.; 1941 Carlos Pellicer; 1942 Xavier Villaurrutia; 1943-46 Concepción Sada; 1946 Alfredo Gómez de la V.; 1947-1953 Salvador Novo. Cfr. I.N.B.A, 50 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes, p.51.
- 39 Sada Concepción, "El teatro en México", en Revista Rueca, verano 1948, vol. 4, año 5, no. 18, p.54.
- 40 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.

- ⁴¹ Idem.
- ⁴² Idem.
- ⁴³ Colmenares, Octavio, "La escuela no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ⁴⁴ Cfr. Revista Letras de México, 1o. de septiembre de 1937, no. 14, p.1; Revista Letras de México, 1o. de agosto de 1938, no. 30, p.4
- ⁴⁵ Cfr. Rodolfo Usigli, Intinerario del autor dramático, p.53; Gorostiza Celestino, et-at, El teatro en México, "25 años de experimentos", por Celestino Gorostiza, 1958, p.32.
- ⁴⁶ Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina y León Sonia, op. cit., p. 74; Magaña Esquivel, A. "El arte del comediante", en Revista Letras de México, 1º de noviembre de 1944, no.23, p.4.
- ⁴⁷ Cfr. AGN, expediente 534/162, galería III, Escuela de Arte Dramático de Chihuahua.
- ⁴⁸ Cfr. AGN, expediente 534/125, galería III, Ávila Camacho.
- "El Seminario de Cultura Mexicana aprobó y presentó al C. Secretario de Educación Pública un proyecto para la fundación de una Escuela de Arte Dramático que vendría a resolver los problemas y a superar las dificultades con que actualmente tropieza el desarrollo de un genuino arte dramático en México. Dicho proyecto fue elaborado por el Señor Alfredo Gómez de la Vega, en su calidad de Representante de la Sección de Teatro dentro del Seminario de Cultura Mexicana." En Revista "Abside", Abril-Junio, 1-1947, p.341.
- ⁴⁹ Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- ⁵⁰ Idem.
- ⁵¹ Cfr. Magaña Esquivel, Imagen del teatro, pags.145,146,138,139; Magaña Esquivel, Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961, p.85.
- ⁵² Cfr. Gorostiza Celestino, "Apuntes para una historia del teatro experimental", en Revista México en el Arte, no.10,11, 1950, p.28.
- ⁵³ En la cartelera del Excelsior del 5 de septiembre de 1943, p. 11, 2ª sección, apareció, "Teatro de México", Presidente: Lic. Eduardo Villaseñor, Margarita Urueta de Villaseñor; Vicepresidencia: Carolina Amor de Fournier; Secretario: José Domingo Lavín; Secretaria:Tina Vasconcelos de Berges, Consejeros: Concepción G. Carrasco, Lic. Garrido Galván; Presidente:C. Gorostiza, Secretaria: Ma. Luisa Ocampo; Tesorero: Julio Castellanos; Consejeros: Concepción Sada, Lic. Miguel N. Lira, X. Villaurrutia, Julio Prieto.
- ⁵⁴ Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina, León Sonia, op. cit. pags. 47-50; Novedades, Salvador Novo, 19 de Junio de 1945, 1a. Sección. p.4 ; Novedades, 26 de Junio de 1945, 2ª Sección, p.5.
- ⁵⁵ Cfr. Excelsior, 7 de septiembre de 1943, 1ª Sección, p.10.
- ⁵⁶ Cfr. Novedades, 19 de Junio de 1945, 1ª Sección, p.4.
- ⁵⁷ Cfr. Fuentes Ibarra, Guillermina, León Sonia, op. cit., p.50.
- ⁵⁸ Cfr. Goldyn Cooper, Alice, Teatro mexicano contemporáneo 1940-1962, pags.25,26.
- ⁵⁹ Cfr. Magaña Esquivel, Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961, p.100; García Riera Emilio, op. cit., p. 59.
- ⁶⁰ Cfr. Caudet, Fco. El hijo pródigo, Antología, p. 52; Revista El hijo pródigo, 15 de Mayo de 1944, vol. 1V, no. 14, p.74.
- ⁶¹ Revista El hijo pródigo, 15 de noviembre de 1945, vol. 10, no.32, pags.69-70.
- ⁶² Cfr. Blanco, José Joaquín, La juventud de Contemporáneos.
- ⁶³ Cfr. Ortiza Gaitán, Juleta, Políticas culturales del Estado en el México Contemporáneo [1921-1940]; Medina, Luis, Del cardenismo al avilacamachismo; Medina, Luis, "Origen y circunstancia de la idea de la unidad nacional. Apuntes Meográficos", en Revista Foro Internacional, enero-marzo de 1974, vol. 14, no.3[55]; Aguilar Camín, "Nociones presidenciales de la cultura nacional", en En torno a la cultura.
- ⁶⁴ Cfr. Memoria S.E.P., septiembre 1939-agosto 1940; Memoria S.E.P., septiembre 1940-agosto 1941; Memoria S.E.P., 1941-1942, tomo I,II; Memoria S.E.P., 1942 vol.I,II; Memoria S.E.P., septiembre 1942-agosto 1943, vol. II; Memoria, Resumen de informes durante el periodo de 1941 a 1943, y planes de trabajo para el periodo de 1943-1944; Memorias, información de la labor realizada por las distintas dependencias de la S.E.P., durante los periodos de 1941-1942 y 1942-1943 y planes de trabajo para el periodo 1943-1944.; Memoria, 1944, vol. I,II; Memoria, 1o de septiembre de 1943 - 31 de agosto de 1944; Memoria, 1o. de septiembre de 1944; Sánchez Pontón, Informes 1940-1941; S.E.P., La obra educativa en el sexenio 1940-1946.
- ⁶⁵ Torres Bodet, Jaime, Años contra el tiempo, Memorias, pags. 396-401.
- ⁶⁶ Entrevista a Torre Laphán, op. cit.

- 67 Excelsior, 16 de Julio de 1946, 1ª Sección, pags.1,10,11.
- 68 Torres Bodet, Jaime, Discursos 1941-1946", "Discurso de la inauguración de la Escuela de Arte Tetral", pags. 771-773.
- 69 S.E.P., La obra educativa en el sexenio 1940-1946, p.298.
- 70 Revista El hijo Pródigo, 15 de Agosto 1946, año IV, vol. XIII, no. 41, pags.67-68.
- 71 Cfr. Novo, Salvador, Dois años y medio del INBA, Vol. III, p.17; Novedades, 16 de Julio de 1946, 1a. Sección, p.13.
- 72 Soler, Andrés, El actor: conferencia sustentada el día 10 de octubre de 1945, en el salón del actor de la Escuela Normal de la ciudad de Saltillo Coahuila, p.9.
- 73 Idem.
- 74 Ibidem., p.10.
- 75 Ibidem., p.11.
- 76 Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- 77 Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- 78 Idem.
- 79 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 80 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.; Cfr. Magaña Esquivel Antonio, Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961, pags.28,35; Mendoza López Margarita, Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941, p.21.
- 81 Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- 82 Entrevista a Torre Laphán, op. cit. I.N.B.A., 50 años de teatro en Bellas Artes.
- 83 Cfr. Novedades, 26 de junio de 1945, 2ª Sección, p.5.
- 84 Cfr. Novedades, 26 de Junio de 1945, 2ª Sección, p.5; Revista Letras de México, "Anuncios", 1o. de noviembre de 1944, no. 23, p.1; I.N.B.A., 50 años de teatro en Bellas Artes.
- 85 Cfr. I.N.B.A., op. cit.; Mendoza López, Margarita, Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941, p.55.
- 86 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 87 Cfr. Revista Universidad de México, enero de 1987, vol.XLII, núm. 432, pags. 3.4.
- 88 Entrevista a Clementina Otero, op. cit.
- 89 Cfr. Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- 90 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 91 Cfr. Magaña Esquivel Antonio, Imagen del teatro, pags.162,163; Novedades, 29 de septiembre de 1942, 1ª sección, p.8.
- 92 Entrevista a Torre Laphán, op. cit.
- 93 Idem.
- 94 Idem.
- 95 Idem.
- 96 Idem.
- 97 Idem.
- 98 Idem.
- 99 Novedades, 18 de Julio de 1945, 2ª Sección, p.3.
- 100 La creación del Seminario de Cultura Mexicana fundado por acuerdo presidencial en 1942, y mientras aún estaba el Lic. Véjar Vázquez a cargo de la Secretaría de Educación Pública. Para entonces el Seminario reunió a grandes personalidades del ámbito intelectual y artístico para dar conferencias en diferentes lados del país, uniendo lazos entre la capital y la provincia y difundir los conocimientos de nuestros valores culturales con el propósito de unir a los mexicanos. Entre los miembros estaban Fanny Anitúa, cantante; Frida Kahlo, pintura, y Eperanza Cruz, pianista; señorita Matilde Gómez Azuela y Gregorio López y Fuentes, novelistas; maestros Julián Carrillo, Manuel M. Ponce y Aurelio Fuentes, músicos; señores Alfredo Gómez de la Vega y Fernando Soler, actores; Dr. Gabriel Méndez Plancarte y Luis Castillo Ledón, escritores; maestros Angel Zárraga, Antonio Ruíz y Francisco Goitia, pintores; señor Luis Cuevas, arquitecto; maestro Francisco Díaz de León, pintor y grabador; maestros Luis Ortiz Monasterio, Arnulfo Domínguez Bello y Carlos Bracho,, escultores; profesor Maximiro Martínez, naturalista, Cfr. Revista Abside, abril-Junio 1- 1947, p.335.

- ¹⁰¹ Cfr. Expediente Ana Merida. Curriculum, con hoja anexa. Biblioteca de las Artes. C/E C/F Archivo Vertical.
- ¹⁰² Cfr. Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹⁰³ Entrevista a Torre Laphán, *op. cit.*
- ¹⁰⁴ Cfr. Solana Fernando, et-al, Historia de la educación Pública en México, p.345.
- ¹⁰⁵ Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹⁰⁶ Revista, El hijo Pródigo, 15 de Agosto de 1946, año IV, vol. XIII, no. 41 p.68.
- ¹⁰⁷ Cfr. Novo Salvador, *op. cit.*, p.17.
- ¹⁰⁸ Entrevista a Clementina Otero, *op. cit.*
- ¹⁰⁹ Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹¹⁰ Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹¹¹ Entrevista a Clementina Otero, *op. cit.*
- ¹¹² Cfr. Novo Salvador, *op. cit.*, pags.17,18.
- ¹¹³ Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹¹⁴ Novedades, 29 de julio de 1946, 1ª Sección, p.6.
- ¹¹⁵ Entrevista a Torre Laphán, *op. Cit.*; Cfr. Revista Letras de México, 1 de septiembre de 1937, no. 14, p. 1.
- ¹¹⁶ Colmenares, Octavio, "La escuela de arte no debe ser clausurada", en Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1282, p.7.
- ¹¹⁷ Idem.
- ¹¹⁸ Entrevista a Torre Laphán, *op. cit.*
- ¹¹⁹ Sobre propósitos del I.N.B.A., ver, Novo Salvador, *op. cit.*
- ¹²⁰ Cfr. Cantón Wilberto, "Que opina Villaurrutia: El I.N.B.A. no ha hecho por el teatro mexicano lo que debería hacer", en Revista México en la Cultura, 5 de marzo de 1950, p.7.
- ¹²¹ Cfr. Usigli Rodolfo, "El teatro en crisis", en Excelsior, 8 de diciembre de 1947, 1ª Sección, pags. 6,20; Novedades, 12 de enero de 1948, 2ª Sección, p.3; Mota Fernando, "Las escuelas teatrales", en Excelsior, 2 de diciembre de 1947, 2ª Sección pags. 2,7; Novo, Salvador, "Ventana", en Novedades, 13 de enero de 1948, 1ª Sección, p.4.
- ¹²² Cfr. Novo Salvador, Dos años y medio del I.N.B.A., p.13.

BIBLIOGRAFÍA

- AGN, Expediente 534/164 Galería III, Escuela de Arte Dramático de Chihuahua.
AGN, Expediente 534/125 Galería III, Plan de trabajo de la D. de E. E. Y E.
Aguilar Camín, Hector, et-al. En torno a la cultura nacional "Nociones presidenciales de la cultura nacional, por Héctor Aguilar Camín, México: INI-CONACULTA, 2a. Edición, 1990.
- Altamirano, Manuel Ignacio, Crónicas teatrales, México: SEP, 1988, vols. 1, 2.
Argudín, Yolanda, Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días, México: Panorama, 1985.
- Blanco, José Joaquín, La juventud de contemporáneos, México: UAP, 1980.
Brun, Josefina, et-al, Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamerica, México, Madrid, Centro de Documentación Teatral, España, 1988, vol.3.
- Cantón, Wilberto, Teatro de la revolución mexicana, Introducción general, situación histórica, estudios bibliográficos por Wilberto Cantón. México: Aguilar, 1982.
Carrasco, P. Rafael, Datos históricos e iconográficos de la educación en México, México: SEP, 1980.
- Caudet, Fco., El hijo pródigo. Antología, Introducción, selección y notas de Fco. Caudet, México: Siglo XXI, 1979.
- Ceballos, Edgar, Las técnicas de actuación en México, México: Escenología, 1993
Díez Canedo, Enrique, El teatro y sus enemigos, México: La casa de España en México, 1939.
Duvignaud, Jean, El actor, versión española de Luis Arana, España: Taurus, 1966.
Fuentes Ibarra, Guillermina, Un momento en la cultura: historia del Teatro de Ulises, México: UNAM, FFYL, 1986. (Tesis de licenciatura en Historia).
- Fuentes Ibarra, Guillermina, León Sonia, Historia del teatro latinoamericano vol. III secc. I México contexto histórico y espectacular 1930-1952, Borrador.
- García Mendoza, Adalberto, Primero anales del Conservatorio Nacional de Música, México: Amigos del conservatorio, 1941, Tomo I.
García Riera, Emilio, Historia documental del cine Mexicano, 1941-1944, Tomo 2, México: Era, 1970.
- García Valero, V. Relatos de un vejeón, Madrid: Librería Yagues, s/año.
Gold Arthur, Fizdale Robert, La divina Sarah. Una biografía de Sarah Bernhardt, España: Paidós, 1993.
Goldin Cooper, Alyce, Teatro mexicano contemporáneo. 1940-1962, México: UNAM, FFYL [Letras Hispánicas, 1967].
- González Matute, Laura, Escuelas al aire libre y centros populares de pintura, México: UNAM, 1979, [Tesis de licenciatura en Historia].
Gorostiza, Celestino, et-al "El Teatro en México. "25 años de experimentos", por Celestino Gorostiza, México: INBA, 1958.
Teatro del siglo XX, Introducción y notas por Celestino Gorostiza, México: FCE, [Colección Letras Mexicanas, 27].
- Hebe Boyer, et-al, Célebres actores, Lima Perú, [Colección Grandes Figuras de la Humanidad] s/año.
- Herrera y Ogazán, Alba, El arte musical, México: Dirección General de Bellas Artes, 1917.
I.N.B.A.-S.E.P. Cincuenta años de teatro en el Palacio de Bellas Artes, México: SEP-INBA, 1985.
Historia social de la educación artística en México, (notas y documentos) Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, México: INBA-SEP, 1981, nos. 1,2,4.
- INBA-CNCA, Catálogo de obra. Clementina Otero, México: INBA- CNCA, 1989.
López Cabrera, Julio César, La práctica teatral como práctica educativa. Un estudio de caso: Teatro de Ulises 1928, México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales ACATLAN, UNAM, 1991 [Tesis de Pedagogía].

- Magaña Esquivel, Antonio, Imagen del teatro. Experimentos en México, México: Ediciones Letras de México, 1940.
Medio siglo de Teatro Mexicano 1900-1961, México: INBA, 1964.
El espectador, una revista mexicana de 1930, prólogo y selección de A. Magaña Esquivel, México: INBA, departamento de literatura, 1969, [Colección Ayer y Hoy, 7]
Teatro mexicano del siglo XX, Introducción de A. Magaña Esquivel, México: F.C.E., 1956. Vol. II [Colección Letras Mexicanas, 26].
- María y campos, Armando de, El Teatro de género chico en la revolución mexicana, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1956.
El teatro está siempre en crisis: crónicas mexicanas de 1947 a 1950, México: Arriba el telón, 1954
- Martínez Olmedilla, A. Arriba el telón, España: Aguilar, 1961.
- Medina, Luis, Del cardenismo al avilacamachismo, en Historia de la revolución mexicana, México: COLMEX, 1978.
- Mendoza Lopez, Margarita, Primero renovadores del teatro en México, 1928-1941, México: IMSS, 1985.
- Merlín, Socorro, Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950, México: INBA-CITRU, 1995.
- Meyer Serra, Otto, Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad, México: COLMEX, 1941.
- Montoya, María Tereza, El teatro en mi vida, México: Botas, 1956.
- Mori, Arturo, Treinta años de teatro hispanoamericano, México: Moderna, 1941.
- Nomland, Jonh B., Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950), México: INBA, 1967,
- Novo, Salvador, Dos años y medio del INBA, México: INBA, 1950, vol. 3.
- Núñez y Domínguez 50 colise-ums, México: Botas, 1935.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, prólogo de Salvador Novo, México: Porrúa, 1961, vol. 1,2,3,4.
- Oliva, César, et-al, Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamerica, México, Madrid, Centro de Documentación Teatral, España, 1988, vol.2.
- Ortiz Gaitán, Julieta, Políticas culturales del Estado en el México contemporáneo. (1921-1940), México: UNAM, 1983. [Tesis de Licenciatura en Historia].
- Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro, Barcelona: Paidós, 1983.
- Pérez del Castillo, Germán, México 75 años de revolución, México: FCE-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1988. [Tomo I: Desarrollo, tomo III: Política 2]
- Pérez San Vicente Guadalupe, Colección cincuentenario de la autonomía de la Universidad de México. La extensión universitaria. Notas para su historia, México: UNAM, 1979, tomo 1, vol.6.
- Prida, Santacilia, Pablo, Y se levanta el telón: Mi vida dentro del teatro, México: Botas, 1960.
- Ramos Smith, Maya, Teatro musical y danza, México: Escenología, 1995
- Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México durante el porfiriismo, México: UNAM, 1968, vols. 1,2,3.
El teatro en México en la época de Juárez, 1868-1872, México: UNAM, 1961.
- Ruiz Lugo, Marcela, Monroy Bautista Fidel, "Apuntes para la historia del teatro en la UNAM", Inédito.
- Reynoso Medina, A. La cultura nacionalista, 1920-1952, Mexico: UNAM, 1984. [Tesis de Licenciatura en Historia].
- S.E.P. Boletín 1922, vol.1
Boletín, 1º de mayo de 1922, tomo I, no.1.
Boletín, 1º de septiembre de 1922, tomo 1, no. 2.
Boletín, 1º de septiembre de 1922, tomo I, no. 3.
Boletín, 1er. semestre de 1923, tomo I, no. 1.
Boletín, 1er semestre de 1923, tomo I, no.4

Boletín, 1° de enero de 1923, tomo I, no. 2.
Boletín, 1° de enero de 1923, tomo I, no. 3.
Boletín, febrero 1929, tomo VIII, no. 2.
Boletín, abril 1931 tomo 10, no. 6.
El esfuerzo educativo en México en la obra del Gobierno Federal en el ramo de educación pública durante la administración del presidente Plutarco Elías Calles [1924-1928], México, tomo II.
La obra educativa en el sexenio 1940-1946, México: 1946.
La educación pública en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días, México: 1926.
Memoria. 1925. Memoria que indica el estado que guarda el ramo de educación pública el 31 de agosto de 1925".
Noticia estadística sobre la educación de México correspondiente al año 1925.
Memoria. 31 de agosto de 1925.
Memoria. 31 agosto 1925.
Memoria. 31 agosto 1926.
Memoria. 1927.
Memoria. 31 agosto 1927.
Memoria. 31 agosto 1929.
Memoria. 31 agosto 1931.
Memoria. 31 agosto 1932, tomo I.
Memoria. 31 agosto 1932, tomo II.
Memoria. 31 agosto 1933, tomo I y tomo II.
Memoria. 31 agosto 1933, vol. I.
Memoria. 31 agosto 1934, tomo I.
Memoria. 31 agosto 1935, vol. I.
Memoria. septiembre 1937- agosto 1938, tomo I.
Memoria. 1939, vol. I-II.
Memoria. septiembre 1939-agosto 1940.
Memoria. septiembre 1940-agosto 1941.
Memoria. 1941-1942, tomo I-II.
Memoria 1942, vol. I, vol. II.
Memoria. septiembre 1942- agosto 1943, vol. II.
Memoria. Resumen de informes durante el periodo de 1941 a 1943, y planes de trabajo para el periodo de 1943-1944.
Memorias. Información de la labor realizada por las distintas dependencias de la S.E.P. durante los periodos de 1941-1942 y 1942-1943 y planes de trabajo para el periodo de 1943-1944.
Memoria. 1944, vol. I, II.
Memoria. 1° de septiembre 1943-31 agosto de 1944.
Memoria. 1° de septiembre 1944.
Informes 1940-1941.
Fragua y gesta del teatro experimental en México, México: UNAM, 1995.
Historia de la educación pública en México, México: FCE-SEP, 1982, tomo 2, [Colección SEP-Ochenta, 15]
El actor. Conferencia sustentada el día 10 de octubre de 1945, en el salón del actor de la Escuela Normal de la ciudad de Saltillo Coahuila. México: s/ editorial, 1954.
Años contra el tiempo. Memorias, México: Porrúa, 1969.
Discursos 1941-1964, México: Porrúa, 1965.
México en el teatro, México: Imprenta mundial, 1932.

Sánchez Pontón.
 Shneider, Luis Mario,
 Solana, Fernando,

Soler, Andrés,

Torres Bodet, J.,

Usigli, Rodolfo.

- Villaumutia, Xavier, Itinerario del autor dramático, México: La casa de España, 1940.
Textos y pretextos, literatura, drama, pintura, México: La Casa de España en México, 1940.
- Wagner, Aimé, Fernando Wagner [1906-1973], inédito.

BIBLIOGRAFÍA HEMEROGRÁFICA. PERIÓDICOS.

- Excelsior, 8 de julio de 1923.
Excelsior, 10 de octubre de 1926.
Excelsior, 7 de octubre de 1933.
Excelsior, 5 de septiembre de 1943.
Excelsior, 7 de septiembre de 1943.
Excelsior, 9 de junio de 1943.
Excelsior, 16 de julio de 1946.
Excelsior, 8 de diciembre de 1947.
Excelsior, 2 de diciembre de 1947.
Novedades, 29 de septiembre de 1942.
Novedades, 19 de octubre de 1944.
Novedades, 27 de octubre de 1944.
Novedades, 4 de marzo de 1945.
Novedades, 20 de noviembre de 1945.
Novedades, 19 de junio de 1945.
Novedades, 23 de junio de 1945.
Novedades, 24 de junio de 1945.
Novedades, 26 de junio de 1945.
Novedades, 18 de julio de 1945.
Novedades, 20 de junio de 1945.
Novedades, 16 de julio de 1946.
Novedades, 29 de julio de 1946.
Novedades, 3 de octubre de 1946.
Novedades, 4 de octubre de 1946.
Novedades, 12 de enero de 1948.
Novedades, 13 de enero de 1948.
Novedades, 19 de junio de 1945.
Universal, 26 de mayo de 1917.
Universal, 12 de mayo de 1917.
Universal, 12 de junio de 1917.
Universal, 3 de febrero de 1917.
Universal, 13 de junio de 1917.
Universal, 21 de abril de 1918.
Universal, 27 de mayo de 1918.
Universal, 23 de febrero de 1925.
Universal, 16 de agosto de 1925.
Universal, 5 de octubre de 1926.
Universal, 9 de octubre de 1926.
Universal, 10 de octubre de 1926.
Universal, 13 de julio de 1927.
Universal, 25 de agosto de 1942.

REVISTAS

- Abside, abril-junio 1-1947, sin más datos.
Acotación, julio-diciembre 1991, 3a. época, año 1, no.2.
Filosofía y Letras, octubre-diciembre 1950, tomo 20, no.40.
Foro Internacional, enero-marzo de 1974, vol. 14, no.3[55].
El hijo pródigo, 15 de mayo 1944, vol. 4, no.14.

El hijo pródigo, 15 noviembre de 1945, vol.10, no.32.
El hijo pródigo, 15 de agosto de 1946, vol. 13, no.41.
El Ilustrado, 5 de abril de 1934, no. 882
El Ilustrado, 17 de enero de 1935, no. 923.
El Ilustrado, 14 de marzo de 1935, no. 931.
El Ilustrado, 4 de abril de 1935, no. 934.
El Ilustrado, 9 de mayo de 1935, no. 939.
El Ilustrado, 4 de julio de 1935, no. 947.
Escénica, 2 de junio de 1989, no. 2, vol. 1.
Jueves de Excelsior, 1 de julio de 1926, no. 212.
Jueves de Excelsior, 5 de agosto de 1926, no. 217.
Jueves de Excelsior, 19 de agosto de 1926, no. 219.
Jueves de Excelsior, 26 de agosto de 1926, no. 220.
Jueves de Excelsior, 14 de enero de 1932, no. 499.
Jueves de Excelsior, 21 de enero de 1932, no. 500.
Jueves de Excelsior, 18 de febrero de 1932, no. 504.
Jueves de Excelsior, 28 de abril de 1932, no. 514.
Jueves de Excelsior, 26 de mayo de 1932, no. 518.
Jueves de Excelsior, 12 de mayo de 1932, no. 516.
Jueves de Excelsior, 23 de junio de 1932, no. 522.
Jueves de Excelsior, 30 de enero de 1947, no. 1218.
La cabra, diciembre de 1980, 3a. Época, no. 27.
Letras de México, 1 de septiembre de 1937, no. 14.
Letras de México, 15 de febrero de 1937, no. 3.
Letras de México, 1 de agosto de 1938, no. 30.
Letras de México, 1 agosto de 1944, no. 20.
Letras de México, 15 de abril de 1940, no. 16.
Letras de México, 1 de noviembre de 1944, no. 23.
Letras de México, 1 de septiembre de 1937, no. 14-15.
México al día, 1 de diciembre de 1936, no. 190.
México al día, 1 de febrero de 1935, no. 147.
México en la Cultura, 5 de Marzo de 1950, sin más datos.
México en el Arte, no. 10-11, 1950.
Novedades, 9 de abril de 1913, no. 66.
Repertorio, agosto de 1987, nueva época, no.2.
Revista de revistas, 31 de junio de 1910, no. 24.
Revista de revistas, 6 de noviembre de 1910, no. 42.
Revista de revistas, 6 de julio de 1913, no. 176.
Revista de revistas, 3 de enero de 1915, no. 247.
Revista de revistas, 4 de abril de 1915, no. 258.
Revista de revistas, 14 de febrero de 1915, no. 253
Revista de revistas, 25 de abril de 1915, no.261 .
Revista de revistas, 11 de febrero de 1917, no. 354.
Revista de revistas, 7 de abril de 1918, no. 416.
Revista de revistas, 21 de abril de 1918, no. 418.
Revista de revistas, 15 de diciembre de 1918, no. 450.
Revista de revistas, 2 de marzo de 1919, no. 461.
Revista de revistas, 11 de abril de 1920, no. 519.
Revista de revistas, 1 de agosto de 1920, no. 535.
Revista de revistas, 2 de enero de 1921, no. 556.
Revista de revistas, 29 de enero de 1922, no. 612.
Revista de revistas, 16 de abril de 1922, no. 623.
Revista de revistas, 26 de abril de 1925, no. 781.
Revista de revistas, 7 de febrero de 1926, no. 822.

Revista de revistas, 21 de febrero de 1926, no. 824.
Revista de revistas, 6 de junio de 1926, no. 839.
Revista de revistas, 29 de enero 1928, no. 926.
Revista de revistas, 5 de febrero de 1928, no. 927.
Revista de revistas, 29 de junio de 1930, no. 1052.
Revista de revistas, 5 de abril de 1931, no. 1092.
Revista de revistas, 28 de agosto de 1932, no. 1163.
Revista de revistas, 19 de febrero de 1933, no. 1188.
Revista de revistas, 18 de junio de 1933, no. 1205.
Revista de revistas, 14 de enero de 1934, no. 1235.
Revista Documenta-Citru, mayo 1996, no. 2.
Revista Mexicana de cultura, 30 de junio de 1963, sin más datos.
Rueca, verano de 1948, vol. 4, año 5, no.18.
Theatre Arts Monthly, agosto de 1938, vol. 22, no. 8.
Tramoya, abril-junio de 1994, nueva época, no.39.
Revista Universidad, julio de 1936, no. 6.
Revista Universidad, enero de 1937, no.12.
Revista Universidad, mayo de 1937, no. 16.
Revista Universidad, febrero de 1937, no. 13.
Revista Universidad, febrero de 1938, no. 25.
Revista Universidad, marzo de 1938, no. 26
Revista Universidad de México, septiembre de 1947, vol.I, no.12.
Revista de la Universidad, febrero de 1957, no. 6
Revista Universidad de México, enero de 1987, vol. XLII, no.432.
Revista Universidad de México, noviembre 1930, tomo I, no. I.

OTRAS FUENTES

Boletín de la Universidad, marzo 1921 tomo 2, época 4, no.4
Enciclopedia Italiana, Roma, 1950
Enciclopedia Universal Ilustrada, Madrid:Espasa Calpe, 1937.
Enciclopedia de México, México:SEP, 1987.
Enciclopedia Europea Americana, Espasa Calpe, Madrid Barcelona.
Expediente Ana Mérida, Curriculum con hoja anexa. Biblioteca de las Artes, C/ E, C/ F, Archivo Vertical.
Entrevista a Clementina Otero, realizada por Jorge Domínguez Herrera en México D.F., el 11 de Mayo de 1995.
Entrevista a Fernando Torre Laphán, realizada por Jorge Domínguez Herrera en México, D.F., el 22 y 25 Mayo de 1995.
Programa de mano. Teatro Orientación, temporada junio 1938.
Programa de mano. Julio 1938. Anfitrión 38.
Programa de mano. Teatro Orientación, temporada 1933, Teatro Hidalgo. Departamento de Bellas Artes.
Programa de mano. 1939 agosto 3. Pan-American Theatre, 1a. temporada.