

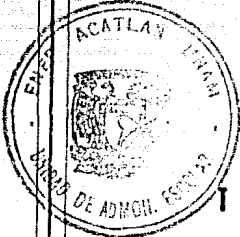
5  
224



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLAN"

LA PRACTICA TEATRAL COMO PRACTICA  
EDUCATIVA.  
UN ESTUDIO DE CASO: TEATRO DE  
ULISES (1928)



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

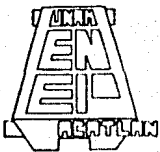
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN PEDAGOGIA

P R E S E N T A :

JULIO CESAR LOPEZ CABRERA

ASESOR: LICENCIADO CARLOS RAMIREZ ZAMANO



MEXICO, D. F.

1991



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

---

CAPITULADO

---

PRESENTACION

I. UNA EXPERIENCIA DE EDUCACION INFORMAL: ENCADRE CONCEPTUAL

1. Modalidades del proceso educativo
2. Elementos pedagógicos
3. Los alcances de la objetivación
4. Ruta temática

Notas

II. EL TEATRO DE ULISES: UN FUENTE CONTEXTUALIZADOR

1. El proyecto político del Estado posrevolucionario
2. El proyecto cultural de los gobiernos posrevolucionarios.
3. La actividad artística y el nacionalismo.
4. Panorama teatral.

Notas

III. LOS AGENTES PEDAGOGICOS

1. Una nueva generación cultural
2. Biografía de un grupo

Notas

IV. LA OBJETIVACION ESTETICA

1. La colaboración como aprendizaje
2. El repertorio
3. Las obras y los autores
4. Hacia una puesta en escena moderna
5. Las temporadas: de Mesones al Fábregas

Notas

V. LA OBJETIVACION EN EL CAMPO CULTURAL

1. Un apunte metodológico
2. Habitus vs Innovación
3. Los receptores

Notas

CONCLUSION: Del manifiesto a la institucionalización

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas.

Eugenio D'Ors.

Mientras que la astucia es la razón aplicada pragmáticamente a la supervivencia, para ser inteligente se tiene que ir madurando, tener un proyecto, ver a más largo plazo, con un desarrollo teórico. Yo he observado el juego para entenderlo, no para vivirlo. Pero, en el fondo, en nosotros siempre queda una parte romántica que nos impide ver, que nos tapa los ojos.

Sergio Magaña.

Pesimismo de la inteligencia, optimismo de la acción.

Antonio Gramsci.

Que nada sea en vano.

Leslie Zelaya.

---

## PRESENTACION

---

La educación es el proceso por el cual se constituye el hombre social: en este proceso, el sujeto se apropia y recrea, eventualmente, valores, hábitos, conductas, habilidades y conocimientos que le permiten su inserción en las diversas y complejas relaciones sociales, de trabajo, de comunicación, personales, etc.

Así se construye, sostiene y recrea una sociedad; es decir, se materializan los mecanismos de organización y de difusión de las formas de vida, que dan homogeneidad a la colectividad.

En este proceso la escuela adquiere particular importancia, por ser el lugar, socialmente reconocido, donde se obtienen los aprendizajes requeridos. Sin embargo, no es el único lugar donde se realiza este proceso: el hombre en su interacción con el medio, físico y social, pone en juego conocimientos, conductas, habilidades, etc., y a partir de esa interrelación refuerza o amplía el repertorio de respuestas que ya posee.

Es cierto que los investigadores de la teoría curricular reconocen que este conjunto de experiencias interviene de una manera implícita y no planificada en el proceso de enseñanza-aprendizaje, pero lo consideran como un campo conceptual, derivado al que, denominan curriculum oculto;

mientras que para el especialista de los procesos de socialización de la educación informal este concepto es de gran importancia operacional y se constituye en el centro del análisis.

La teoría referida al proceso educativo asistemático ha sido desarrollada, por autores como Bourdieu, Berger, Luckmann, Gramsci, Passeron y Durkheim o -en el ámbito latinoamericano- por García Canclini, entre otros. Teóricos que, desde distintos enfoques, posibilitan las interacciones conceptuales para el análisis y comprensión del tema.

En nuestro país son pocos los estudios que analizan los procesos informales que se realizan fuera del ámbito escolar lo que ha derivado en una carencia de interpretaciones que profundicen sobre el sentido y significación de los hechos educativos específicos de nuestra formación social. Los estudios realizados, sobre diversos procesos de socialización y sobre los efectos educativos de los medios de comunicación, por ejemplo, sólo ocasionalmente han sido referidos al arte. Y en particular, el tema de la repercusión de la actividad artística en los procesos educativos es uno de los menos estudiados.

En otro orden de ideas, es un hecho conocido que la investigación teatral en nuestro país, y específicamente los estudios interdisciplinarios, son más bien un campo de problemas y una actividad profesional que se ejerce de una manera casi excepcional; sin embargo es necesario realizar su estudio, si queremos conformar la memoria del teatro en

héxico y conocer su significado estético, pedagógico y social como parte de la historia de nuestra cultura.

En lo que se refiere al teatro mexicano contemporáneo, sus orígenes y su desarrollo se enmarca necesariamente en el contexto generado por el estallido e institucionalización del proceso revolucionario.

Como es sabido, la revolución armada cuestionó los valores que sustentaban la sociedad porfirista que la precedió; y generó la necesidad de crear una nueva concepción que cohesionara a la colectividad y orientara la vida social del país: la creación de sindicatos, instituciones oficiales y sociales, partidos, etc., se desarrollaban como instancias que generan propuestas que inciden, informalmente, en este proceso. En el área artística en sus diversas expresiones, nacen nuevas propuestas de creación poética, narrativa, plástica, musical, teatral, etc.

En el campo de la actividad teatral en nuestro país, en los inicios de los años veinte, vemos aparecer una serie de grupos cuyas propuestas -en algunos casos- hacen coincidir su búsqueda con la actualización y difusión entre el público mexicano de las corrientes, obras y autores que se representan en otros países del mundo; en otros, con la afirmación de temáticas y lenguajes específicamente mexicanos; y, en casi todos los casos, con propuestas que tienden a ofrecer productos teatrales diversos a los repertorios de las compañías españolas que inundaron y dominaron, antes y después de la revolución, la escena

nacional. En efecto, la modernización del teatro mexicano aparece como un objetivo fundamental en los grupos de Los Siete Autores Dramáticos, el Teatro Mexicano del Hurciélago, el Teatro de Ulises, el Teatro de Orientación, Los Escolares del Teatro, el Teatro de Ahora, Trabajadores del Teatro y el Teatro de la Universidad; por mencionar algunos de los más conocidos.

Este trabajo se propone como un estudio analítico y como una hipótesis de interpretación del Teatro de Ulises, grupo que, de los mencionados fue el que logró desarrollar sus propuestas con una especial continuidad, incluso con posterioridad a sus temporadas teatrales y a su disolución. Tanto porque sus integrantes colaboraron en las propuestas teatrales en los grupos que les sucedieron, como en los proyectos institucionales que retomaron sus propuestas innovadoras; mismas que luego caracterizarían el teatro moderno en México.

Los trabajos de los investigadores Guillermo Sheridan, Fabienne Bradu, Víctor Díaz Arciniega y Sergio González Rodríguez, son estudios antecedentes que interpretan la actividad artística del grupo. De hecho, sus ensayos sobre el desarrollo literario de los Contemporáneos o el seguimiento del desarrollo artístico de algunos de los integrantes de Ulises, son un punto de partida indispensable para nuestra investigación, con objetivos y alcances más precisos y específicos.

Por otra parte, existen trabajos que, si bien es cierto que



registran la actividad artística del teatro de Ulises, en la mayoría de los casos, sin embargo, se limitan a ser meras reseñas o crónicas con aproximaciones generales al tema; con descripciones y valoraciones contradictorias; y/o, sin fuentes referenciales explícitas. En tal sentido, consideramos el presente trabajo de investigación como una propuesta todavía pertinente y necesaria.

El estudio de la historia escénica del grupo teatro de Ulises ofrece, entonces, evidencias de una práctica teatral que, en términos estéticos, significa una ruptura con las concepciones y convenciones teatrales predominantes en los años veinte.

Su carácter de distinción con respecto al teatro de la época explica, en gran medida, que la fortuna crítica sobre el trabajo del grupo, se definiera en un ambiente de resistencias de índole cultural y emocional. En efecto, la crítica teatral de la época, en la mayoría de los casos, refleja, por una parte, una incompreensión de los elementos innovadores de su lenguaje escénico; y por otra, una reacción más cercana al prejuicio y emotividad que al análisis crítico de las propuestas estéticas del grupo.

Nos interesa, justamente, rescatar la polémica que se desató en torno al trabajo artístico de Ulises, ubicándola en el campo de sus más destacados participantes -los artistas y los críticos- y desentrañar los intereses que, implícitamente, entraron en juego. Porque en esta tesis se afirma la hipótesis de que la intensa discusión pública en

torno a la actividad artística del grupo, resignificó su impacto cultural y lo constituyó como un agente por el que, de una manera informal, se socializaron elementos anticipatorios de la puesta en escena moderna en nuestro país.

---

## I. UNA EXPERIENCIA DE EDUCACION INFORMAL: ENCUADRE

---

### CONCEPTUAL.

---

#### 1. MODALIDADES DEL PROCESO EDUCATIVO.

En el campo pedagógico se distinguen tres modalidades del proceso educativo:

a) La modalidad formal, estructurada y controlada por medio de un diseño curricular en la que el proceso de enseñanza-aprendizaje se regula específicamente por una institución oficial: la escuela.

b) La educación no formal, referida a las experiencias educativas en las que la intencionalidad no necesariamente se articula a los ciclos y grados escolares de la educación formal; y por lo tanto, no obedece a las condiciones de ingreso, secuencia, acreditación y certificación que rigen, por ejemplo, el sistema educativo nacional. Así mismo, si bien hay una distinción de roles entre educandos y educadores, en esta modalidad el educador no siempre necesita acreditar su preparación para desempeñarse como maestro. Procesos como la alfabetización, la capacitación, o los complementarios y los alternativos, son algunos ejemplos de la educación no formal. (1)

c) En la educación informal, tercera modalidad, el proceso de aprendizaje se realiza en la práctica social cotidiana,

anterior y colateral a los programas de educación explícita; es decir, reconoce la educación como un proceso permanente en el que toda interacción del sujeto con el medio, físico y social, se constituye, potencialmente, en una situación de aprendizaje.

Su carácter asistemático, no planificado oficialmente ni controlado explícitamente, no debilita un proceso que interviene, como factor fundamental, en la preservación o transformación de valores, actitudes, adquisición de conceptos e información y desarrollo de habilidades de los individuos de una sociedad dada.

Es cierto que en la teoría pedagógica tradicional, es posible distinguir una tendencia que privilegia la institución escolar como el único lugar donde se desarrolla el proceso educativo; es decir, que tiende a identificar los conceptos de *educación* y *escuela*. Sin embargo, si la escuela adquiere particular importancia en este proceso, es por ser el único lugar reconocido socialmente en el que se obtiene el conocimiento y la capacidad para el trabajo, así como la única instancia "para lograr la 'promoción social' de los sectores medios y de los hijos de los trabajadores" (2). De hecho la división del trabajo social y la especialización de funciones se constituyen como una doble presión que, debido al extraordinario desarrollo de las sociedades modernas, exigen prolongar el periodo de formación del individuo, ensanchando la distancia social entre el niño y el adulto.

En la teoría pedagógica contemporánea autores de las más

diversas corrientes coinciden en afirmar que el proceso educativo es algo que concierne al conjunto de la sociedad y que la educación es un campo que no se restringe al ámbito de la institución escolar, ya sea en su modalidad formal o en la no formal.

John Dewey, por ejemplo, entiende que "la educación es realmente la suma total de procesos por medio de los cuales una comunidad o un grupo social pequeño o grande transmite su capacidad adquirida y sus propósitos, con el fin de asegurar la continuidad de su propia existencia y su desarrollo". (3)

Emilio Durkheim, por su parte, subraya el carácter social de la educación al definirla como "la acción ejercida por las generaciones adultas sobre las que no están maduras para la vida social ... (con el) objetivo (de) suscitar y desarrollar en el niño determinado número de estados físicos, intelectuales y morales que reclaman de él, por un lado, la sociedad política en su conjunto y, por otro, el medio especial al que está particularmente destinado". (4)

B. F. Skinner desarrolla también la noción de la educación como un proceso social amplio; en su obra *Más allá de la libertad y la dignidad*, sostiene que "el niño viene al mundo como miembro de la especie humana, con unas características genéticas en las que se manifiestan determinadas peculiaridades de idiosincrasia" pero que se inicia, de inmediato, en la adquisición de "un repertorio de conductas bajo las contingencias de refuerzo a las que queda expuesto en cuanto individuo" (5), la mayoría de ellas, dependientes

de otras personas. De tal manera que, agrega, "una persona no solamente queda expuesta a las contingencias que constituyen una cultura, sino que, incluso, contribuye a mantenerlas, y en la medida en que las contingencias le inducen a actuar así, la cultura se auto-mantiene y se perpetua". (6)

El ideólogo italiano Antonio Gramsci llega a aseverar que el proceso restringido a la escuela sólo realizaría la función educativa positiva y otras instancias, como los tribunales o los cuerpos policíacos, ejercerían la función educativa represiva. (7)

## 2. ELEMENTOS PEDAGÓGICOS.

En este orden de ideas, es pertinente distinguir pues entre hechos pedagógicos y hechos pedagógicos institucionalizados; en la medida en que esta distinción nos permite comprender a la educación como un proceso social, en el que confluyen una multiplicidad de fuerzas y una diversidad de instituciones, de las cuales, las variables informales o asistematizadas son una parte vital para el sistema colectivo de organización.

De hecho, el proceso educativo se realiza en todos los grupos sociales, sean cuales fueren las formas de su escritura y el nivel de su civilización. En todas las sociedades, primitivas o modernas, sea cual fuere la complejidad de sus estructuras y el grado de su civilización, existen un conjunto de ideas, de sentimientos, de hábitos y de prácticas, así como un determinado concepto de la vida y de un ideal típico de hombre, que regulan la vida social. En su inculcación, en

este sentido, no participan sólo agentes especiales (maestros y profesores) sino el conjunto de la sociedad.

Pues la educación es justamente el proceso mediante el cual se forma el hombre social y en el que se condensa el impacto de las diversas instituciones que en su funcionamiento configuran los sistemas políticos, económicos, domésticos, religiosos, culturales o artísticos; sistemas que dotan, recuerda Mauss, a los miembros jóvenes de la sociedad, de todo lo que los califica como hombres de . Es significativo recordar que, aun en los pueblos primitivos en los que no existe ninguna estructura escolar o que no llegaron a organizar ningún sistema de transmisión, existe un proceso educativo, informal o difuso, pero eficaz, por el que se homogeniza el sentido común de la cotidianidad social.

Por otra parte, en todo proceso de educación informal aparecen elementos constantes que es preciso definir y diferenciar; para el análisis de la experiencia que nos ocupa, seguimos a Pierre Bourdieu cuyas ideas se confirman en los planteamientos de teóricos como Peter Berger y Thomas Luckmann.

Bourdieu define a todo proceso formal que cristaliza, como resultante de una relación de comunicación en la que interviene:

- Los agentes pedagógicos -del orden familiar, religioso, jurídico, educativo, intelectual, laboral- cuya autoridad pedagógica como emisores es reconocida de una manera natural, siendo el caso que, de hecho, su poder emana también de una

este sentido, no participan sólo agentes especiales (maestros y profesores) sino el conjunto de la sociedad.

Pues la educación es justamente el proceso mediante el cual se forma el hombre social y en el que se condensa el impacto de las diversas instituciones que en su funcionamiento configuran los sistemas políticos, económicos, domésticos, religiosos, culturales o artísticos; sistemas que dotan, recuerda Mauss, a los miembros jóvenes de la sociedad, de todo lo que los califica como hombres (8). Es significativo recordar que, aun en los pueblos primitivos en los que no existe ninguna estructura escolar o que no llegaron a organizar ningún sistema de transmisión, existe un proceso educativo, informal o difuso, pero eficaz, por el que se homogeneiza el sentido común de la cotidianidad social.

Por otra parte, en todo proceso de educación informal aparecen elementos constantes que es preciso definir y diferenciar; para el análisis de la experiencia que nos ocupa, seguimos a Pierre Bourdieu cuyas ideas se confirman en los planteamientos de teóricos como Peter Berger y Thomas Luckmann.

Bourdieu define a todo proceso formal que cristaliza, como resultante de una relación de comunicación en la que intervienen:

Los agentes pedagógicos -del orden familiar, religioso, jurídico, educativo, intelectual, laboral- cuya autoridad pedagógica como emisores es reconocida de una manera natural, siendo el caso que, de hecho, su poder emana también de una



arbitrariedad cultural, más elevada cuanto mayor sea el reconocimiento del rol del emisorio.

- Un contenido a inculcar -hábitos, ideas, valores, actitudes, habilidades- del cual es significativo destacar su carácter último de arbitrariedad cultural, en la medida misma en la que su delimitación, por selección o exclusión, se establece antes que por una imposible validación universal y necesaria por su funcionalidad como ordenadores de las instituciones de un sistema social.

- Determinados modos de inculcación -premiación, convencimiento, coacción, imitación, consenso, castigo- como medios necesarios para la transmisión de contenidos, que tienden a reproducir el sistema de arbitrariedades culturales característico de la formación social en que se desarrollan y, eventualmente, de contenidos que lo contradicen.

- Los receptores pedagógicos, dispuestos de entrada a reconocer la legitimidad de la información transmitida y la autoridad pedagógica de los emisores pedagógicos y, por lo tanto, a recibir e interiorizar los contenidos inculcados.

- Una duración de la acción pedagógica, suficiente para producir, primero la interiorización de los contenidos; después una(s) objetivación(es) y, eventualmente, una vez terminada la acción pedagógica, una formación duradera o *habitus*, producto de la interiorización y objetivación de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse. (9)

### 5. LOS ALCANCES DE LA OBJETIVACION.

Pero en la producción de un proceso pedagógico como formación duradera, o sea como un habitus, conluyen también determinadas condiciones sociales de posibilidad, que no están implicadas en la definición formal de la comunicación, con efectos propiamente simbólicos: mismas que corresponden "más completamente, aunque siempre de manera mediata, a los intereses objetivos (materiales, simbólicos y, en el aspecto aquí considerado, pedagógicos) de los grupos o clases" que compiten por el predominio en una formación social determinada. (10)

La comprensión de las causas de la aparición, subsistencia y transmisión de ese orden social, requiere del análisis del proceso de su institucionalización. En este sentido, el desarrollo teórico de la sociología del conocimiento de Peter Berger y Thomas Luckmann se ofrece como un campo conceptual privilegiado al que nos afiliamos en las líneas pedagógicas que siguen. (11)

Reconocemos así que la existencia humana se desarrolla empíricamente en un contexto de orden, dirección y estabilidad social en el que sus instituciones aparecen como realidades dadas, inalterables, evidentes por sí mismas. Y que, a nivel pre-teórico, estas instituciones poseen un cuerpo de conocimientos de receta transmitido, o sea, un conocimiento que preve las reglas de comportamiento institucionalmente apropiadas; hasta tal punto, que en "lo que en la sociedad se da por establecido como conocimiento,

llega a ser simultáneo con lo cognoscible o proporciona la armazón dentro de la cual todo lo que aún no se conoce, llegará a conocerse en el futuro". (12)

Sin embargo, este orden social es un producto humano, o, más exactamente una producción humana constante, realizada por el hombre en el curso de su continua externalización. De tal manera que, a pesar del hecho de que "las instituciones una vez formadas tienden a persistir, la institucionalización misma, no es un proceso irreversible"; pues, en la "medida en que se producen desviaciones de su modelo, se generan también modificaciones importantes en el carácter de los significados institucionales dados". (13)

Subrayemos entonces el hecho de que la objetividad del mundo institucional, por masiva que pueda parecerle al individuo, tiene una historia, es una objetividad de producción y construcción humanas en la que el hombre y su mundo social interactúan.

En este proceso, la producción de innovaciones tiene un significado capital, pues puede conducir a la construcción de nuevas habituaciones que amplían el transfondo común de los individuos de un grupo, en tanto que posibilitan tipificaciones compartidas, accesibles a los integrantes de un determinado conglomerado social. Y, lo que es más relevante, en tanto que pueden contener en su interior las raíces de un orden institucional en expansión. (14)

El proceso por el que los productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter de objetividad, gracias

al cual interactúan con el mundo social es, justamente, el de la objetivación. (15)

Este proceso se realiza por una acumulación de sedimentaciones, distinguibles por la profundidad y extensión de sus alcances. "Parte de una primera sedimentación subjetiva individual, que fija en el recuerdo determinadas experiencias como entidades reconocibles y memorables"; y puede ampliarse hacia una sedimentación intersubjetiva, que se produce "cuando varios individuos comparten una biografía común y sus experiencias se incorporan a un depósito común de conocimiento". Surge entonces la posibilidad de la objetivación, cuando las experiencias compartidas se exteriorizan y materializan a través de "cualquier sistema de signos; es decir, cuando emergen posibilidades de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas". (16)

La objetivación en un sistema de signos accesible, "separa a las experiencias sedimentadas de su contexto originario de biografías individuales o grupales concretas y las convierte en base e instrumento del acopio colectivo del conocimiento, en una posibilidad objetiva al alcance de todos los que pertenecen, o puedan pertenecer en el futuro, a la misma comunidad lingüística" (17). De tal modo que una experiencia objetivada puede resultar relevante, de manera derivada, aun para aquellos que no viven esa experiencia en su propia biografía.

De cualquier modo, la objetivación de la experiencia la

transforma en un objeto que, al formar parte del acopio común de conocimiento, puede incorporarse aun cuerpo más vasto de tradición; "enseñarse entonces a cada nueva generación o, aun, difundirse dentro de una colectividad totalmente distinta". (18)

En un tercer momento de este proceso, "el mundo objetivado se proyecta en la conciencia por su internalización" (19); este proceso subyace en todas las sedimentaciones objetivadas. Y más aún, en aquellas que por posibilitar tipificaciones compartidas, accesibles a todos los integrantes de un determinado grupo social, se proyectan en la conciencia colectiva como socialización.

Y, justamente, cuando "la transmisión del significado se basa en su reconocimiento social como solución permanente a un problema permanente de una colectividad dada" (20), se convierte en una acción pedagógica institucionalizada. Es pertinente destacar que este proceso de institucionalización puede producirse en cualquier zona de comportamiento de relevancia colectiva, incluido, desde luego, el arte.

Fues después de todo, como expresivamente lo formula Pierre Bourdieu, "el artista es ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivación, que transforma el gusto en objeto, que realiza lo potencial, es decir, ese sentido práctico de lo hermoso que sólo puede conocerse realizándose". (21)

La sedimentación, la objetivación y la internalización son momentos, sin embargo, de un proceso dialéctico continuo;

cuyas multiplicaciones, repercusiones e irradiaciones hacia la definición o institucionalización de un habitus, se particularizan en cada experiencia educativa concreta.

#### 4. RUTA TEMÁTICA.

Hasta aquí nos hemos referido a los elementos y momentos esenciales que pueden tomarse como constantes de un proceso pedagógico. Sin embargo, la eventualidad del desarrollo de un proceso educativo asistemático, de acuerdo a las diferentes posibilidades de variación de estas constantes en las manifestaciones y combinaciones históricas, son incontables. Su desarrollo tampoco se realiza en un proceso lineal pues, en el camino a la institucionalización, se producen una multiplicación de objetivaciones que implican una participación creciente de agentes y de receptores como parte del proceso.

En este trabajo, nos interesa desarrollar la particularidad de esas constantes y su concreción en el proceso de la experiencia estética de Ulises, destacando las que distinguimos como una serie de objetivaciones en los campos estético, cultural, artístico y, finalmente, en el campo histórico, como momentos climáticos de un impacto pedagógico que culmina en su institucionalización.

De esta manera, el apunte contextualizador de las condiciones políticas, culturales y teatrales en el México posrevolucionario, que se desarrolla en el segundo capítulo de este trabajo, se propone ubicar la actividad teatral del

grupo *Ulises*, en relación a las necesidades inmediatas y a los intereses objetivos de los grupos cultos de la época.

En el capítulo siguiente, tercero, nos interesa el seguimiento del proceso de encuentro y de sedimentación intersubjetiva, por el que los protagonistas del grupo se constituyen en los agentes pedagógicos de una experiencia cuyo impacto se explica, en gran medida, por el reconocimiento que el campo cultural les otorga como autoridades pedagógicas. Sin perder de vista, en todo caso, la interacción dialéctica que se establece entre un *habitus* que, "si bien tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, ofrece también la apertura a posibilidades históricas diferentes, por las que las disposiciones adquiridas se reorganizan y producen prácticas transformadoras". (22)

En efecto, en el cuarto capítulo se describe y se valora el contenido de la propuesta estética de *Ulises*, objetivada esencialmente en la representación pública de su repertorio, en dos temporadas teatrales. El análisis evidencia que la propuesta objetivada, más allá de ser un producto que se ajusta a la demanda del gusto constituido, es el resultado de una disposición que se dimensiona estética y éticamente, rebasando los límites del sentido común vigente y, por lo tanto, con un significado de extensión limitada; con repercusiones sólo evaluables en un seguimiento que deberá llevarnos hasta una década futura, en la que sus efectos pedagógicos serán más claramente reconocibles.

El tránsito hacia ese reconocimiento se inicia, así sea de manera incipiente, en la reacción diferenciada del público que recibió la propuesta.

En el quinto capítulo de este trabajo se contrasta la actitud de la crítica profesional de la época, como la parte del público que defiende el habitus teatral y que, en su papel de agente predominante de un campo, se enfrenta de una manera competitiva y refractaria a la aparición de propuestas innovadoras; diferente a la interiorización que de esos contenidos, en mayor o menor grado, se realiza en artistas e intelectuales de sectores amplios y representativos del campo cultural mexicano; quienes, si atendemos a su participación en la polémica ideológica desatada, resultaron ser los verdaderos receptores y, eventualmente resonadores, de la experiencia.

Como conclusión de esta tesis, nos proponemos una proyección prospectiva que focaliza, primero, la actividad de aquellos grupos que sucedieron al Teatro de Ulises y que, al producir también objetivaciones tipificadoras del teatro moderno, dieron continuidad y multiplicaron el proceso de habituación hacia nuevas definiciones en el campo. Proyección que apunta después hacia el proceso por el cual el modelo del teatro adquiera aducere historicidad al alcanzar su oficialización, como parte del proyecto del Instituto Nacional de Bellas Artes que, en 1946, marca las líneas rectoras de la política oficial en lo que a la cultura mexicana se refiere.

Para cerrar, la objetivación última — como formación duradera,



como solución permanente- a la que puede aspirar toda acción pedagógica que se sitúa en los límites de una tradición que reclama la innovación y el desarrollo de nuevas formas de conocimiento social; es decir, su institucionalización.

## NOTAS

- (1) Sobre esta problemática ver: Congreso Nacional de Investigación Educativa, documentos base, 2 vols., 1981.
- (2) Leticia X. Moreno F. y Carlos Ramírez Sámano, *El problema educativo en Antonio Gramsci*, 1983, p.29.
- (3) Citado por, Fernando de Azevedo, "La naturaleza sociológica del fenómeno de la educación" en *Sociología de la educación*, 1973, pp. 80-81.
- (4) Emile Durkheim, *Sociología y educación*, p.70.
- (5) B.F. Skinner, *Más allá de la libertad y la dignidad*, 1980, p. 161.
- (6) *Ibid.*, p.162.
- (7) Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, 1975, p.101.
- (8) Citado por Fernando de Azevedo, *Sociología de la educación*, 1973, p. 80.
- (9) Ver, Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, 1977.
- (10) *Ibidem.*
- (11) Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 1984.
- (12) *Ibid.*, p. 85.
- (13) *Ibid.*, pp. 107-108.
- (14) *Ibid.*, p. 79.
- (15) *Ibid.*, p. 83.
- (16) *Ibid.*, p. 91.
- (17) *Ibidem.*
- (18) *Ibid.*, p. 92.
- (19) *Ibid.*, p. 87.
- (20) *Ibid.*, p. 93.
- (21) Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, 1990, p.183.

---

## II. EL TEATRO DE ULISES: UN APUNTE CONTEXTUALIZADOR

---

Antes que una caracterización en extenso de la formación social del México posrevolucionario, nos interesa destacar aquellos aspectos de la vida política, cultural y teatral a partir de los cuales el grupo Teatro de Ulises se dimensiona como un fenómeno artístico, con implicaciones pedagógicas y estéticas en la vida social del país. Nos referiremos entonces a factores de orden político, cultural y artístico, que coadyuvan en el desarrollo de nuestra historia moderna; y que, a nuestro modo de ver, contextualizan el ambiente social en el cual la práctica teatral de Ulises se constituye en un proceso de educación artística informal.

### 1. EL PROYECTO POLÍTICO DEL ESTADO POSREVOLUCIONARIO.

Los estudios que analizan la base política y económica que sustentan los gobiernos posrevolucionarios coinciden en afirmar, con diferentes matices, que la etapa de construcción y reforma del México moderno se inicia en el periodo de Alvaro Obregón (1920-1924), se continúa en el periodo de Plutarco Elías Calles (1924-1928) y alcanza su madurez o institucionalización durante el régimen de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Asimismo, que el aparato estatal, en su proceso de consolidación, se constituye en promotor de una reforma intelectual y moral que incide en el cambio de los patrones de conducta y en la conformación de un nuevo sentido común en

las conciencias individuales.

El México de los años veinte, es un país con múltiples asimetrías sociales: una población de más de 14 millones de habitantes, alrededor de 700 000 de ellos en la Capital; con aproximadamente un 70% de población rural e igual porcentaje de analfabetas; y con una concentración del 80% del ingreso nacional bruto para un grupo que apenas representaba el 1% de la población total. (1)

Obreros, Calles -jeres políticos del movimiento revolucionario triunfante- se proponen una empresa prácticamente fundacional: integrar y condicionar un México escindido, además, por la lucha de facciones, por la diversidad de orígenes étnicos y por los diferentes desarrollos históricos regionales.

Frente a una sociedad heterogénea, "sobre la base de principios de diferenciación o distribución del conjunto de las propiedades que actúan en el universo social" -como diría Bourdieu- (2); en la que coexisten intereses antagónicos de clases, grupos y campos, el nascente Estado posrevolucionario se propone, con un carácter estratégico, un proyecto hegemónico: la conformación, fortalecimiento de un nuevo tipo de Estado, de una nación.

En la economía, a partir de las actividades productivas hacia nuevos rubros industriales, competitivos en el mercado externo e interno; dispondrá la implementación inicial de una infraestructura por la que el Estado assure la prestación de nuevos servicios, genere empleos y propicie nuevas formas

de relación social con la población.

En lo político, más allá de las clases sociales y más allá de la lucha de clases, legitimándose como organizador de las relaciones sociales de producción y como regulador de las tensiones políticas; es decir, erigiéndose como una entidad de gobierno, unificadora y confiable, con especificidades funcionales para la integración y organización de las instituciones públicas. En los hechos, identificando su gestión gubernamental con los intereses generales del Estado y a su manera, desde una perspectiva unificadora oficial, absorbiendo aquellas demandas de la población que aseguran el control de las tensiones sociales.

En lo administrativo, organizando las instituciones oficiales como empresas públicas, encargadas de desarrollar programas que respondan a las demandas sociales diversificadas en las áreas de la cultura, la salud, la educación, la seguridad, la justicia, la hacienda pública, las comunicaciones, etc.; lo que implicó, naturalmente, la ampliación de la planta de la burocracia y, en la mayoría de los casos, su habilitación para desempeñar las funciones prescritas por los perfiles de los nuevos puestos.

En lo social, consolidando el proceso de institucionalización; lo que supuso, entre otras cosas, sustituir la autoridad de los cacillos por un régimen de derecho jurídicamente reglamentado; integrar las organizaciones sociales (partidos, sindicatos, agrupaciones de gremios, etc.) como factores de influencia en la

regulación de los diversos órdenes de la vida social; la expansión y la promesa de respeto al derecho de voto, para promover el apoyo y la colaboración ciudadana a los proyectos gubernamentales; la elaboración de un campo ideológico amplio con capacidad de lograr la adhesión y el consenso en los diversos sectores de la población, e incluso, la adjudicación de la representación e interpretación de las necesidades de los sectores populares, generalmente pasivos y carentes de organización y de voceros propios: la convocatoria implícita, en fin, dirigida a intelectuales, artistas, profesionistas y a ciudadanos comprometidos con los nuevos tiempos del país para participar activamente en el diseño de las formas y contenidos de los programas alternativos que impulsarán la cultura nacionalista.

Para los fines de este trabajo nos interesa destacar, justamente, las propuestas que en los campos cultural y artístico generaron estos grupos activos, como respuesta a las expectativas oficiales; pues, como se ha señalado antes, localizamos en los procesos de discusión y de confrontación de los diversos proyectos los momentos sociales en los que, como un fenómeno de educación informal, se definen y socializan las líneas que regirán la cultura institucional.

## 2. EL PROYECTO CULTURAL DE LOS GOBIERNOS POSREVOLUCIONARIOS.

Las profundas transformaciones que se operaron en el país a raíz del estallido de la Revolución Mexicana parecen regirse, entonces, por una lógica de racionalización de los diversos

órdenes de la organización en su conjunto. A las medidas de orden político, económico, administrativo y social se sumaron diversos programas culturales, que incidieron coherentemente en la cohesión e integración del proyecto modernizador.

Sabemos, con Gramsci, que se trata, en realidad, de constituir una nueva hegemonía, de la "organización de una concepción del mundo y la sociedad, que implica necesariamente la vida intelectual y moral que rige y norma el comportamiento de todos y cada uno de los hombres del bloque histórico"; ésto es, una determinada concepción del mundo y de la vida, que no puede revelarse como válida e impregnar a toda una sociedad, hasta convertirse en una fe; en cuanto es considerada, no como actividad técnica (de creación de un nuevo pensamiento), sino como estímulo a la acción. (3)

O con Bourdieu, que se trataba de generar "un habitus, como producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la acción pedagógica; y, de este modo, de perpetuar en las prácticas los principios de la arbitrariedad interiorizada".

(4)

Porque en efecto, el proyecto cultural posrevolucionario se propone, prácticamente, la creación de una cultura de Estado por la que la sociedad civil se reconozca como integrante de una nación en tránsito hacia la modernidad, haciendo suyos ideas, hábitos, actitudes y prácticas que, en este rubro, no podían ser ya los de la cúpula porfirista ni los

tradicionales de la población rural.

Implícitamente, un proyecto pedagógico que, comprensiblemente, si estaba destinado a lograr una inculcación y formación duradera no podía haber sido rápido ni efímero. Proyecto que -de sus inicios en los años veinte, y su maduración en los cuarenta, cuando el Estado cuenta con las instituciones adecuadas para el cumplimiento de su función educativa- mostrando quizás ya síntomas de agotamiento, se legitima todavía hasta nuestros días.

José Vasconcelos, Ministro de Educación, juega un papel protagónico en la implementación y realización del ideario de reconstrucción material, política y cultural que se plantea el régimen obregonista. Cuando en 1921 funda la Secretaría de Educación Pública, diseña un proyecto -el más ambicioso de nuestra historia moderna- que se finca en las ideas, del Estado como benefactor social y de la cultura como espíritu del pueblo.

Vasconcelos se propone una tarea casi mesiánica: revivir los más altos valores de la cultura hispánica y universal y educar en ellos a los campesinos y a los indígenas mexicanos, para hacerlos partícipes de lo que sería nuestro renacimiento cultural. El desarrollo del muralismo en el campo de la plástica; el del nacionalismo en la música; o los programas desarrollados por las famosas Misiones Culturales, fueron algunas de las materializaciones de esa cruzada.

Fulg Casaurang, Ministro de Educación del presidente Calles, retoma el programa nacionalista de Vasconcelos y, con un



espíritu más acorde con las oscilaciones del momento político, se propone un programa más realista y práctico, con menos apelaciones a la devoción y al sacrificio que el de su antecesor. Desarrolla, por ejemplo, una política de concesiones y privilegios que, a la postre, le proporciona defensores en su dirección y orientación de las iniciativas nacionalistas del Estado; posible origen de una práctica que será una constante de la cultura de la Revolución Mexicana: legitimar al régimen en turno, creando el ambiente requerido para las diferentes circunstancias políticas.

La definición de los principios rectores de la política cultural oficial en sus distintos momentos, con Vasconcelos o con Puig Casauranc, como lo apuntan muy bien Krauze y Meyer, no se dio, sin embargo, sin solución de continuidad. En todo caso, en un marco de álgidas discusiones y de confrontación; entre los grupos de intelectuales que se sumaban a la institucionalización de los programas oficiales y los de aquellos en quienes el rechazo se acompañaba con el exilio personal y la marginación de sus propuestas. (5)

Y a través de conflictos, luchas, transacciones y pactos sociales con los sectores y grupos más activos, desemboca, finalmente, en la nacionalización de una concepción cosmopolita y elitista de la cultura; en el que se impulsa un programa alternativo con formas y contenidos que, con el tiempo, se asume como neta y uniformemente mexicano.

El desarrollo de las distintas propuestas artísticas permitió agrupar a los creadores de los distintos proyectos y a su

público, a los receptores, en un intercambio simbólico; y cristalizó, finalmente, en el reconocimiento de la revolución como un proceso necesario y en el del grupo dirigente, como representantes legítimos de ese proceso.

### C. LA ACTIVIDAD ARTISTICA Y EL NACIONALISMO.

Las diferentes manifestaciones artísticas de la cultura porfirista podrían ser caracterizadas por su actitud de imitación y servilismo hacia los modelos aristocráticos de la cultura española y francesa, asumidas por la burguesía mexicana como elementos de cultura y distinción frente al resto de la población. Su dominancia no impidió que diversos artistas, ya desde la época prerevolucionaria, desarrollaran diferentes propuestas con un sentido nacionalista.

Como una emanación del Liberalismo, Ignacio M. Altamirano es el portavoz de nuestro primer nacionalismo cultural. Ante las secuelas y oprobio moral y psicológico que dejaron los tres siglos del virreinato, lo inspira la búsqueda de la afirmación de una conciencia y un orgullo nacional; lo anima el convencimiento de que nuestras letras, artes y ciencias debían nutrirse de temas, realidades y temperamento propios, para que logran ser expresión real del pueblo y un elemento activo de integración nacional.<sup>101</sup>

Más tarde, en el último periodo de la dictadura porfirista, Ramón López Velarde enriquece esta propuesta con una obra poética en la que la Patria se identifica con la colectividad y en la que la exaltación de costumbres y el erotismo velado

se funden con la tradición popular. (7)

La Revolución Mexicana genera el ambiente social que explica, sin duda, el surgimiento de un mosaico de propuestas que, en el terreno artístico, se nucleán alrededor de una preocupación nacionalista con orientaciones comunes. Si bien es cierto que, como lo apunta Carlos Monsiváis, no puede hablarse de un nacionalismo, sino de muchos; lo peculiar, en todo caso, es que todos forman parte -a veces de una manera consciente y otras, absorbidos- de la cultura de la Revolución Mexicana; concepto abstracto y sin significado unívoco y, sin embargo, sólido y firme en su función simbólica y en su capacidad de promover acciones y pasiones sociales y políticas.

Casi sin variantes, estos nacionalismos culturales ratifican sus características antiguas: "la adquisición de una identidad cultural, la aspiración de originalidad, la captura artística de lo genuino mexicano, el sistema de recompensas psicológicas para quienes han nacido en el atraso". (8)

Los intentos artísticos por renovar el arte nacional, parecen responder a la convocatoria de revaloración de la cultura, promovida por los primeros gobiernos posrevolucionarios - incluso, Francisco Monterde marca la celebración del primer centenario de la consumación de la Independencia como el hecho que indica claramente el inicio de la afirmación del carácter nacionalista de estos gobiernos (9)-; aunque quizás la intención gubernamental revalorativa de nuestra cultura respondería más bien al propósito, como lo muestra Víctor

Díaz Arciniega, de crear un elemento de incidencia en la necesaria cohesión interna del país; y de exaltar y promocionar una imagen con atractivos folclóricos hacia el exterior. (10)

Las propuestas nacionalistas se refieren y contextualizan, casi sin excepción, en el proyecto cultural que implementa José Vasconcelos, durante el gobierno de Obregón; proyecto al que, en rasgos generales nos hemos referido anteriormente.

Por ejemplo, el nacionalismo que se propone incidir en la reestructuración cultural del país significando el movimiento armado y/o constitucional, como piedra de toque para conocer y reconocer a México; y que, en el campo de la plástica, encuentra en el muralismo la expresión más consecuente de su designio. Quizás lo más excepcional de la Escuela Mexicana de Pintura es su creencia en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria, su insistencia en la coherencia personal que otorga el culto de los héroes y su fe en la eficacia remodeladora de sus murales. (11)

O el nacionalismo que, a través del arte, dibuja una imagen crítica de la Revolución Mexicana. La novela de la revolución, con ánimo sombrío, amargura y terco escepticismo describe el despojo y el auge de los logreros y de los oportunistas: Arzuela, Ramón Rubio, Martín Luis Gúzman, etc.; retratan las predeterminaciones y las traiciones de los actores y protagonistas del suceso que, en momentos posteriores, con una mayor cristalización, serán re-tratados por Agustín Arce, Juan Rubio y Carlos Fuentes, por

ejemplo. (12)

Y también, las experiencias artísticas que, para la fundación de una nueva cultura se centraron en la preocupación por la identidad de lo mexicano y el reconocimiento de la grandeza del pasado indígena con el que buscan enraizarse. Diego Rivera por ejemplo, quien afirma que pinta sus murales con una preparación a base de la savia del maquey; Adolfo Best Maugard que desarrolla un método de enseñanza del dibujo referido a los elementos lineales de la plástica indígena y popular; o Carlos Chávez, quien compone obras para instrumentos indígenas pre-colombinos. (13)

O esa suerte de nacionalismo retrospectivo, de expedición, que localiza en la vida colonial y en particular en lo castizo, la más honda raigambre de la vida nacional; Artemio del Valle Arizpe, Julio Jiménez Rueda y Genaro Estrada -por momentos- exhumaron el lenguaje y las leyendas virreinales para interpretar, nostálgicamente, la historia de México. (14) Y, con un carácter de distinción frente a estas propuestas los discutidos proyectos de grupos artísticos que situaron la recuperación de lo mexicano en lo que tiene de universal. Más precisamente, como un proyecto por construir.

Los Estridentistas (1921-1928), por ejemplo, que se inspiran en algunos de los movimientos europeos de vanguardia (el futurismo, el dadaísmo, etc.), y que pretenden fundir la vanguardia poética con la vanguardia radical para apurar los alcances sociales reivindicatorios de la Revolución Mexicana. O ese movimiento, los Agoristas -que algunos han

caracterizado como "más radicalizado, y mucho menos valioso estéticamente, que el estridentismo-" que se pronuncia por "una posición definida y viril de la actividad artística frente a los problemas colectivos," antes que por las propuestas puramente estéticas(15). O, por último -aunque para nuestros fines, de una manera destacada- los Contemporáneos, grupo sin grupo; o más precisamente, de sub grupos; uno de los cuales fue, por cierto, el que se organizó alrededor de la revista de Ulises. Los Contemporáneos establecen una lucha contra el localismo a ultranza y al proponerse la puesta al día de la cultura mexicana, formulan una lectura y asimilación original de los movimientos más avanzados del arte europeo.

La aparición de diversas tendencias y movimientos -de los cuales hemos destacado algunos de los que nos parecen más representativos- hacen visible los intereses, diversos y contradictorios, que se ponen en juego en el campo de la práctica artística del México posrevolucionario; evidencia, incluso, las luchas por alcanzar la representatividad o el reconocimiento de la legitimidad de sus propuestas, al interior de cada área artística. Como fenómeno estético y social, la diversidad de los lenguajes y códigos implícitos de las distintas propuestas predetermina las modalidades de recepción de sus obras; y como un desafío, pone a prueba la capacidad pedagógica de los grupos para establecer comunicación con sus receptores naturales.

En todo caso, se conforma así un campo artístico complejo, en

el que la valoración estética de las propuestas artísticas en competencia en las diversas artes -novela, escultura, pintura, puesta en escena, etc.- implica necesariamente el conocimiento de la historia del campo y del proceso de su producción.

#### 4. UN PANORAMA TEATRAL.

La Revolución Mexicana fue un factor determinante, en el teatro mexicano al igual que en las otras áreas artísticas para explicar el desarrollo de la cultura nacional; es pertinente recordar las visitas a México (en 1921, 1923 y 1928), de la actriz y empresaria argentina Camila Quiroga; en la primera de ellas, invitada por José Vasconcelos. La Quiroga exhorta a los autores mexicanos a organizar un teatro donde dejaran de hablar a la española -y esto no sólo como cuestión de acento- para crear un teatro con obras, autores y temas propios. En este sentido, la presentación de un repertorio argentino y latinoamericano; el uso de un lenguaje con entonaciones locales para su representación; y la invitación que extendió en su última gira a los dramaturgos nacionales para participar en un concurso, a partir del cual seleccionarían una obra mexicana que se incluiría en su repertorio, fueron influencias determinantes y ejemplares para el naciente teatro mexicano.

La historia de nuestro teatro registra una intensa actividad, durante el primer cuarto de siglo, que se refleja, tanto en el número de compañías de repertorios: 171 mexicanas y 59

extranjeras: como en la cantidad de espacios escénicos que funcionaban en la Ciudad de México: "diecinueve teatros, once de ellos importantes por su construcción y por estar ubicados en el centro de la Ciudad; ocho más, diseminados en diversos puntos y seis carpas, con los que se completaba el panorama de los edificios que albergaban el espectáculo teatral". (16)

El teatro comercial se consolida, desde fines del siglo XVIII en la época colonial, como el circuito de producción dominante. En el teatro comercial es posible distinguir, sin embargo, dos vertientes. Por un lado, la del teatro de drama y de comedia, con soluciones que tienden a reproducir, con innovaciones mínimas, los moldes temáticos y formales del teatro español; y que, finalmente, conforman sus repertorios para satisfacer las necesidades de un público con gustos constituidos por la tradición teatral preevolucionaria. Y por otra, con una visible supremacía el género lírico (ópera, zarzuela, opereta, revista), que alcanza su apoteosis e impacto social más espectacular en el teatro de revista política mexicana, al conquistar a la población urbana mayoritaria, como su público entusiasta.

#### *Teatro de drama y comedia.*

En el teatro comercial, que funcionaba a partir de las temporadas ofrecidas por compañías de repertorio, tenían cabida las representaciones de dramas y comedias: españoles, franceses, italianos y, en menor número, mexicanos.

En particular, en lo que se refiere al teatro de drama y de



comedia, Margarita Mendoza López, registra alrededor de 92 compañías de repertorio, la mayoría de ellas extranjeras, encabezadas por sus primeros actores; tales fueron las de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, la Alta Comedia de María Tubau, la de la actriz argentina Camila Quiroga, la de Margarita Xirgú, la de Ernesto Vilchis con Irene López Heredia, la compañía italiana de Giovanni Grasso y Mimí Aguiña. De las establecidas permanentemente en el país, fueron notables la de Julio Taboada con Mercedes Navarro, la de Ricardo Mutio, la de Frudencia Grifelli, la de Virginia Fábregas, la de María Teresa Montoya, la de Fernando Soler, etc.

Los repertorios de estas compañías se integraban mayoritariamente con obras de escritores extranjeros; en primer lugar, de los dramaturgos españoles más populares: Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Linares Rivas, Martínez Sierra, Echegaray, Arniches, etc.; o de los franceses Sardou, Fiers y Caillavert, Bataille, Dumas hijo, entre otros. Magaña Esquivel y Lamb, observan que incluso la máxima representante de la escena mexicana, la actriz Virginia Fábregas, "sin rechazar abiertamente a los autores propios, confiaba más en los extranjeros para obtener sus mejores triunfos" (17). Entre los dramaturgos mexicanos más importantes podemos citar a Marcelino Bávalco, Federico Gamboa, Francisco Monterde, Ricardo Farada León, Julio Jiménez Rueda, José Joaquín Gamboa, y Teresa Farfás de Issat. El dominio económico español del teatro comercial se tradujo

entonces, naturalmente, también en un predominio artístico. Desde una perspectiva contemporánea, Celestino Gorostiza nos ofrece una descripción del campo "empresas españolas, compañías de tránsito, actores españoles que decidían radicarse en México, repertorio español y público, en su mayoría español" y... "en ese ambiente resultaba natural que los pocos escritores mexicanos que se aventuraban a escribir una obra teatral, aun procurando replegarse a los gustos y los estilos reinantes, encontraran escasísimas o ninguna oportunidad de ver sus obras estrenadas. En cuanto a los actores, debían adquirir la pronunciación, el acento, el porte y hasta el tipo de un perfecto español, no sólo en las tablas, sino en la vida privada, si querían tener acceso a las compañías que trabajaban en los teatros de México". (18)

Aun cuando en los años veinte estaban dadas las condiciones sociales para emprender nuevas búsquedas artísticas, muchas de ellas propiciadas por los mismos gobiernos posrevolucionarios, no será en el teatro de drama y de comedia donde se e presenten propuestas renovadoras más radicales; en todo caso, adecuaciones en el habla, antes que en la lengua, encaminadas hacia una afirmación nacional entendida como **mexicanización** del discurso escénico.

En este marco, vale la pena destacar la Temporada de Teatro Municipal (1923), durante la cual se representaron obras de dramaturgos mexicanos; entre otras, **Lo que ella no pudo preever**, de Julio Jiménez Rueda; **La agonía y La esclava**, de Ricardo Barada León; **Cosas de la vida**, de María Luisa

Ocampo; y *La que volvió a la vida*, de Francisco Monterde" (19).

El empeño, también en 1923, de Ricardo Farada León por representar su obra *La agonía* con una pronunciación a la mexicana; que debió vencer las resistencias de los actores, que sólo accedieron a ello, por su posición como director y empresario de la puesta en escena (20).

Algunos actores profesionales reconocidos, como Virginia Fábregas, Mercedes Navarro, Faz Villegas, María Teresa Montoya, Ricardo Mutio o Fernando Soler, todos formados en la tradición actoral española, aun cuando representaban obedeciendo los moldes y estereotipos del teatro ibérico, lograron imponer, finalmente, la pronunciación mexicana en las representaciones del teatro de drama y de comedia. (21)

Y la que quizás sea la propuesta grupal en la que el teatro de drama y comedia realiza sus mayores alcances nacionalistas; la del grupo de la Comedia Mexicana que con la perseverante dirección de dona Amalia de Castillo Ledón y gracias a la generosa subvención del gobierno, inicia, en 1929, su primera temporada en el teatro Regis. A lo largo de sus casi diez años de existencia, la Comedia Mexicana cumplió su propósito de incentivar la creación de los dramaturgos mexicanos, al llevar a la escena sus obras; así como, desde 1936, bajo la dirección de Ricardo Farada León, de representar obras europeas y norteamericanas. (22)

*Teatro de revista.*

Al interrumpirse el flujo continuo de las compañías extranjeras que nutrían con su repertorio -generalmente los últimos éxitos de Madrid- a los teatros mexicanos, los empresarios recurren a autores, elencos, temas y personajes nacionales.

En la medida en que el movimiento revolucionario genera una intensa movilidad social, se crea un amplio público potencial que no comparte las convenciones estéticas del teatro tradicional; y que sin embargo, reivindica su derecho al acceso a los bienes culturales y de esparcimiento. El teatro de revista se constituye entonces, por varias décadas, como el verdadero teatro nacional en nuestro país.

Sus autores: Carlos M. Ortega, Fabio Frida, José F. Elizondo, Carlos Villenave, José Benítez, Guzmán Aguila, por mencionar algunos, produjeron entonces un teatro que estrenaba también las libertades de crítica y de expresión recién conquistadas. Zarzuelas como *Manicomio de cuerdos*, de Macedo y Abreu y *Chin-chun-chan* de José Elizondo; parodias como *El tenorio maderista*, de Andrade y Elizondo; o sátiras como *El país de los cartones*, de Ortega y Frida, dan una versión cada vez más impetuosa, irreflexiva, y no pocas veces oportunista (23), de los más importantes acontecimientos políticos y sociales del momento; y lanzan ataques directos en contra de la imposición política, la corrupción y la carestía de la vida. (24)

Roberto Soto, Della Magaña, Lupe Rivas Cacho, Leopoldo Beristáin, al crear personajes inspirados en tipos populares

-la borrachita, el voceador, el indio ladino, el ranchero, la sirvienta, el gendarme- se consolidan como cómicos, devuelven al público una imagen regocijante de los ambientes populares e inciden, a su manera, en su reelaboración irreverente.

Su público lo constituyó prácticamente la población de la Ciudad de México. Desde los funcionarios del gobierno, militares, empresarios, ministros e intelectuales hasta boleros, choferes, sirvientas, mecapaneros, soldados y prostitutas; era un público participativo, que agradecía, insultaba y hacía repetir la actuación a los actores; aunque a veces, los acosaban también con proyectiles y leperadas quebrantando, según la mirada regocijada y objetiva de Carlos Monsiváis, "por vez primera, parcialmente el culto inerte y pasivo al virtuosismo, la idolatría que -a falta de comprensión de la técnica y del sentido del arte- suscita inevitablemente toda exhibición a ultranza de una habilidad. Frente al virtuosismo que no consciente la menor participación, la plebe en la galería (la gallola) eleva entre gritos obscenos su deseo de intervenir". (25)

Para atender a solicitudes sociales tan diversas, el teatro de revista se presenta en dos circuitos: el de los llamados teatros de primera categoría, los teatros elegantes del centro, en los que la entrada costaba cinco pesos; tales como El Principal, que también era conocido como La Catedral de la Tanda, El Colón, El Lírico, El Regis. y, por otro lado, los teatros localizados en la periferia, a los que don

Enrique Olavarría y Ferrari describe como aquellos "distantes del Centro, muy concurridos por los moradores de colonias y barrios apartados y libres de los gastos y lujos de los de cierta categoría" (25); pues, la entrada costaba veinte centavos y eran conocidos como teatros de barriada o jacalones; entre ellos, el Foliteama, el Rosa Fuertes, el Apolo, el Ruiz de Alarcón, el Prisenso, y por supuesto el María Guerrero o María Tepache, tan popular, que era considerado el teatro oficial para el estreno de las obras de algunos de los más exitosos autores del género chico mexicano.

El teatro de revista no logró perdurar como tradición en sus formas más críticas e irreverentes; a la postre desaparecerían la mayor parte de sus locales y, progresivamente, el mismo género "frívolo, revolucionario y político -como apunta, en 1956, Armando de María y Campos- ahogado por sus propios hijos: la radio, el cabaret, la televisión y la carpa de variedades" (27). Acaso también, "por no resistir, ya debilitado, el acoso de una censura que, por los años cincuenta, se ejerce ya de una manera institucionalizada a través de decretos y reglamentaciones". (28)

#### *Nuevas búsquedas teatrales.*

EL estallido de la Revolución Mexicana se constituyó en un factor con repercusiones determinantes también en el desarrollo de las prácticas teatrales innovadoras.

En efecto, durante la segunda y tercera década del siglo XX aparecen en la escena nacional casi una decena de grupos que juegan, prácticamente, el papel de precursores del teatro experimental en nuestro país. Algunos de ellos, como ya se ha señalado, elaboran propuestas que afirman temáticas específicamente mexicanas; otros, se plantean la actualización y difusión entre el público mexicano de las últimas corrientes, obras y autores del teatro universal contemporáneo; y casi todos, se pronuncian por ofrecer productos que no se rigen por la estereotipia de las producciones peninsulares.

¿En qué medida esos grupos respondieron a las necesidades estéticas y sociales del país y contribuyeron a la transformación y al desarrollo de nuestro *habitus* teatral?

Los primeros grupos teatrales de búsqueda se ubican en el lugar común de la cultura posrevolucionaria inicial —a la que ya nos hemos referido— y realizan propuestas que eligen la afirmación de lo nacional, por la vía de la idealización folclórica e indigenista.

Tales serían, por ejemplo, los grupos de El Teatro Sintético Mexicano y del Teatro Folclórico, organizados por Rafael M. Saavedra entre 1921 y 1925. Sus exploraciones de la cultura regional alcanzan su punto más interesante con los estrenos de las puestas en escena de *La Cruz* y de *Los novios* en San Juan Teotihuacán, en escenarios naturales, al aire libre<sup>(29)</sup>.

Con preocupaciones estéticas arriesgadas, aunque inspirados en un modelo extranjero —el teatro sintético ruso de Nijitski

Balietff- el escritor Emilio Horéu Gómez, el crítico Guillermo Castillo (Júbilo), el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez integran, en 1924, un equipo interdisciplinario y organizan el grupo Teatro Mexicano del Murciélago. En el Teatro Olimpia, primero, y luego por dos ocasiones en El Teatro Principal, producen espectáculos que amalgaman el drama, la música, la danza y la plástica, para recrear diversos ambientes, costumbres y épocas de la vida mexicana: "El juego de los viejitos, danza humorística de Michoacán, Fifis, pantomima satírica de la capital; La danza de los moros, fiesta indígena a los Reyes Magos; La ofrenda, ceremonia ritual a los muertos en la isla de Janitzio; y sonos, danzas y ritmos indígenas". (30)

En contrapunto con las preocupaciones iniciales de la cultura y del arte nacional posrevolucionario, las siguientes búsquedas están naturalmente orientadas -como lo señala Francisco Monterde- por una formación reactiva: a "lo regional del teatro costumbrista precedente se le opuso, de preferencia, el medio urbano; y a lo hispanizante e indigenista -que se enfrentaban desde fines del siglo XIX hasta comienzos del actual- lo criollo; de tal manera que la escena teatral estrena también otros ambientes, generalmente, los que correspondían a las clases medias urbanas. (31).

En esta línea, con orientaciones más dramáticas que escénicas, se conforma, en 1925, el Grupo de Los Siete Autores Dramáticos, también conocidos como Pirandellos. Con el antecedente de una serie de eventos -conferencias,



lecturas y traducciones de obras de teatro- con los que en 1923 se reestablece la presencia de la Sociedad de Autores Dramáticos -fundada con objetivos gremiales en 1902- se prepara el terreno en el que José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Mope, Francisco Monterde, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García organizaron la Temporada de Teatro Nacional; en el Teatro Virginia Fábregas, de julio de 1925 a enero de 1926, presentaron alrededor de cuarenta obras de autores mexicanos, treinta y dos de las cuales, fueron estrenos. Los aportes renovadores de los Siete Autores -básicamente, su impulso a la dramaturgia nacional y su adhesión a la pronunciación mexicana en las puestas en escena de sus temporadas- incidieron en los avances que, en ese sentido, como ya vimos, se consolidaron en el teatro nacional de drama y comedia. (32).

La aparición del grupo Teatro de Ulises, en 1928, marca un hito en el panorama de la renovación del teatro mexicano. Por el momento nos interesa sólo destacar, por una parte, su función anticipatoria en el acceso a la modernidad del teatro nacional; y, por otra, la especial continuidad que lograron sus propuestas, por la posterior participación de sus integrantes en otros grupos, proyectos o instituciones culturales oficiales que, de diversas maneras, desarrollaron las propuestas visionarias surgidas en Ulises. En el recuento de las experiencias grupales que asumen la práctica teatral justamente como la creación de una cultura nacional

moderna, ocupan un lugar preeminente. Los Escolares del Teatro, que en 1931 forman Julio Bracho e Isabella Corona. En un espacio acondicionado en los sótanos de la Secretaría de Educación Pública, al que llamaron Sala Orientación, presentaron en una breve temporada obras actuales e inéditas en la escena mexicana: *Jinetes hacia el mar*, de John Synge; *La señorita Julia*, de Strindberg y *Proteo*, de Francisco Monterde. (33)

En la misma sala, aunque con una presencia más duradera -de 1932 a 1938- Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Clementina Otero, Agustín Lazo y Julio Castellanos, entre otros, constituyen el Teatro de Orientación. En su primer temporada presentan un repertorio actualizado del teatro universal; en los tres años siguientes se trasladan al antiguo Teatro Hidalgo, donde incorporan a su repertorio nuevas obras de escritores nacionales: *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes; *Ser o no ser*, de Celestino Gorostiza; *Parace mentira*, de Xavier Villaurrutia, por citar algunas. Orientación desaparece después de su última temporada, en 1938, en el Palacio de Bellas Artes. (34)

El Teatro de Ahora, fundado en 1932 por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, con un pensamiento crítico ante el movimiento revolucionario, reivindica, primordialmente, las causas de las clases populares marginadas de los beneficios de la revolución: los campesinos desheredados y el proletariado urbano emergente.

Después, en 1933, el grupo Trabajadores del Teatro, con

repertorio exclusivamente mexicano con obras de autores que no llegaban al teatro comercial; y el Teatro de la Universidad, en 1936, ambos dirigidos por Julio Bracho. El Teatro de México, integrado por Miguel N. Lira, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Julio Castellanos, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. (35)

Ya en la década de los cuarenta, el Teatro de Medianoche, organizado por Rodolfo Usigli; el Teatro de las Artes, formado por el director japonés Seki Sano y por Fernández Ledesma y La Linterna Mágica, de José J. Aceves e Ignacio Retes. (36)

Frente al teatro de drama y de comedia -elaborado con los moldes adocenados del teatro español- y frente al teatro de revista -popular y comercialmente exitoso-, las experiencias grupales que hemos recordado, en su diversidad y con diferentes matices, se plantearon prácticamente como una utopía y un desafío: por inscribir su práctica fuera de los circuitos de producción dominantes, con un financiamiento logrado a través de patrocinios particulares o de apoyos institucionales oficiales; por conformar repertorios con obras de autores nacionales, con temáticas propias, o que ponían al país al día de la dramaturgia y de algunas de las teorías innovadoras del teatro europeo contemporáneo; por resignarse, en fin, a jugar un papel visionario y de avanzada, cuyo impacto en la cultura nacional sólo será manifiesto, ya muy avanzada la década de los cuarenta, cuando se establecen las instituciones culturales oficiales que

asumen las tareas de orientar estéticamente y de propiciar la profesionalización del teatro nacional.

## NOTAS

- (1) Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1985, p.25.
- (2) Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, 1990, pp.281-282.
- (3) Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de B. Croce*, v. 3, 1975, p.162 citado por Leticia X. Moreno y Carlos Ramírez S., *El problema educativo en Antonio Gramsci*, 1983, p. 8.
- (4) Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, 1977, p.72.
- (5) Jean Meyer, *Estado y sociedad con Calles*, 1981, p.315.
- (6) José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia General de México*, t.2, 1981, pp. 1047-1061.
- (7) Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", varios, *Historia general ...*, op. cit., p. 1420; Cf. Octavio Paz, "El lenguaje de López Velarde" y "El camino de la pasión", *Generaciones y semblanzas. Modernistas y modernos*, t.II, vol.2, 1989, pp.64-71 y 72-141.
- (8) Monsiváis, op. cit., pp.1423-1424.
- (9) Francisco Monterde, "Prólogo y notas", en *Teatro mexicano del siglo XX*, t.1, 1989, p.XIX.
- (10) Víctor Díaz Arduiniega, *Guernilla por la cultura revolucionaria (1925-)*, 1989, pp.33-34.
- (11) Para ejemplificar los diferentes tipos de nacionalismos artísticos tomo como punto de partida: Monsiváis, op. cit., p.1423.
- (12) *Ibid*, p.1446; Cf. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 1986.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibid.*, p.1420.
- (15) *Ibid.*, p.1445.
- (16) Margarita Mendoza-López, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*, 1985, p.17.
- (17) Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, 1958, p.99.
- (18) Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", en *México en el Arte*, no.10-11, 1954, p.24.
- (19) A. Magaña Esquivel y R.S.Lamb, op. cit., p.100.
- (20) M. Mendoza-López, op.cit., p.21.
- (21) A. Magaña Esquivel y R. S. Lamb, op. cit., p.101.
- (22) Madeleine Cucuel, "Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)", en *CAHIERS Du C.R.I.A.R.*, no. 7, 1987, pp.16-22.
- (23) *El país de las tancas*, 1984.
- (24) Monsiváis, op.cit., p. 1536.
- (25) *Ibidem*.
- (26) Enrique Olavarría y Ferrari, *Fiesta histórica del teatro en México*, t. V, 1961, p. 3270.
- (27) Armando de María y Campos, *El teatro de género chico de la revolución mexicana*, 1956.

- (28) Leslie Zelaya y Julio César López. "Los teatros de revista en la ciudad de México. Con la guía de Enrique Alonso". en *Escénica*, no. 7, 1991.
- (29) Monterde, op.cit., p. XIX; Cf. Magaña Esquivel, *El teatro y el cine*, p.373.
- (30) *Ibid.*, p. XX; Cf. Magaña Esquivel, op.cit., p. 374.
- (31) *Ibid.*, p. XXVII.
- (32) *Ibid.*, pp.XXIV-XXVII; Cf. Magaña Esquivel y S. Lamb, op.cit., p. 100 y Celestino Gorostiza, op. cit., p. 25.
- (33) Emilio García Riera. "Los años teatrales de Julio Bracho", en *Escénica*, no.2, 1989, p. 10.
- (34) Celestino Gorostiza, op. cit., p.26; Cf. Magaña Esquivel y S. Lamb, op. cit., p.125.
- (35) García Riera, op. cit., p.18; Cf. Magaña Esquivel y S. Lamb, op. cit., p. 125 y Celestino Gorostiza, op. cit., p. 26; éste último autor llama a este grupo *Teatro de Mazas*.
- (36) Celestino Gorostiza, op.cit., p.28; Cf. Magaña Esquivel y S. Lamb, op. cit., p. 127.

### III. LOS AGENTES PEDAGÓGICOS

---

#### 1. UNA NUEVA GENERACIÓN CULTURAL.

Una de las iniciativas de los gobiernos posrevolucionarios que contribuyeron a la conformación y al desarrollo de una exitosa política cultural del Estado mexicano fue, sin duda, la integración de una joven generación, con expectativas y actitudes nuevas, al servicio público.

En la historiografía social se registran con frecuencia casos en los que un acontecimiento social y político rompe el equilibrio funcional de las generaciones y atenúa su distancia; de tal manera, que el orden mismo de las ideas se transforma. (1)

En nuestro país, la Revolución empujó a la arena política a una generación de jóvenes de clase media, que por entonces contaban entre 17 y 24 años, estudiantes de la Universidad y de la Preparatoria Nacional, a ocupar cargos públicos de responsabilidad; el caso de Jaime Torres Bodet, por ejemplo, que a la edad de 18 años ocupó el puesto de Secretario de la Preparatoria Nacional, no fue de ninguna manera excepcional. La Universidad y la Preparatoria Nacional, reestructuradas a raíz de la terminación del Porfiriato, ofrecían un ambiente académico estimulante y, de hecho, una plataforma para el despliegue de las expectativas de aquellos de sus estudiantes que habían logrado ser reconocidos académica o socialmente. Los conceptos de progreso y de revolución, matizados por

otros tales como lo moderno, lo urbano, lo mexicano, lo social, o del desarrollo, conformaron el horizonte ideológico, prácticamente un ideario, de quienes, al cabo de veinte años, conformarían la sociedad política que administró la vida pública del país. (2)

Nadie mejor que Salvador Novo para evocar, con sutil ironía, la vieja cultura y los viejos maestros porfiristas: a Manuel Fuga y Acaí; o Ezequiel A. Chávez, "nombre ilustrísimo, que había visto en mis libros de primaria, en las Geografías, en muchas otras cosas"; a Don Jesús Díaz de León, autor de las *Ralces griegas y latinas* que estudiábamos; o Don Manuel G. Revilla, profesor de Gramática, quien "era un señor ya de bastante edad, absolutamente calvo, muy miope, que hacía consistir su clase casi exclusivamente en la lectura en voz alta de *El Quijote*; de enseñar castellano y a quien le gustaba cómo yo leía, le daba mucho gusto que aprendiera rápidamente a pronunciar las *c. la z* y la *ll*; me recomendaba que fuera a la esquina a comprar avellanas, para que supiera como se debe pronunciar la *elle*; una magnífica manera de dar clase." (3)

A su salida, después del desmoronamiento del Porfiriato, "surgió, arrolladoramente, otra cosa: toda una nueva generación de maestros; toda una nueva generación de intelectuales, hijos ya de esta Revolución. Empezaron a darnos clase profesores nuevos, brillantes, jóvenes, llenos de entusiasmo, como Manuel Gómez Martín, como Narciso Bassora, como Trinidad García; otros, estudiantes aventajados



que daban ya clases e inyectaban su nuevo saber en aquella generación. Se hablaba también ya, en la Preparatoria, de los Siete Sabios; esos Siete Sabios, cuya composición ha seguido siendo una pequeña charada en la que todavía suelen divertirse los eruditos, pues no se sabe a punto fijo quienes eran ". (4)

Lo que sí es una certeza es que, ya para 1920, cuando José Vasconcelos es nombrado Rector de la Universidad Nacional, en el nuevo medio escolar los alumnos y los maestros se acercan y reinterpretan, por diversas vías, la cultura moderna europea: por viajes emprendidos al extranjero; adquiriendo los pocos libros que llegaban a las escasas librerías existentes; o por sus prácticas artísticas individuales y grupales, dentro y fuera de los recintos escolares.

Quiénes mejor que estos jóvenes -dueños de un capital cultural moderno; con intereses e inquietudes políticas, artísticas y docentes, acordes con los tiempos; en la búsqueda de reconocimiento personal; con disponibilidad y necesidad de ejercitar su práctica profesional- podrían haber conformado los grupos activos de la nueva cultura y haber ocupado los puestos de mandos medio requeridos por el proyecto cultural posrevolucionario.

Quiénes, también, mejor que ellos, emergentes de nuestra naciente sociedad burguesa, para cumplir; primero, al amparo de los apoyos y relaciones institucionales, la función de precursores de prácticas artísticas anticipatorias; y después, como funcionarios culturales, para diseñar los

proyectos rectores por los que la educación artística de nuestro país ingresa a la modernidad.

Nos parece que no es demasiado arriesgar el adelantar la afirmación de que, en el campo teatral, el grupo Teatro de Ulises realiza, en gran medida, este paradigma.

## 2. BIOGRAFÍA DE UN GRUPO.

En el interior de una necesidad y como consecuencia de la complicación de la vida social, dice Durkheim, la solidaridad por semejanza surge con el nacimiento de numerosos grupos; estos grupos, al invitar a una participación diversificada, no sólo admiten, sino que también favorecen y estimulan el ejercicio de cierta libertad del individuo. (5)

El campo artístico, dice Bourdieu, "sólo puede funcionar mientras haya agentes que inviertan (en los diferentes sentidos de la palabra), y que comprometan sus recursos; y que luego, persigan lo apostado. Contribuyendo así, por su propio antagonismo, a conservar la estructura; o, en ciertas condiciones, a transformarla". (6)

Solidaridad por semejanza, compromiso y apuesta... O mejor, si pensamos en el teatro de Ulises, hablar, con Sergio González Rodríguez, de una especie de conjura moderna; en la que, para reunir a un conjunto de personalidades lúcidas alrededor de un programa de actividades, importan menos las identificaciones ideológicas que el propósito común de irrealizar nuevas ideas y nuevas prácticas artísticas; en otras palabras, iniciar en el tránsito hacia un nuevo habitus

teatral.

Grupo Teatro de Ulises: espacio referencial de encuentro y de confluencia de proyectos artísticos (7). Su configuración pasa por un reconocimiento de afinidades personales y estéticas. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia primero, y más tarde Gilberto Owen y Jorge Cuesta, se reúnen para compartir la lectura de autores modernos y se inician, bajo su influencia, en la escritura poética y periodística; después, en la narrativa, la crítica, la traducción literaria; y, finalmente en la edición de textos.

Es en la Preparatoria Nacional, donde estudiaron de 1917 a 1923, cuando Novo y Villaurrutia establecen sus colaboraciones más tempranas. Primero, al compartir la lectura, sobre todo de autores de la literatura francesa contemporánea: La Bruyère, Saint-Simon, Huysmans, Balzac, Stendhal, France, Gide, Cocteau, James, Claudel, Valéry, Romain, Maeterlinck, Larbaud y Rodenbach. Más tarde, al publicar los poemas "Parábola del hermano", de Novo y "Al repasar el libro y La visión de la lluvia", de Villaurrutia en *El Universal Ilustrado* del 4 de diciembre de 1919.

Gilberto Owen y Jorge Cuesta se incorporan incidentalmente al grupo; expulsados en 1923 de la Preparatoria, reencuentran a Novo y Villaurrutia en un café, en el que habían hallado refugio. Se inicia así un periodo de colaboración literaria, que llegará hasta 1928, durante el cual configuran su naturaleza de equipo y su voluntad generacional. Siguiendo a Guillermo Sheridan, destacaríamos como los momentos más



importantes de esta experiencia creativa, los siguientes:

La publicación en *Policromías*, revista de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, de las poesías de Novo primero, y de las de Owen después.

La reunión, por primera vez, de las colaboraciones de los cuatro miembros del grupo en *Antena*, revista fundada por Francisco Monterde.

Los inicios de Salvador Novo en la dramaturgia, con la publicación de su primer texto dramático, *Divorcio*, con evocaciones ibsenianas, en *El Universal Ilustrado*, en mayo de 1924.

Durante 1925, el equipo pone a prueba su versatilidad: Novo publica *Ensayos*, obra antológica que incluye los XX Poemas. Villaurrutia trabaja en *Reflejos* y, en septiembre de ese año, se inicia como crítico de arte. Novo y Villaurrutia incursionan en el teatro de revista con *Café negro*, estrenada en el teatro Lírico. Y Gilberto Owen, mientras tanto, publica en *El Universal Ilustrado* la primer novela de un integrante del grupo, *La llama fría* y prepara la segunda, *Desvelo*.

Para 1926, Villaurrutia publica *Reflejos*, su primer libro de poemas; y redacta la novela *Dama de corazones*. Mientras que Novo incursiona en la narrativa con la publicación de *La novia de Emilio Faguet*; De profundis; e inicia la escritura de *Lota de loca*, una novela que nunca terminaría. Owen prepara *Novela como nube*. Y Jorge Cuesta, por su parte, se ocupa de un intento narrativo.

Es significativo que las incursiones poéticas, críticas,



narrativas y teatrales del grupo tuvieron, desde sus inicios, una mala fortuna crítica. El escepticismo intelectual de sus integrantes hacia el proceso revolucionario los alejó de aquellas temáticas más caras a la cultura de la Revolución Mexicana; este escepticismo en algunos de ellos motivado, como bien señala Octavio Paz, por haber vivido en sus familias daños materiales y humanos provocados por el movimiento armado: "niños, habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia" (8) - los hizo acreedores al epíteto de extranjerizantes.

En todo caso, con la publicación del ensayo "El afeminamiento en la literatura mexicana" de Julio Jiménez Rueda, en diciembre de 1924, la discusión sobre las líneas posibles a las que debería obedecer la cultura nacional -universales o mexicanistas- se re-significó con tintes emotivos que, es necesario apuntarlo desde ahora, ya nunca estarían ausentes de la polémica.

Contando con el apoyo generoso del Ministro de Educación, José Manuel Fuig Casauranc, Novo, Villarrutia, Owen y Cuesta editan, de mayo de 1927 a febrero de 1928, la revista literaria *Ulises*. *Ulises* se constituye como una definición y una elección de principios literarios; se plantea proponer "interrogantes, dudas, proposiciones para conmover y sugerir", en el orden de las ideas más novedosas de su tiempo, siendo "la primera en su género en México que lo





conseguido". (9)

Cada ejemplar costaba cincuenta centavos y aceptaba suscripciones en sus oficinas de Brasil 42 departamento 10 - en realidad un cuarto de servicio que Novo había alquilado como estudio. Novo y Villaurrutia -responsable del nombre- dirigieron, sus seis únicos números. Con todo y que sus alcances de distribución fue casi marginal, la edición de la revista *Ulises*, marca un hito en la biografía del grupo y, sin duda, en la definición y apropiación de un nuevo *habitus* cultural, a tono con las expectativas generadas por la cultura europea moderna.

De la identificación con la cultura moderna a su interiorización, expresada en una especie de síntesis creadora en la obras literarias por ellos mismos generadas, hay sólo un paso a la conformación de un ideario personal e intelectual, que rebasa sus conciencias particulares y se presenta como un proyecto cultural posible. Este patrón de desarrollo, con modalidades propias y de una manera condensada, será también visible en la empresa escénica que el grupo Teatro de *Ulises* emprende.

El inicio del Teatro de *Ulises* bien puede registrarse en 1927. Salvador Novo lo evoca expresivamente con las siguientes palabras: "El teatro debe su nombre a la revista *Ulises*. Esta es ya el héroe, el otro hemos querido que sea el barco. El héroe sin el barco no podría surcar el proceloso mar. El barco sin el héroe se perdería seguramente o, cuando menos, su viaje sería innecesario. Vamos en busca del mar; un

mar tranquilo, favorable, sin tormentas ni tempestades". (10) Prefigurado por Novo, Villaurrutia y Owen el proyecto, cristaliza cuando, gracias a los oficios del pintor Manuel Rodríguez Lozano el grupo entra en relación con Antonieta Rivas Mercado. Rodríguez Lozano, ejercía una importante influencia en las decisiones de Antonieta pues el padre del pintor había sido el administrador de la familia Rivas Mercado; aunque, sobre todo, por el gran amor y admiración que ella siempre le profesó.

Antonieta Rivas Mercado fue hija de uno de los arquitectos mayores de la época porfirista, Antonio Rivas Mercado, encargado, entre otros proyectos, del diseño y construcción del monumento a la Independencia. Al morir su padre, en 1926, Antonieta administra, como albacea, la herencia de la familia. María Luisa Cabrera (Malú Block) -hija de Don Luis Cabrera, uno de los ideólogos más importantes de la Revolución Mexicana, y esposa de Harry Block- compartió con Antonieta el entusiasmo y el compromiso hacia el proyecto teatral del grupo, pues ambas aportaron los recursos e infraestructura necesarios para su realización.

En las reuniones iniciales del grupo, se proponen iniciativas ambiciosas: la conformación de una orquesta sinfónica, la realización de exposiciones de artistas plásticos, la edición de la obra literaria de sus integrantes, la creación de un grupo de teatro. Y, ciertamente, Antonieta jugará un papel determinante en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional de México; así como en la edición de los libros *Dama de*

corazones, de Javier Villaurrutia; *Novela como nube*, de Gilberto Owen; y *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Bello.

Y sin embargo, es el proyecto del Teatro de Ulises en el que estos intelectuales y artistas de "linaje iluminista, apasionados de la aventura de lo actual, de la aventura de la inteligencia, de lo urbano y lo vertiginoso, de lo volátil de la provocación y de la sorpresa, de un saber cosmopolita, de lo diferente, de la fantasía y el sueño: éstos es, apasionados ni más ni menos que de la tradición moderna, tal como ha estado plenamente anunciada desde Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, hasta las reflexiones de Octavio Paz en *Los hijos del Iris*". (11)

Es en el Teatro de Ulises, decíamos, donde se reunirán intelectuales y artistas de la plástica, de la literatura, de la música y del teatro, para ejercer un pacto de inconformidad ante un medio cultural que viven como opresión, hastío y asfixia. En el terreno del teatro, quien mejor que Novo para describirlo: "ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que va, por la calle de Bolívar, desde el teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas, sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Arboleda y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diáfana desolación de no encontrar una parte en que divertirse. Así, nos vino la idea de formar un pequeño teatro privado". (12)

Como en un proyecto interdisciplinario anticipatorio, se

suman progresivamente a las ideas generadas por el núcleo inicial del grupo los pintores Roberto Montenegro y Julio Castellanos, para realizar, al igual que Manuel Rodríguez Lozano los diseños escenográficos de las puestas en escena.

El escritor Celestino Gorostiza, quien en un testimonio recuerda su integración al proyecto: "a mí, que predicaba el teatro de arte desde las páginas de la revista *Contemporáneos*, se me invitó a colaborar en la dirección. Así quedó formado el grupo de los snob" (13). Para la dirección de montajes, se invitó también al escritor Julio Jiménez Rueda, con una trayectoria literaria reconocida y con la mayor experiencia del equipo; pues contaba en su haber la participación en iniciativas, como la del grupo de los Siete Autores Dramáticos, comprometidas con la renovación del teatro nacional.

En tanto que su empresa teatral se orientaba, esencialmente, a construir nuevas prácticas escénicas que se confrontarían con el *habitus* rechazado, el signo distintivo de sus participantes fue ciertamente, antes que el de profesionales de la escena el de un grupo de aficionados que comprendieron, desde muy temprano, que no podían contar con los actores formados en la estereotipia y los vicios de la escuela española dominante. De tal manera que integraron el elenco de la compañía, en algunos casos, habilitándose ellos mismos como actores; y en otros, iniciando en el teatro a jóvenes con inquietudes culturales y afinidades personales con el grupo. Las posteriores trayectorias profesionales de algunos



de ellos, mostrarían la sensibilidad e inteligencia implícita de esa selección.

Isabella Corona, por ejemplo, a quien el pintor Gerardo Murillo, Doctor Atl, entusiasmado por sus virtudes como declamadora, promovió en el ambiente de los artistas e intelectuales de la época. Así conoció a Xavier Villaurrutia, a Gilberto Owen y al director y actor Alfredo Gómez. Gómez, la invita a actuar en la compañía de la que es empresario, y estando de gira en Guadalajara recibe la propuesta de integrarse al Teatro de Ulises; Gilberto Owen le envía una carta en la que le anticipa los proyectos inmediatos del grupo: "Xavier Villaurrutia y yo le hemos hablado de tu talento interpretativo; yo he enojecido -sí, ¡aún tengo gotas de sangre para encender mi amarilla cara!- cuando Antonieta intuyó mi oculta devoción por ti. .... Tú que eres vida, interpretarás a la Muerte en el Orfeo de Cocteau. Te espera el Teatro de Ulises -así se llama nuestro, tú teatro. Los ensayos empezarán en el cacharro cuando regreses; el cacharro es la sede de este sensacional intento". (14)

O Elementina Otero, invitada por Celestino Gorostiza, cuando el grupo ya había empezado a funcionar: "Habían hecho dos obras cuando fui llamada, con gran sorpresa, para participar en el grupo, una cosa que jamás había pensado ni creído que podría lograr; decían que yo era muy buena actriz porque me sabía la obra de memoria; fue así como participe en el Teatro de Ulises y comencé mi carrera". (15)

Luz Medina, esposa de Ricardo Ortega, asesor musical del







grupo; Emma Achondo, invitada por Xavier Villaurrutia, quien participa parcialmente en la experiencia; Matilde Urdaneta, Judith Martínez Ortega, Carlos Luquín, Rafael Nieto e Ignacio Aguirre. Actores y actrices del grupo; todos, prácticamente, ajenos y con una experiencia incipiente en la representación teatral.

El testimonio pintoresco de Delfino Ramírez Tovar, también invitado al grupo, nos permite imaginar la percepción de la experiencia desde el punto de vista de estos actores: "un día Xavier y Salvador me hablaron de una señora muy entusiasta que venía de Europa, de las Europas, y que se proponía una renovación del teatro. Porque le parecía absurdo que México, una ciudad que contaba ya con medio millón de habitantes, tuviera un teatro tan rascuache; que estuviéramos atados a la cosa de la pronunciación española; a estar escuchando siempre al apuntador, porque se tenían que renovar, cada ocho días los programas de las Blanch o de no se quienes otras. Entonces me llevaron a la casa de Antonieta una tarde, allí en un palacete muy porfiriano de la avenida Monterrey; Antonieta nos expuso entonces el triste panorama del teatro en México y nos invitó a hacer un teatro nuevo" (16)

Un teatro nuevo es, en efecto, el que ensayan en la casa de Mesones 42, durante el mes de diciembre de 1927. Con convicción y entusiasmo representan en la casa de José Manuel Puig Casauranc, Secretario de Educación y jefe laboral de Novo- La puerta reluciente de Lord Lunsany. El apoyo financiero que el Secretario les proporciona al adquirir

parte del tiraje de la revista Ulises no garantiza, ciertamente, la persistencia y consolidación del grupo. De cualquier modo la aventura artística e intelectual del Teatro de Ulises se había iniciado

## NOTAS

- (1) Cf. Fernando de Azevedo, *Sociología de la educación*, 1973, p.84 - 89.
- (2) Víctor Díaz Arciniega, *querencia por la cultura revolucionaria*, 1989, p. 16.
- (3) Salvador Novo, *Letras vencidas*, 1981, pp. 44-45.
- (4) *Ibid.* pp. 45 - 46.
- (5) Ver, Emilio Durkheim, *La división social del trabajo*, cap. III, 1982.
- (6) Pierre Bourdieu, "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y cultura*, 1990, p.137.
- (7) Ver el texto de Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1985; fuente imprescindible para el estudio del tema y fundamental en la exposición del ruído en este trabajo.
- (8) Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, 1978, p.21.
- (9) Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1985, p.285.
- (10) "El Teatro de Ulises en el Fábregas", *El Universal*, 5 de mayo, 1928, p.4.
- (11) Sergio González Rodríguez, et. al., *Grupos Experimentales Precursores*. Teatro de Ulises, 13 de noviembre, 1987 (mesa redonda).
- (12) Salvador Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, p.p.21-22.
- (13) Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental". *México en el Arte*, núm. 10-11, 1954, p.20.
- (14) Carta leída por Isabella Corona, en Isabella Corona, et. al., *Teatro de Ulises, Teatro de Orientación, Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro y Teatro de la Universidad*, 4 de marzo, 1985 (mesa redonda).
- (15) Clementina Otero, et. al., *Teatro de Ulises, Teatro de Orientación y Escolares del Teatro*, marzo, 1986, (mesa redonda).
- (16) Delfino Ramírez Tovar, *Teatro de Ulises, Teatro de Orientación, Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro y Teatro de la Universidad*, 4 de marzo, 1985 (mesa redonda).

---

#### IV. LA OBJETIVACION ESTETICA

---

La propuesta de modernización escénica del Teatro de Ulises se irradia a las modalidades de difusión y de recepción que adopta en los distintos momentos de su producción teatral.

Para reconocer sus elementos innovadores más notables en el terreno de la creación artística, la valoración de Antonio Magaña Esquivel es pertinente: "a la temática nacionalista, opusieron un sentido conceptual del teatro; a la influencia del teatro benaventino, automático, de aire local le antepusieron la idea de un teatro universal, cosmopolita compatible con el hombre y las verdades de nuestro tiempo; y a los viejos sistemas, el redescubrimiento de que la representación es un conjunto de problemas de la operación creadora, partes de la unidad, al servicio de la obra y de su credibilidad". (1)

Precisaríamos este enunciado apuntando:

a) El ejercicio de un nuevo modelo de colaboración creativa entre los distintos participantes en la experiencia: de experimentación, colectivo, disciplinado, sin protagonismos ni subordinaciones mercantiles; distinto al que hasta entonces se practicaba en el teatro predominante.

b) Un repertorio que dio a conocer en nuestro país obras innovadoras de la dramaturgia universal.

c) Una primera incursión, teórica y práctica, del teatro nacional en las concepciones modernas de la puesta en escena.

que por ese entonces, se ensayaban en Europa y Estados Unidos.

El grupo Teatro de Ulises inaugura también canales de difusión inéditos en nuestro medio teatral. Tales serían la habilitación de espacios teatrales distintos a los locales convencionales integrados a los circuitos comerciales; el acudir a mecanismos de promoción emergentes y al alcance de sus modestos recursos; la fundamentación teórica de sus propuestas, en un debate con repercusiones en las modalidades del ejercicio de la crítica teatral profesional.

Nos interesa destacar, en particular, la redefinición que el grupo plantea de las relaciones entre la obra y su público; pues el análisis de las condiciones de recepción de la puesta en escena del grupo nos sitúa en el terreno de la discrepancia y de la ruptura de un producto estético innovador, con el gusto socialmente constituido.

Los núcleos temáticos de este capítulo desarrollan, justamente, la confluencia de individualidades creadoras en un programa artístico grupal y las repercusiones de la práctica original del grupo en el ámbito de nuestra cultura contemporánea; sus modalidades innovadoras, en fin, en los campos de la creación, la difusión y la recepción teatral.

#### 1. LA COLABORACION COMO AFRENDIZAJE.

En la medida en que el grupo Teatro de Ulises se propone un proyecto que prioriza una expresión artística antes que mercantil, su funcionamiento grupal se rigió por modalidades



*Mesones 42. La historia del teatro mexicano moderno comenzó aquí. Hoy es un montón de ruinas. (Fotos de Héctor García).*

de producción y organización radicalmente diferentes al de las compañías comerciales de repertorio que inundaban la escena nacional.

De hecho, en las compañías llamadas profesionales el empresario o productor, de acuerdo a lo que le dictaba su olfato en términos del posible éxito taquillero de la puesta, asumía prácticamente el papel de responsable último de los espectáculos. Por su aportación financiera, se situaba en una posición privilegiada para la selección de las obras; de los actores; de la asignación de papeles en el reparto; de los criterios rectores en el diseño de la escenografía, iluminación y vestuario; del espacio o teatro en el que se realizarían las representaciones, etc.

En Ulises se optó, por el contrario, por una organización que resolvía los diversos problemas de la producción de una manera colectiva y en una estructura de relaciones profesionales horizontales, opuestas diametralmente a las jerarquizadas y verticales de las empresas comerciales. Como un testimonio que permite imaginar esta asunción colectiva de las responsabilidades, es sugestiva la carta que Antonieta Rivas Mercado le envía al pintor Rodríguez Lozano para coordinar un programa cotidiano de actividades: "Manuel: le envío las indicaciones para el decorado de Simili. Dígale a Ignacio si puede estar a las 6 en el cacharro. Tengo citados al carpintero para los biombos y al electricista para que modifique la luz del foro. Además, quiero que le diga cómo ha de hacer la instalación para la exposición. Le recuerdo la



*La cultura mexicana, la intelectualidad de una época, se asomó a la calle por esas ventanas, hoy cerradas. Adentro, toda clase de buhías.*



lista para las instalaciones". (2)

Por otra parte, los recursos económicos limitados de los que disponen para su trabajo los llevó a buscar el apoyo de amigos y simpatizantes de su proyecto; y lo que es más importante a asumir en un ambiente de comunicación cordial las diversas tareas, creativas y de implementación, que el proyecto artístico demandaba: desde la traducción, la actuación, la dirección y la escenografía, hasta el decorado, el acondicionamiento de la casa de Mesones, las gestiones para el alquiler del Fábregas, el diseño de programas de mano y diferentes campañas de promoción en los medios de difusión, etc.

Improvisación, invención; aunque es más preciso hablar de un proceso creativo en el que conocimientos y experiencias artísticas diversas se pusieron al servicio de la decisión colectiva de modernizar el campo teatral. Rivas Mercado lo explicaba con claridad en una entrevista periodística de la época: "Cierto es que nos hemos improvisado actores, escenógrafos y directores de escena, pero, de la siguiente manera: escogiendo cuidadosamente las obras, aprendiendo rigurosamente los papeles, estudiando la escenificación con esmero. En breve, no dejando nada al azar. Como en todo el teatro contemporáneo, hemos buscado unidad de conjunto, equilibrio, armonía." (3)

En una *sui generis* modalidad de creación colectiva aportaban puntos de vista sustentados en sus especialidades profesionales; y luego, a partir del intercambio de ideas y

de opiniones, decidían la integración de la puesta en escena. Esta forma de trabajo implicó, ciertamente, una renuncia al lucimiento y a la adjudicación de honores individuales, prevalecientes en el medio, en aras del reconocimiento del proyecto estético colectivo, y de fortalecer la incipiente autonomía de la práctica escénica.

De una manera natural, se modificaron también los procesos creativos y técnicos de la puesta en escena: el tiempo destinado a los ensayos; los criterios para la asignación de papeles y para la construcción de los personajes; del grado de memorización y asimilación del texto requerido por el actor; y sobre todo, en la concepción de el trabajo en un equipo sin roles fijos. En este sentido, es ilustrativa esta apreciación de Isabella Corona: "los directores de Ulises eran varios ... realmente un director, director solo, no lo hubo; porque había una colaboración muy directa, todos opinaban. Al menos eso ocurrió en las dos obras que yo hice."

(4)

En este funcionamiento grupal se expresa un cambio innovador de las relaciones técnicas de trabajo entre los diversos creadores, en función de la integración de la propuesta artística, y desde luego, el germen propiciador, en muchos sentidos, de la moderna puesta en escena del teatro mexicano contemporáneo.

## 2. EL REFERENTIO.

El repertorio que llegó a conformar el Teatro de Ulises se

integró con seis obras, estrenadas todas en la casa de Mesones 42 -cada una en dos funciones- entre enero y marzo de 1928. En un primer programa se presentaron *La puerta reluciente* de Lord Dunsany y *Simili* de Claude Roger-Marx. En un segundo programa se presentó *Ligados*, de Eugene O'Neill; *Orfeo* de Jean Cocteau; y *El peregrino* de Charles Vidorac. Después de una breve temporada en el teatro Virginia Fábregas, en la que se presentaron cuatro de estas obras, el grupo, otra vez en la casa de Mesones 42, estrenó *El tiempo es sueño*, de Henri-René Lenormand, los días 6 y 7 de julio de 1928. (5)

Al presentar a la prensa la temporada en el teatro Fábregas de *Simili*, *Ligados*, *El peregrino* y *Orfeo*, Antonieta Rivas Mercado comentó: "subirán a la escena cuatro obras que jamás han sido representadas en México. Cuatro obras que corresponden a los teatros más modernos y más bellos actualmente" (6).

En la selección de las obras y de los autores que integraron el repertorio de Ulises se manifiestan, ciertamente, sus expectativas de incidir en la renovación y modernización de la escena nacional; su identificación con las últimas exploraciones temáticas del teatro moderno; en fin, su hastío, su rechazo y ruptura con las tradiciones y los moldes del teatro imperante en el país, su apuesta por la reinención, incógnita, del teatro como un teatro de arte.

Es pues este teatro moderno e extranjero el que seduce a los integrantes de Ulises. Un repertorio con obras de gran éxito

y de reciente estreno en sus países de origen: en todos los casos, con una reinterpretación en la que, a través de personajes complejos, se captura la problemática psicológica y existencial del naciente ciudadano culto y burgués; y por otro lado, heterogéneo quizás como un resultado de la diversidad de las preocupaciones temáticas y estilísticas de quienes seleccionaron los textos: Novo, Ligados; Villaurrutia, Orfeo y Simili y Owen, El peregrino; confirmamos así, además, que para el grupo lo importante es irradiar lo nuevo del teatro a partir del dominio de un capital cultural moderno y de esta manera comunicarla a todos aquellos que forman parte del medio.

### 3. LAS OBRAS Y LOS AUTORES.

Las obras del repertorio del Teatro de Ulises, por su actualidad, eran prácticamente inasquehibles en el medio teatral mexicano. No es de extrañarse entonces que, en su mayoría, fueran traducidos por integrantes y colaboradores del grupo. El tono sarcástico de un crítico de la época refiriéndose a Ligados no quita el reconocimiento que implícitamente, sobre este asunto, otorga al grupo: "Si usted tiene deseos de saber más, si le interesa la obra, comprala y leala en inglés o haga que un amigo se la traduzca, porque no hay libretos ni probabilidades de que se publique en español, al menos por ahora." (7)

Las traducciones, también con un espíritu disidente y culto, se adaptaron al habla cotidiana. En algunos casos, en Ligados

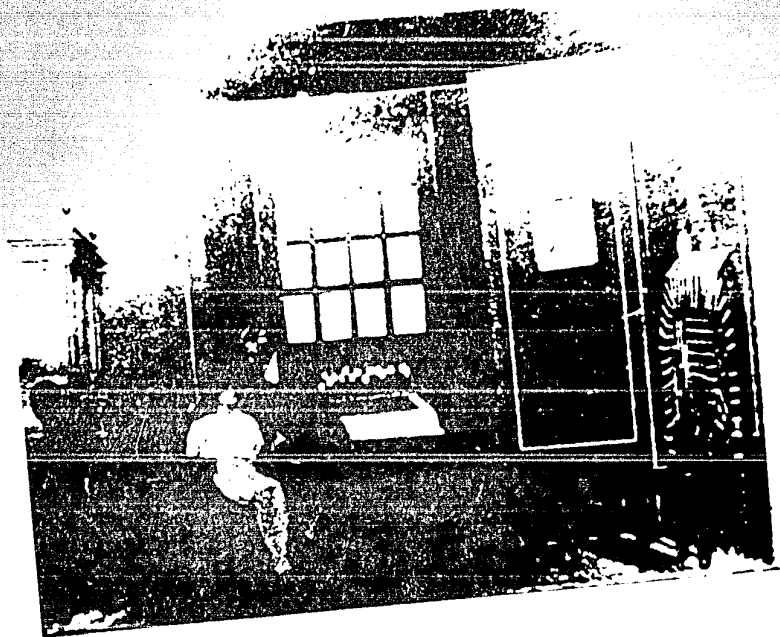
y **El peregrino**, acudieron al uso de mexicanismos; práctica que, seguramente por la dificultad de encontrar términos precisos equivalentes a nuestra habla, les fue criticada, refiriéndose a esos términos como **payismos**. En todo caso, las obras en las que optaron por una habla culta obtuvieron, en lo que a la traducción se refiere críticas y comentarios más favorables.

Así pues, Gilberto Owen fue el traductor de **Simili**, de Claude Roger-Mark y de **El peregrino**, de Charles Vildrac; Antonieta Rivas Mercado traduce **Ligados** de Eugene O'Neill y colabora con Celestino Gorostiza (según registro de Antonio Magaña Esquivel) en la traducción de **El tiempo es sueño**, de Henri-René Lenormand; para **Orfeo** de Jean Cocteau, acuden a la traducción de Corpus Barja y para **La puerta reluciente** de Lord Dunsany a la de Enrique Domínguez. (18)

**La puerta reluciente**, de Lord Dunsany (1878-1957), es la obra de un creador de mitos y de fábulas de mundos poblados por seres nacidos de su fantasía y, sin embargo, con una realidad que no es totalmente independiente y ajena a la vida cotidiana. (19)

**Simili**, de Claude Roger-Mark, la segunda obra de la temporada, inspirada en el modelo pirandelliano fue estrenada en 1926 en Vieux Colombier (20).

**Ligados**, de Eugene O'Neill (1896-1953), obra que analiza un conflicto matrimonial irresoluble: el mundo subjetivo, aislado e intransferible de dos seres que resignan al amor como la dolorosa aceptación de las insuficiencias y



contradicciones que gobiernan las relaciones humanas, temática perturbadora, en relación con los dictados del teatro comercial español predominante que se alimentaba de dramas de amorfos y de comedias de adulterios frívolos.

La obra, con una intención de equivalencia entre la temporalidad de la representación y la de la realidad, se inscribe en la tradición del realismo psicológico, iniciada en el teatro norteamericano por el mismo O'Neill. La economía de su escenografía y de los actores requeridos; la agudeza planteada en el tratamiento del tema y el éxito en su estreno en Estados Unidos e Inglaterra, fueron razones -según Villaurrutia- que justificaron su selección e inclusión en el repertorio por Salvador Novo.

Como tercer estreno del repertorio, en su primera temporada, el grupo presentó *El peregrino*, obra en un acto, de Charles Vildrac (1882-1971). De Vildrac se ha escrito que es un autor que "cultiva un teatro de intimidad simple, pleno de sugerencias, delicado y poético, de evocación y de matices, de sentimientos inconscientes e inexpressados". Su texto *El peregrino* se estrenó en Lyon, en 1923, y fue repuesta por la Comedia Francesa, apenas en mayo de 1926. (11)

*El Joven Telémaco* y *Júbilo* (seudónimo de dos inteligentes críticos de la época) pudieron reconocer la modernidad temática y formal de la puesta en escena de *El peregrino*. *Telémaco* observa la estructura abierta del diálogo y subraya la invitación implícita al espectador para que reconstituya su historia (12). *Júbilo*, por su parte, la describe como una

obra en germen naciente de sugerencias y caminos; primero evoca la infancia y la juventud del Peregrino personaje central de la obra; después su existencia gris, y cercada en un pueblo, y más tarde, la vida libre, accidentada y azarosa que asume como Peregrino. (13)

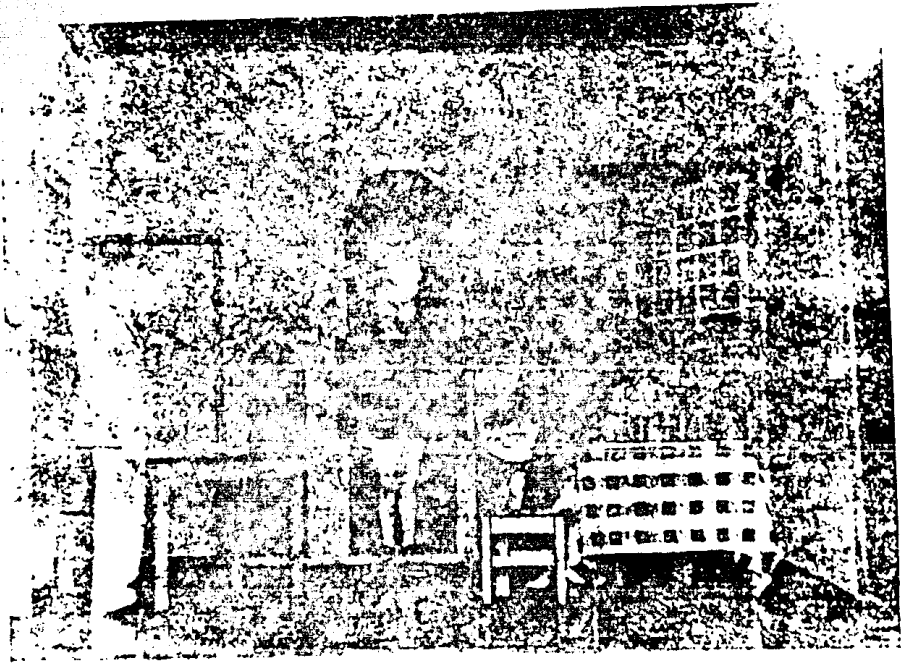
El siguiente estreno del repertorio fue *Orfeo*, del autor francés Jean Cocteau (1895-1963). Estrenada recientemente en París, en 1926, en una puesta en escena de Fitoëff, la obra comparte las búsquedas que se han atribuido a la dramaturgia de Cocteau: la muerte de la literatura en el teatro; la reateatralización del teatro, para restituir a la escena su carácter de caja maravillosa de sorpresas. (14)

Cocteau reconstruye el mito clásico, a partir de una concepción actualizada y moderna, que percibe la vida como un juego de piruetas, como una pantomima; y que encuentra en los recursos de la trauya teatral, en el truco escénico, en el escamoteo, en la sorpresa y en el suspenso, los elementos que armonizan de maravilla con su concepción poética del teatro.

*El tiempo es sueño*, de Henri-René Lenormand (1882-1951), fue la última producción escénica del Teatro de Ulises y se presentó, como se mencionó antes, en julio de 1926 en el cacharro de Nesches.

Lenormand, autor exitoso en su tiempo, ha sido considerado por algunos críticos el dramaturgo francés más significativo de la primera posguerra. Su producción teatral se aleja de los convencionalismos del viejo teatro europeo, por la vía de la exploración que hizo bajo la influencia de Freud de las





fuerzas interiores, subconscientes que predicen y cooperan, a través de los sueños, en el cumplimiento exacto de hechos dramáticos, que aparecen así, como fatales, ante los cuales se revela la incapacidad del hombre para alterar el destino predeterminado de la realidad. El tiempo es sueño se estructura a través de cuadros, breves y rápidos, con un esquema de sinopsis, regido por el leit motiv de sus obsesiones metafísicas.

#### 4. HACIA UNA PUESTA EN ESCENA MODERNA.

Si bien es cierto que el proyecto del Teatro de Ulises se cifró, en gran medida, en enriquecer el ambiente cultural mexicano, al traducir y divulgar obras de la dramaturgia universal contemporánea, su influencia innovadora se expresó también en algunos aspectos concernientes a la representación escénica; aspectos que, de alguna manera, prefiguraron y anticiparon la concepción de la puesta en escena que será aceptada y asumida, ya con naturalidad, por la generación de nuestro medio siglo.

Algunos integrantes del grupo testimonian que las teorías de la moderna puesta en escena de los inicios del siglo XX, les eran conocidas. Celestino Gorostiza, por ejemplo, escribía: "A través de los Estados Unidos nos llegaban las teorías de Stanislavski, de Doneslavski, de Tairov, las de Reinhardt y Gordon Craig" (15). Clementina Utero atestigua, por su parte, que el conocimiento de las teorías de Stanislavski, de Meyerhold y de Reinhardt procedía de la cercanía y amistad de

el pintor Agustín Lazo con Xavier Villaurrutia, quien a través de los hermanos Fitcoff, en Francia, tenía familiaridad con las nuevas técnicas de dirección y actuación teatral

La crónica que El Joven Telémaco, en El Universal Ilustrado, del 29 de marzo de 1926, dedica al estreno de Orfeo, en Mesones 42, es un testimonio sensible, y una constatación, del lenguaje representacional utilizado por el Teatro de Ulises: "Esta es, en miniatura, la casa que el autor imaginó para alojar al poeta encantador de animales: un salón que se parece no poco a los salones de los prestidigitadores. Ahí está el caballo que hace las veces de una mesa de sesión espírita; en vez de patas, sus piernas humanas golpean el piso: A, B, C, D, E... Eurídice y Orfeo escuchan y el público también. La palabra iniciada dibuja en los rostros una sonrisa maliciosa; pero la risa se halla contenida por el prólogo de Orfeo: vamos a trabajar muy alto y sin red de socorro. El menor ruido intempestivo nos expone a matarnos a mis compañeros y a mí. Diálogo: disputas de amantes celosos. Roto el vidrio -¿quién lo pagará?- surgen Chocaire, el ángel pacificador Orfeo se ha marchado y Eurídice va a hacer que desaparezca Fegaso, envenenado con un terrón de azúcar traído por Chocaire; pero Orfeo vuelve por su te de bautismo. Chocaire finge trabajar, súbito, en un banco, Orfeo toma el mismo banco, para buscar el documento y ...intervalo...Este intervalo no fue un truco de Cocteau, aunque algunos espectadores hubieran podido pensar lo

contrario ¡temblaba en Tracia, en la época de Orfeo? Quizá; pero Cocteau no lo sabía ni ha sentido la emoción superior de un temblor en un segundo piso de una casa que tiene dos siglos y en una sala que soporta una sobrecarga de peso. Al principio la lógica se niega a creer en la coincidencia ¿por qué ha de temblar cada vez que hay función en el Teatro de Ulises? Pero la convicción llega demasiado pronto, absoluta. Esta vez al cortarse la luz, el exceso de espectadores aprovecha la oscuridad, bromean y piden una prórroga. Ha vuelto la claridad y ya estamos tranquilos de nuevo. La única desgracia a sido para Cocteau, porque Chocaire, por culpa del temblor, no ha podido quedarse sin apoyo... Ya estamos otra vez en la Tracia. Eurídice se ha envenenado con la goma de un sobre. Mientras Chocaire va en busca de Orfeo, llega la muerte a través de un espejo, con sus ayudantes: clínica ascéptica, electricidad, paloma blanca ... Y Orfeo que se marcha, también, por el espejo; el cartero; el intervalo; otra vez el cartero, y Orfeo que vuelve con Eurídice, a quien tiene prohibido ver; pero la ve y ella desaparece. Llegan las bacantes y matan a Orfeo. Llega el comisario y el escribiente, regresan, para gozar del paraíso, en la casa que ha subido al cielo. Eurídice, Orfeo, Chocaire ... Telón." (16)

El registro detallado de algunos aspectos de la representación de Orfeo que impresionaron al crítico, permite constatar una puesta en escena ordenada por una dirección que coordina los diferentes elementos del lenguaje teatral: actores, espacio y escenografía; una actitud de

experimentación con los diversos signos que integran el lenguaje de la teatralidad: los del lenguaje natural, los de la plástica, los de la gestualidad y los del movimiento, al servicio de la creación de imágenes y metáforas en las que las personas y los objetos aparecen y desaparecen, como en un juego de capitas chinas.

La utilización de los elementos del lenguaje escénico, con un significado virtual y relativamente autónomo: la suposición de la existencia de un espectador habituado, o por lo menos predispuesto, a dejarse engañar por el choque de las imágenes plásticas y de la poesía. Condiciones ambas, en fin, que definen una manera moderna de experimentar el goce estético.

La dirección escénica se concibe, entonces, como una especialidad de la práctica teatral que responde a la necesidad de coordinar y orquestar los diversos elementos de la propuesta teatral. Salvador Novo distinguió con agudeza su naciente función, cuando la refirió "a la conveniencia arquitectónica de vigilar que todas las piezas del edificio espectacular se conjuguen en una armonía, que no se alcanzaba cuando el primer actor dirigía -predicaba y andaba en la procesión, partía, repartía-, se quedaba con la mejor parte". (17)

A partir de documentos testimoniales de primera mano (18), es posible apuntar algunas de las condiciones que reglan las tareas de la dirección de escenas: la puesta en escena al servicio del texto dramático, en una relación de respeto y de

fidelidad a sus diálogos e, incluso, a sus acotaciones; una invitación a la participación grupal, en todos los momentos del proceso de creación; un acercamiento reflexivo al texto para el análisis grupal y el intercambio de opiniones sobre el tono, el carácter y la trayectoria de los personajes, sobre las opiniones y propuestas con las que se configuraría la puesta en escena, etc.

De esta manera, la dirección incidía en el apoyo y corrección del trabajo de los actores en la creación adecuada de sus personajes; en la obtención de tonos y momentos climáticos con una justa medida emocional; lo que redundaba, naturalmente, en el logro de una puesta en escena exacta y cuidadosa.

El equipo de directores lo formaban Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia. De ellos, el que contaba con más experiencia en las tareas escénicas era, sin duda, Julio Jiménez Rueda; de hecho fue el responsable, con Celestino Gorostiza como asistente de dirección, de los cinco primeros montajes del repertorio. Es interesante el comentario de un crítico de la época que con simpatía lo define como un apóstol, en esa ingrata lucha de formar el teatro mexicano; que "asumió la dirección artística de las obras para ejercer allí su dictadura cariñosamente, pues cada uno de los muchachos lo obedecía sin servilismos y hace sugerencias que son acogidas, cuando lo merecen". (19)

La dirección escénica de *El tiempo es sueño*, la última del repertorio, estuvo a cargo de Celestino Gorostiza y de Xavier

Villaurrutia, por lo que estos dos jóvenes tuvieron la oportunidad de ensayar las modernas técnicas de dirección.

El diseño de la escenografía en el Teatro de Ulises lo realizaron artistas reconocidos en el campo de las artes plásticas, que se unieron al grupo por el interés de colaborar en la experiencia multidisciplinaria que se les ofrecía.

Mientras que en el teatro prevaleciente -y según la descripción del crítico Antonio Magaña Esquivel- los escenógrafos "se aterraban a sus muros de papel y al vicio de aprovechar un mismo decorado para dos, o tres, o cuatro comedias, hasta que los parches y la polilla los acababan" (20); y el decorado, como una práctica común, se insertaba en el espacio escénico cumpliendo una función de simple ilustración, sin afectar directamente la acción dramática.

En el Teatro de Ulises la escenografía respondía, por una parte, a los estilos y propuestas individuales de sus pintores, habilitados como escenógrafos; y por otra, se construía como una respuesta audaz y plena de sugerencias, aunque con una correspondencia armónica con las necesidades expresivas del texto representado.

Manuel Rodríguez Lozano, en *Simili* y Orfeo; Julio Castellanos en *El peregrino* y Roberto Montenegro en *El tiempo es sueño*; fueron los escenógrafos del grupo; ellos ponen en práctica, de alguna manera, su conocimiento de las nuevas técnicas y se plantean la utilización de la escenografía como un elemento

dinámico y plurifuncional, que ilumina, alternativamente, el espacio, los objetos y el vestuario.

En *Ligados*, por ejemplo, dentro de los recursos escenográficos se contó con "un guardarropa, una lámpara vestida de novia. ... un frutero, naturaleza muerta que no llegó a tentar a Rodríguez Lozano y cuyas peras, manzanas y uvas ... no eran de cera" (21); estos objetos con una intención naturalista, debieron contribuir a recrear el ambiente cotidiano en el que transcurren momentos clave de la vida de una pareja, que en la pieza se analiza; debieron también, seguramente, aportar signos que ayudaran a comprender el conflicto interior y los cambios emocionales de los personajes.

*Orfeo*, en particular, es la puesta en escena en la que se explora con más frecuencia el uso de la escenografía como signo teatral con un valor expresivo propio. En *Orfeo*, drama poético, la escenografía acude a la estilización y a lo simbólicos para caracterizar al personaje de El Caballo, por ejemplo, recurren simplemente a la máscara sobre un cuerpo vestido con maillot; para figurar la entrada a los infiernos, se elige un espejo, que permite el acceso y la salida de los personajes a través de un practicable que desembocaba, de los pasillos, a la altura del marco.

Por otra parte, aventuramos la hipótesis de que el Teatro de Ulises fue también precursor de una nueva conceptualización implícita, referida al espacio teatral: mientras que la práctica teatral habitual concebía los locales



convencionales, como los únicos espacios escénicos posibles, el grupo define el espacio representacional como aquel en el que acontece un hecho escénico. La casa de Mesones funcionó, así, como el primer "teatro" de sus temporadas.

En *El peregrino* mostraron, incluso, habilidad para resolver los problemas que planteaba la arquitectura de el local: "El espacio que roba a los actores el aparador familiar y monumental, ha sido recobrado, en el lado oeste, gracias a la habilidad del escenógrafo, Julio Castellanos, que pintó una chimenea bien resuelta". hacía notar *El Joven Telémaco*. (22)

El diseño de la iluminación en el Teatro de Ulises parece haber respondido primordialmente, por una parte, a las condiciones espaciales de el cacharro; y por otra, a las posibilidades económicas del grupo, que los obligaron a sustituir los diables y las candilejas por reflectores laterales fijos. Es curioso, por ejemplo, que a diferencia de lo que sucede con la dirección, la escenografía o la actuación, no se registre a los autores de su diseño; y que en las declaraciones sobre los propósitos del grupo, no se conceda un lugar significativo a la iluminación.

Sin embargo, es posible imaginar que -a diferencia de el teatro comercial, en el que la función primordial de la iluminación estaba al servicio de la mera visibilidad y para focalizar a las divas y a los primeros actores- en la experiencia de Ulises se abenta un uso expresivo. De sus

modestos recursos lumínicos: en relación a la puesta en escena de *Ligados*, un crítico de la época dedicó "muchos aplausos por la adecuada *mise-en scene*, por los discretos juegos de luz sobre los rostros de los personajes; lo que estos muestran, más que conversaciones, es la expresión desolada de sus tormentos interiores" (23); mérito importante en una obra que requiere de la creación de ambientes que propicien el diálogo íntimo y de zonas aisladas que justifiquen el monólogo interior.

Los actores del Teatro de Ulises -algunos de ellos habilitados y otros en los inicios de lo que posteriormente sería una carrera profesional- fueron valorados sólo por algunos críticos de la época. La revisión de sus testimonios ofrece, además de su innegable valor documental, la posibilidad de inferir las innovaciones técnicas y metodológicas implícitas en su trabajo actoral.

El Joven Telémaco reseñó la actuación de Antonieta Rivas Mercado en *Ligados*, con las siguientes palabras: "Penelope y Calipo de este Ulises, como diría el poeta ... no es lo que generalmente se llama una mujer bonita -su inteligencia sabrá disimular esto que parece una descortesía. No tiene una voz argentina como la de la recitadora (Camila Quiroga) que vino, se fue y volvió, ni de oro como la de la difunta doña María (Guerrero). Tampoco declama y se desmelenan y pufan como esa señora que ustedes saben. Antonieta habla en voz tan tenue que apenas llega al fondo de la sala, sin llenarle de

resonancias inútiles. Las manos ... ¿Tiene manos Antonieta?, sólo se mueven lo indispensable, en los momentos en que deben moverse, el resto de la figura pasa inadvertida, porque viste con elegante sobriedad; jamás llamativa; nunca exagerada copia de figurín último. La fuerza de expresión de Antonieta está en el gesto en el verdadero gesto, en la expresión de los ojos, de los labios, de las cejas que se contraen y se distienden, como arcos. En la voluptuosidad, las aletas de la nariz palpitan, la voz y los labios tiemblan". (24)

Celebró también con entusiasmo su interpretación del personaje de Eurídice, en Orfeo "Antonieta Nivas se mostró en un aspecto diferente a los anteriores y supo ser ligera, tenue, impalpable casi: entre sombra y espíritu". (25)

También sobre Antonieta, aunque refiriéndose a su interpretación en Simili, Jacopo Dalevoletta anotó la siguiente observación: "Vivió tan intensamente su papel que pudo lograr en muchos momentos que se borrara la idea de la ficción y que estuviéramos como asistiendo una escena real y positiva." (26)

Otra vez Telemaco apunta una observación interesante, sobre la economía gestual del resto del elenco de Ligados: "los actores del teatro de Ulises -Novo, Owen- también han desterrado la mímica inútil; han sabido aprovechar las enseñanzas del cine limitando la expresión en los músculos del rostro ante la luz cruda de los reflectores. Lupo Ortega tiene la misma sobriedad de gestos". (27)

Mientras que para los actores de El peregrino, dedica los

siguientes comentarios: "Clementina Otero, a quien olvido el tipógrafo, hace una Dionisia fiel al pensamiento de Charles Wildrac. Aquí está la ingenua sin afectación que necesita el Teatro de México. Lupe Medina, la pecadora de Welded, transformada en tía rezandera, bien metida en el tipo, como la otra vez en el polo obuesto. Emma Achondo supo ser, también, una beatita nuestra, en vez de la provinciana a la francesa. Gilberto Owen, con la mano en el freno, para que no se destocara la emoción." (26)

Por último, el relato anecdótico de Clementina Otero sobre una incidencia actoral en *El tiempo es sueño*, es también significativo: "había el papel de Nico Van Eyden hecho por Gilberto Owen en esta obra de *El tiempo es sueño* y unos días antes del estreno no sé por qué razón tuvo que salir inmediatamente del país a hacerse cargo de alguna parte del Consulado de Estados Unidos. Y nos encontramos con que no había quien hiciera el papel, nadie quería tomar la responsabilidad y como Celestino Gorostiza era quien dirigía la obra, pues se delegó en él la responsabilidad de actuar el papel de Nico Van Eyden, todo comenzó muy bien, él conocía naturalmente la obra de memoria, pero lo que nos pasa a muchos actores en muchos momentos, vino una laguna mental, sobre el texto, y comenzó, naturalmente, hombre de letras, un dramaturgo, empezó a inventar el diálogo que yo no conocía, naturalmente, y basándome en lo que yo debía decir, empecé a hacer las preguntas que al principio se hacían en la obra, pero después Celestino me contestaba otras cosas y yo no

sabía que hacer, si seguir preguntando como tonta, en fin me quedé callada, y esperamos un momento y volvió a tomar Celestino el diálogo, pero fueron momentos verdaderamente angustiosos los que pasamos" (29).

El material testimonial permite inferir algunas modalidades del trabajo actoral del grupo, en un alto contraste con las rutinas de la interpretación de las compañías teatrales profesionales de repertorio de la época.

Ya hemos mencionado antes, por ejemplo, el abandono de la pronunciación convencional a la española, para optar por el habla mexicana en el escenario.

Se apuntó también el proceso de trabajo, comprometido y cuidadoso que antecedía a la presentación de cada una de sus puestas en escena; para los actores de la época, que invertían a lo sumo una semana en el ensayo de sus personajes, debía ser casi motivo de escándalo que los actores de Ulises prepararan durante dos meses el personaje de una sola obra.

La diferencia es explicable al revisar las tareas escénicas de los actores del teatro convencional: localizar sus diferentes puntos de colocación, seguir los rasgos estereotipados de los personajes; recitar los parlamentos que, desde la contra, soplaban el apuntador.

Por el contrario, la nueva profesionalización del trabajo actoral que propone Ulises, está mediada por la necesidad de construir personajes que contribuyan al significado de la obra total, renunciando al protagonismo característico de

divas y los histriones.

Las referencias de la crítica acerca de la sobriedad gestual de los actores, de su moderación en la expresión emocional y de los ajustes de su caracterización a la lógica de la obra dramática, apuntan hacia la que podría ser la aportación más importante del grupo en el campo de la actuación: el acercamiento a una escuela de actuación vienesa, referida a un acercamiento técnico a Konstantin Stanislavski, confirmado testimonialmente por integrantes del grupo.

Los actores que iniciaron esta práctica actoral en nuestro país, son ciertamente memorables. El elenco conocido que cubrió los repartos del repertorio de Ulises fue el siguiente:

Para *La puerta reluciente*: Gilberto Owen, Salvador Novo, Matilde Urdaneta y Judith M. Ortega. (30)

En *Simili*: María Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Isabella Corona, Carlos Luquín, Ignacio Aguirre y Rafael Nieto. (31)

En *Ligados*: Antonieta Rivas Mercado, Lupe Medina de Ortega, Salvador Novo y Gilberto Owen. (32)

En *El peregrino*: Lupe Medina de Ortega, Emma Achondo, Clementina Otero y Gilberto Owen. (33)

En *Orfeo*: Antonieta Rivas Mercado, Isabella Corona, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Carlos Luquín, Rafael Nieto e Ignacio Aguirre. (34)

En *El tiempo es sueño*: Clementina Otero, Isabella Corona, Lupe M. Ortega, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Delfino

Ramírez Tovar. (35)

##### 5. LAS TEMPORADAS: DE MESONES AL FABREGAS.

En un breve manifiesto publicado en febrero de 1928, en el número seis de la revista *Ulises*, se dio a conocer la propuesta programática del grupo, con los siguientes objetivos priorizados: primero, llevar a la escena las obras de autores modernos; segundo, realizar un trabajo de colaboración creativa sin jerarquías; tercero, constituirse como un grupo de búsqueda, con un funcionamiento distinto al de las llamadas compañías profesionales o comerciales; y, finalmente, a través de su repertorio, incidir en el gusto del público habituado al teatro y contribuir a la formación de un público nuevo.

Es interesante subrayar que en este programa subyace una concepción del arte como un proceso, que no se reduce a la sola creación de la obra artística sino que contempla, como elementos constitutivos de su significado, sus condiciones de difusión y de recepción.

En este sentido, es necesario destacar la distancia que el grupo asume frente a los circuitos de producción del teatro mercantil vigente, en los que el empresario de la compañía es, en realidad, el resorte clave de la organización de la totalidad del proceso artístico; que incluye, desde luego, las características temáticas y formales de las obras. En el Teatro de *Ulises*, por el contrario, la creación y la expresión artística aparecen como las funciones

privilegiadas, a las que se subordinan funcionalmente las tareas de difusión y los objetivos de educación estética, expresados en su programa.

Al revisar el repertorio del grupo, mencionamos las dos temporadas en las que tuvo lugar su representación, a saber, la primera, en Mesones 41 y la segunda, en el Teatro Virginia Fábregas. El análisis de los elementos de difusión que entraron en juego -el financiamiento de la producción, los locales y los espacios escénicos, los medios de promoción y difusión utilizados- nos permite captar su funcionalidad coherente, de acuerdo a los objetivos priorizados para cada una de las temporadas.

En la temporada, de enero a marzo de 1928, de Mesones 41, el proyecto anunciado en el manifiesto se cumple, prácticamente, en lo que se refiere a sus tres primeros objetivos: la formación de un repertorio moderno, la colaboración grupal creativa y la conformación de un grupo de experimentación y búsqueda.

El financiamiento de la empresa se sostiene, prácticamente, por apoyos y aportaciones privados. En primer lugar, el de Antonieta Rivas Mercado, quien proporciona la casa que sirve de sede al grupo, y asume, junto con María Luisa Cabrera (Mald. block), los gastos más fuertes para el acondicionamiento del local y de la producción escénica. En segundo término, del Ministro de Educación José Manuel Puig Casauranc quien, después de presenciar la representación de *La puerta reluciente*, que el grupo le ofreció en su propia



casa, muy complacido, adquirió suscripciones de la revista *Ulises*, entonces en su primer número; y se comprometió, informalmente, incluso a sufragar los gastos del papel y la impresión de la mencionada revista; la relación con Puig Casaurand les permitió el acceso a materiales y equipos que reducían, seguramente, sus gastos de promoción y difusión de su trabajo artístico. (50)

El espacio escénico de esta primera temporada se habilitó en el primer piso de Mesones 42. La casa, en la actualidad todavía en pie, se ubica en el primer cuadro de la ciudad y, de acuerdo a las descripciones de la época, debió ser un edificio majestuoso.

A partir de testimonios documentados de la hemerografía de la época, podríamos acercarnos a la descripción topográfica y ambiental del espacio escénico del teatro de *Ulises* en el *cacharro*: la estancia principal, en la que una mitad es ocupada por un foro improvisado y la otra, en la que se colocaron sillas y cajones para un público que no podía exceder a cincuenta espectadores; mientras que en un cuarto cercano se acondicionó el camerino para los actores, de uso colectivo.

El carácter poco convencional de este espacio escénico se acentuaba, sin duda, por la declaración de Roberto Montenegro y de Best Maugerd, que añadió al fondo de las paredes cualquierte, hasta el límite con el telón; así como por los bombo, cortinas, cuadros, muebles que ambientaban con sobriedad las diferentes puestas en escena. (51)

El foro, "de pequeñas dimensiones -destaca Fabienne Bradu- se elevaba a unos escasos cincuenta centímetros del suelo, lo cual reducía considerablemente la distancia entre los actores y el público e imponía inevitablemente otra percepción del juego actoral" (35). Su iluminación se lograba con reflectores laterales fijos, que cumplían las funciones de las diablas y candilejas usadas en los teatros equipados.

Dentro de este repertorio de innovaciones, sostenido en muchos casos con ingenio, se permitieron, haciendo un guiño a las viejas tradiciones, revivir como llamadas los tres bastonazos del teatro de Molière; nos podemos imaginar, con *El Joven Telémaco*, el inicio de la representación: "uno, dos, tres ... Se apaga la luz de la sala, comienza a zumbar el tábano de los reflectores y se corre, con algún trabajo, la cortina. No se alza el telón, porque no hay telón ni telar. No olvidemos que estamos en el Teatro de Ulises, es decir en Itaca, en *La Odisea*". (39)

Las condiciones del espacio escénico y la modestia de los recursos escenográficos con que contaban, debieron significar un reto a la creatividad, aunque también un estímulo para el desarrollo de un lenguaje teatral estilizado y preciso, que Galevuelta valoró favorablemente: "se genera en el espectador la sensación que se requiere: el mar, el campo, la sala, la alcoba, la terraza, el jardín. ...". (40)

Prácticamente sin acceso a los medios de difusión, la temporada de Mesones se anunció con programas e invitaciones que, en la opinión de Margarita Mendoza López, constituyeron

"una auténtica revolución en lo que a programas de mano se refiere, pues en lugar de los usuales de tira, en papel corriente, se hacían en pliegos de magnífico papel importado, impreso a dos tintas, de 37 x 53 cm., doblados en cuatro y con excelente tipografía y diseño. Un verdadero lujo" (41). A lo sumo, consiguieron insertar un anuncio anexo al de otro espectáculo, que apareció en las carteleras teatrales del 23 de enero, en diversos periódicos.

La difusión limitada que se concedió a la temporada de Mesones resultó, en todo caso, la adecuada para la escala de un teatro prácticamente de cámara. Si recordamos además que el aforo de su local teatral era para cincuenta personas a lo sumo, es natural inferir que el interés principal del grupo se dirigía a mostrar su trabajo a un público reducido, conformado por críticos, artistas, funcionarios culturales, conocidos y amigos. Un público con la sensibilidad y educación estética suficientes —"un muy selecto público" diría José Joaquín Bandoar— para recibir con curiosidad e interés sus propuestas. El registro de la fortuna crítica del experimento cuenta en su haber con apenas cuatro artículos, en los que se destacaba explícitamente la significación estética del grupo.

Los testimonios y crónicas periodísticas de la época nos hacen saber que la experiencia de la aventura escénica de Mesones fue una experiencia que mereció funciones con teatro lleno y el aplauso de sus espectadores, hasta el punto de sugerirnos el atrevimiento de repetirla en otra temporada, en

condiciones menos protegidas.

Y, en efecto, la temporada en el Teatro Virginia Fábregas, se realizó con el propósito rector de presentar su repertorio ante un público más amplio y demostrar que era posible modificar su gusto, moldeado por un teatro convencional y empobrecedor; y, eventualmente, convencer a los artistas del teatro sobre la factibilidad de emprender empresas modernas, cuya creación privilegiará la calidad artística.

La definición más clara de este propósito la expresó puntualmente Novo: "Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos. Este viaje de Ulises, que deja en su pequeña casa el afecto de sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación".(42)

Entonces, en mayo de 1928, el grupo decide invertir los recursos que se habían reunido para la publicación de la revista Ulises en la producción de la temporada en el Teatro Fábregas; pues la continuidad de la revista era imposible después del retiro de la subvención de Puig Casauranc, quien terminaba su gestión gubernamental.

El Virginia Fábregas, en otro tiempo Renacimiento, era un teatro con tradición y con un aforo y equipamiento que lo hacían equiparable al de los llamados teatros de primera categoría: con cinco puertas de medio punto, de las cuales tres se abrían al vestíbulo y dos daban acceso a las

escaleras de los palcos segundos y la galería; con una sala adornada con decorados perla y oro y cortinajes de peluche rojo-fresa; un alumbrado eléctrico bien dispuesto y un declive en el patio de luneta, que permitía una excelente isóptica. (43)

Su aforo, para aproximadamente mil quinientos espectadores, estaba comodamente distribuido en "diez plateas, quince palcos primeros, doce palcos segundos, seis palcos de galería, cuatrocientos cuarenta y seis lunetas en la sala y ciento veinticuatro butacas en el anfiteatro" (44)

El grupo garantizó la difusión amplia del evento, a través de un programa promocional que incluyó la visita a diferentes periódicos; la publicación de varios artículos que invitaban al público a asistir a los espectáculos; e incluso con anuncios, anticipados y durante la temporada, en las carteleras de los periódicos de mayor circulación.

El público del Teatro Fábregas, habituado al teatro dramático -en otras palabras, con mayor preferencia para ir a ver a la Fábregas que para ir a ver a la Iris, Dina Villaurrutia- y a espectáculos hasta cierto tipo selectivos, por su precio de acceso -dos pesos en luneta, cuando los teatros más caros llegaban a costar un peso- acudió para probar la hipótesis didáctica que, con provocativa ironía había formulado Novos: "ver si es cierto que la gente no iría a ver a O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas". (45)

# FABRICAS

de Lentes y Oculares

de la Ciudad de Mexico

## El Peregrino

En venta en todas las  
Farmacias de la Ciudad  
de Mexico, Anchoas, Clementina,  
Owen y Gilberto Owen

## "ORFEO"

En venta en las farmacias de  
San Cosme, San Antonio,  
Merced, Isabelita, Cora,  
Xavier Villaurrutia, Gil-  
berto Owen, Carlos Equinaz,  
Miguel Nilo y Ignacio Aguirre

LUNETAS \$ 2.00

# FABREGAS

Mañana 19 de Mayo,  
A las 8.45

DEL TEATRO DE ULISES

presenta

## LIGADOS

(Walded)

del primer dramaturgo  
americano

EUGENE O'NEILL

con Antonieta Rivas Mer-  
cedes, Luis Medina de Orta-  
do, Salvador Novo y Gilber-  
to Owen.

Traducción y adaptación  
de la obra por ANTONIETA  
RIVAS

COMIENZA A LAS 8.45

BOLETIN DE LA ASOCIACION DE  
CRITICOS DE LA PRENSA

## NOTAS

- (1) Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, 1964, p. 55.
- (2) Luis Mario Schneider, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, 1987, p. 331.
- (3) "Que opinan los fomentadores del Teatro de Ulises de la crítica que se les ha hecho", *El Universal*, 30 de mayo, 1928, p.p. 5-10.
- (4) Isabella Corona, et. al., Teatro de Ulises, Teatro de Orientación, Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro y Teatro de la Universidad, 4 de marzo, 1985 (mesa redonda).
- (5) Margarita Mendoza-López, *Los primeros renovadores del teatro en México*, 1955, p. 145.
- (6) "El novísimo Teatro de Ulises se traslada al Virginia Fábregas", *El Universal*, 4 de mayo, 1928, p. 9.
- (7) El Joven Telémaco (seudónimo), "Ligados de Eugene O'Neill, en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero, 1928, p.p. 23-55.
- (8) León Mirías, *Panorama del Teatro Moderno*, 1956, p. 165.
- (9) José Joaquín Gamboa, "Teatralerías", *El Universal*, 9 de enero, 1928, p. 4.
- (10) Francisco Walker Linares, *Breve estudio sobre el teatro francés contemporáneo*, 1954, p. 80.
- (11) El Joven Telémaco, "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo, 1928, p.p. 5-65.
- (12) *Ibidem*.
- (13) Júbilo (seudónimo), "Los estranos de la semana. Ulises en la calle", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, p.p. 14-63.
- (14) Ver, Siegfried Meinhagen, *El Teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, 1959, p. 225; León Mirías, *op. cit.*, p. 181-183.
- (15) Celestino Gorostiza, *op. cit.*, p. 27.
- (16) El Joven Telémaco, "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo, 1928, p.p. 5-65.
- (17) Salvador Novo, *op. cit.*, p. 80.
- (18) Ver, Luis Mario Schneider, Clementina Otero y Paloma Gorostiza, en Teatro de Ulises, Teatro de Orientación y Escolares del Teatro, marzo, 1986, (mesa redonda); Clementina Otero, Isabella Corona, Solfino Ramírez Tovar y Margarita Mendoza-López, Teatro de Ulises, Teatro de Orientación, Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro y Teatro de la Universidad, 4 de marzo, 1985, (mesa redonda).
- (19) Jacobo Daleyuelta (seudónimo), "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 11 de enero, 1928, p.p. 27-67.
- (20) Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*
- (21) El Joven Telémaco, "Ligados de Eugene O'Neill, en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero, 1928, p.p. 23-55.



- (22) El Joven Telémaco, "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo, 1928, p.p. 5-65.
- (23) José Joaquín Gamboa, "Teatraerías. Teatro de Ulises en el teatro Virginia Fábregas". *El Universal*, 14 de mayo, 1928, p.5.
- (24) El Joven Telémaco. *op.cit.*
- (25) El Joven Telémaco. "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises". *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo, 1928, p.p. 5-65.
- (26) Jacobo Dalevuelta. "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 12 de enero, 1926, p.p. 27-67.
- (27) El Joven Telémaco, *op.cit.*
- (28) *Ibidem.*
- (29) Clementina Otero, et. al., Teatro de Ulises, Teatro de Orientación y Escolares del Teatro, marzo, 1986, (mesa redonda).
- (30) Jacobo Dalevuelta. "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 12 de enero, 1926, p.p. 27-67.
- (31) "Cartelera de Teatro". *El Universal*, 10 de mayo, 1928, p. 9.
- (32) "Cartelera de Teatro", *El Universal*, 12 de mayo, 1928, p. 9.
- (33) "Cartelera de Teatro", *El Universal*, 10 de mayo, 1928, p.9.
- (34) *Ibidem.*
- (35) Margarita Mendoza-López, *op.cit.*
- (36) Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1985, p.286.
- (37) Jacobo Dalevuelta, *op.cit.*
- (38) Fabienne Bradu, "La verdadera lección del Teatro de Ulises", *Escénica*, 1986, p. 77.
- (39) El Joven Telémaco, *op.cit.*
- (40) Jacobo Dalevuelta, *op.cit.*
- (41) Margarita Mendoza-López, *op.cit.*
- (42) Salvador Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises". *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, p.p. 21-62.
- (43) Margarita Mendoza-López, *op.cit.*
- (44) *Ibidem.*
- (45) Salvador Novo, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, p.p. 21-62.

---

## V. LA OBJETIVACION EN EL CAMPO CULTURAL

---

¿Cómo evaluar en términos cualitativos y cuantitativos el impacto pedagógico de un hecho artístico? Si en el ámbito escolar la evaluación es una función en la que confluye el control de los distintos momentos -planeación, realización y diagnóstico- de la totalidad de la estructura y del proceso didáctico (1); en el campo cultural las repercusiones de una acción pedagógica se irradian y condensan de una manera todavía más compleja, en relación a múltiples variables; desde las que caracterizan especialmente a sus receptores, o las que en un contexto macroscópico definen el campo, hasta aquellas que operan como las condiciones sociales más generales que la contextualizan.

En los capítulos anteriores la actividad teatral del grupo Ulises, como práctica objetivada, se ubicó en sus condiciones contextuales generales; nos interesa ahora, abordar el momento de la recepción de la experiencia y enfatizar las reacciones diferenciadas de los distintos públicos que accedieron a ella. Es decir, referirnos a los diversos procesos de interiorización por los que estos públicos se definen, en última instancia, como competencia o receptores pedagógicos del hecho innovador.

### 1. UN APUNTE METODOLOGICO.

El problema de la interpretación correcta de las relaciones

entre los fenómenos empíricos y las construcciones teóricas por las cuales "cada dato llega a ser tal a partir de una teoría y un método, que permiten captarlo en conexión con otros" (2): específicamente, en nuestro estudio de caso, la evaluación del impacto pedagógico de un hecho artístico sobre un **habitus** nos enfrenta, por un lado, al problema del desarrollo incipiente de la teoría estética referida al tema de la recepción artística en general, y al de la teatral en lo particular; y por otro, al de la necesidad de diseñar instrumentos metodológicos consistentes y verificables sobre fenómenos que parecerían diversos, dispersos y con un comportamiento en apariencia aleatorio.

El estudio del Teatro de Ulises como caso ejemplar de una práctica artística con claras implicaciones pedagógicas, nos ha remitido a un enfoque interdisciplinario, así como a la explicitación de los conceptos teóricos elegidos como referentes para interpretar su significación; a saber, en el campo de la educación informal los desarrollos teóricos de Bordieu, Berger, Lukmann y Durkheim; de Raymons Williams y García Canclini en el campo de las reflexiones estéticas y de Eric Bentley y Bernard Dort en el campo de la teoría teatral. Con todo, es necesario subrayar que nuestro objeto de estudio se define también por especificidades, que demandan para su análisis la elección de metodologías y técnicas de investigación flexibles y ad hoc capaces, simultáneamente, de capturar sus constantes sin empobrecer su facticidad y complejidad vivas.

La ubicación del fenómeno en un periodo histórico del que nos separan más de seis décadas, nos remitió a optar por una metodología de investigación documental; su carácter de representación efímera nos condujo a privilegiar las publicaciones nemerográficas como fuentes objetivas de información; mientras que su carácter espectacular, en una zona de significado cultural restringido, nos decidió por el uso de una técnica centrada en la encuesta, como instrumento de indagación.

Los parámetros que precisaron y delimitaron el seguimiento de nuestra investigación sobre el impacto del Teatro de Ulises en el público de su tiempo, fueron los siguientes:

- Como universo de la muestra, se eligieron las críticas y artículos referidos al Teatro de Ulises, publicados en la prensa de la época. La elección partió de reconocer en la crítica a un público que, por su habituación a las representaciones teatrales, así como su especialidad profesional, sería especialmente sensible y receptivo en el registro de los efectos de un hecho teatral; y también de reconocer que sus testimonios publicados son casi las únicas objetivaciones por las que podemos evaluar los efectos de recepción del caso estudiado.

- Se eligieron como fuentes documentales seis publicaciones periódicas, consideradas entre las más importantes de su tiempo: tres diarios -El Universal, Excelsior, El Universal Gráfico- y tres revistas semanales -El Universal Ilustrado, Revista de Revistas y Jueves de Excelsior. Son, además, las

publicaciones que se conservan, de hecho, en los acervos hemerográficos de las bibliotecas públicas consultadas. Por transcripción obligada por las normas de conservación de materiales antiguos valiosos- compilamos un total de 122 artículos periodísticos, 90 de ellos referidos a puestas en escena.

- Inicialmente, realizamos el seguimiento de la crítica teatral producida durante el mes de mayo de 1928, pues la presentación de la breve temporada de tres días en el teatro Fábregas a mediados de ese mes, requería del seguimiento antecedente y posterior de sus representaciones. Consideramos que treinta días eran suficientes para, por una parte, contrastar el comportamiento de la crítica referida al trabajo escénico de Ulises, en comparación al que la misma crítica ofrecía al resto de las producciones teatrales de género dramático que paralelamente se escenificaban; y por otra, para compilar la totalidad de las reacciones generadas en la prensa, alrededor del grupo. Aunque nos equivocamos, pues los comentarios sobre la temporada en el Fábregas se extendieron al siguiente mes, aportando nuevos elementos de análisis para la formulación de nuestra hipótesis de interpretación pedagógica.

- Después del registro para cada artículo de las variables referidas al autor del texto, la obra a la que se alude, su nacionalidad y procedencia, el nombre y fecha del periódico, las páginas y columnas utilizadas, el espacio destinado a cada obra y los elementos de la puesta en escena

considerados, se completó el cuadro con el rubro de la valoración -positiva o negativa- otorgada.

Para localizar, ordenar, clasificar y analizar las valoraciones referidas a las distintas obras, y para evaluar el grado de interiorización y de apropiación de los diferentes elementos escénicos innovadores, se definieron aquellas variables operacionales que, de acuerdo a nuestro criterio, permitirían el registro, medición y manipulación de datos homogéneos apreciables en un análisis estadístico. Así, el uso de estas variables resultó ser un instrumento de gran valor para interpretar la crítica teatral en términos distintos a los de la apreciación subjetiva o meramente adjetivada.

En efecto, las variables, conceptualizadas como "una propiedad que adquiere diferentes valores" (3), permitieron la interpretación de los adjetivos, de las metáforas, de las oraciones, de las frases utilizadas en la valoración y del espacio asignado al comentario de cada obra, en términos de parámetros positivos y negativos; es decir favorables o desfavorables al espectáculo.

Y las referencias a los distintos elementos representacionales -texto teatral, lenguaje de los signos plásticos y escenográficos, valoración de las innovaciones actorales o de dirección- consideradas como indicadores de un reconocimiento mayor o menor de los contenidos innovadores de la propuesta, permitieron la interpretación del nivel cualitativo de la interiorización de la experiencia.

A partir de este diseño metodológico y de las técnicas de registro apuntadas, se obtuvo una compilación nemerográfica, así como múltiples tablas de registro del comportamiento de las variables elegidas: mismas que conforman, prácticamente, un banco de datos sobre el tema estudiado. Para los fines de esta investigación, nos remitiremos específicamente a los registros que fundamentan nuestra tesis de interpretación.

## 2. HABITUS vs INNOVACION.

De los 122 artículos compilados correspondientes al mes de mayo de 1926, 90 de ellos se refirieron en particular a puestas en escena. Es interesante señalar, de entrada, como un indicador de la fortuna crítica obtenida por la temporada en el Fábregas, que 22 artículos de esos 90, o sea el 24.4% del total, fueron valoraciones destinadas al teatro de Ulises.

De estos 22 artículos obtenidos, 6 de ellos pertenecen propiamente a notas de difusión y propaganda, pues se publicaron antes del inicio de la temporada, gracias a las actividades de promoción realizadas por algunos integrantes del grupo -Novo, Villaurrutia, Rivas Mercado, Owen y Nieto- quienes visitaron las redacciones de El Universal, Excelsior y El Universal Gráfico.

El número de artículos promocionales conseguidos, la extensión de espacio -cuatro y media cuartillas- que se les asignó, así como las fotografías que acompañaron la información como auxiliar iconográfico, para vez usadas en la

# EL NOVISIMO TEATRO DE ULISES SE RASLADA AL VIRGINIA FABREGAS





época, dan cuenta del interés y expectación generados en la prensa, a partir del anuncio del programa teatral del grupo. Esta expectación es explicable, en gran medida, por el reconocimiento que como autores de la narrativa, poesía y la crítica -es decir, como autoridades pedagógicas en su campo- la mayoría de sus integrantes, a estas alturas, ya habían obtenido.

En *El Universal*, por ejemplo, se anunciaba: "otro paso más se dará para la realización del deseado y no conseguido propósito de la formación del Teatro Mexicano, por el grupo de intelectuales que integran el teatro íntimo llamado *Ulises*" (4); en *Excelsior*, "el acontecimiento artístico más importante de la temporada será, sin duda, la presentación al público, en el teatro Virginia Fábregas, de la selección del repertorio de *Ulises*" (5); mientras que en *El Universal Gráfico* se consignaba: "el Teatro de *Ulises* prepara tres funciones en el teatro Fábregas ... proponiéndose representar en ellas un positivo exponente del teatro más avanzado del extranjero" (6). Por el momento, dejaremos fuera de nuestro análisis la consideración de estas notas periodísticas.

Los autores de los artículos críticos que analizaremos son José Joaquín Gamboa (el 14 de mayo), Carlos González Peña (el 20 de mayo), *Figaro* (el 15, 17 y 25 de mayo) y Hernán Rosales (el 21 de mayo), en *El Universal*; José Elizondo (el 15 de mayo), y Rafael Cuevas (el 20 de mayo), en *Excelsior*; Guillermo Castillo Júbilo (el 17 de mayo) y M.H. (el 20 de mayo), en *Revista de Revistas*; así como dos artículos

publicados sin firma, uno en El Universal (el 13 de mayo) y otro en El Universal Gráfico (el 14 de mayo).

En tanto que el repertorio de la temporada se escenificó a lo largo de tres días seguidos (11, 12 y 13 de mayo), en el contenido de los doce artículos relacionados se valoró simultáneamente en la mayoría de los casos más de una obra por nota periodística. Así, podemos contar, para las cuatro obras representadas, un total de 22 valoraciones, que se registran en el siguiente cuadro:

| OBRAS               | VALORACIONES |          |
|---------------------|--------------|----------|
|                     | Positivas    | Negativa |
| <u>El Peregrino</u> |              |          |
| Charles Vildrac     | 4            | 0        |
| <u>Ligados</u>      |              |          |
| O'Neill             | 3            | 1        |
| <u>Simili</u>       |              |          |
| Roger-Marx          | 2            | 3        |
| <u>Orfeo</u>        |              |          |
| Jean Cocteau        | 2            | 4        |

Cabe señalar que los valores asignados (positivo o negativo), se obtuvieron como sumatoria de las variables operacionales (adjetivación, descripción y/o juicio sobre la reacción del público) a las que el crítico acudió en la valoración de cada obra.

adjetivaciones como: "una comedia que pasó ... sin pena ni gloria" (José Joaquín Gamboa para *El Peregrino*), "está escrita con la intención de pasmar snobs" (José Joaquín Gamboa para *Orfeo*), "un indescriptible mamarracho" (Carlos González Peña para *Orfeo*); fueron consideradas como negativas. Mientras adjetivaciones como: "un acto de una sobriedad encantadora" (José Joaquín Gamboa para *El Peregrino*), "es una auténtica, una perfecta obra de arte, de lo más puro, de lo más diáfano que pudiera soñarse" (Carlos González Peña para *El Peregrino*), "Comedia de ayer, de hoy" (José Joaquín Gamboa para *Simili*); fueron consideradas como positivas.

Descripciones tales como: "un prolijo y rebuscado primer acto de exposición" (*Júbilo* para *Simili*), "estos muchachos del Teatro de Ulises no tienen voz todavía. La voz del comediante es una voz comercial, que se fabrica especialmente para el público y se la vende a diferentes precios" (*Figaro*), "lástima que la traducción, a pesar de sus buenas intenciones, peca de literal, y se halle afeada, por mexicanismos no digamos de México, sino de los Estados" (José Joaquín Gamboa para *Ligados*); las consideramos como negativas. Mientras que descripciones como: "hecha de diálogos primorosos y revistiendo todos ellos graves verdades psicológicas" (*Júbilo* para *Ligados*), sobre la dicción: "con inesperada discreción y suelto fraseo" (*Rafael Cuevas* para *Ligados*), "es una tragedia para meditarse. Es un puñetazo inesperado en la boca del estómago (en el plexo solar) de lo

rutinario' (Júbilos para Orfeo). "las ventajas que ofrece la nueva modalidad teatral ... está en que el público goza de una libertad sin límite" (Figaro para Orfeo); las consideramos positivas.

La frase: "yo ví que no faltó quien aplaudiera el Orfeo ... algunos de buena gana, como después de una indigestión que ha concluido ... Lo difícil es saber si lo hacían por ingenuidad, o por haber llevado debidamente a prevención una botella de agua de Carabaña" (Carlos González Peña para Orfeo) fue considerada como juicio desfavorable sobre la reacción del público. Mientras que: "este público acudió en bastante número, lo que prueba que contra lo que nos temíamos, hay cierta curiosidad intelectual" (José Joaquín Gamboa) fue considerada como juicio favorable sobre la reacción del público.

El análisis global de la fortuna crítica de las cuatro obras del repertorio de Ulises, hace manifiesto un hecho relevante: El Peregrino y Ligados, con un texto dramático en el que la narración obedece a una secuencia temporal y espacial regida por la lógica de la realidad y, por lo tanto, con una posibilidad de lectura y explicación precisa, fueron las obras que recibieron valoraciones positivas dominantes. Mientras que Orfeo, con una estructura poética, sin referentes narrativos lineales y unívocos; con un lenguaje más apoyado en imágenes plásticas y signos teatrales no verbales, que en la trama del texto dramático, recibió la mayor cantidad de valoraciones negativas.

Si a esta constatación aunamos la observación de que, la totalidad de los críticos, privilegiaban la valoración de los elementos propiamente literarios y los referidos a los autores de las puestas en escena, mientras que son escasas las referencias a los signos complementarios del lenguaje representacional (música, plástica, estilo de actuación y de dirección, ambientación, etc.): podemos definir el carácter **logócentrico** de la crítica, como una dominante de su estructura cognoscitiva. Vale decir, como una estereotipia del sentido común del campo.

Si recordamos la caracterización general que, en capítulos anteriores, presentamos sobre las rutinas temáticas y formales del teatro comercial dominante, es natural aseverar que las estructuras y parámetros valorativos sedimentados en la crítica, se adecuaban armónicamente con el **habitus** de la práctica teatral corriente; y que esta complementación funcional los hacía más bien refractarios, por no contar con los referentes conceptuales necesarios, a la percepción, y a la eventual interiorización, de las innovaciones que en el terreno artístico y estético revelaban las puestas en escena de diases.

Es significativo el extrañamiento manifestado ante la representación de **Orfeo**, aun por el crítico que más se acercó a un reconocimiento estético de la puesta en escena; **Figaro** advertía a sus lectores: "fíjese bien en lo que va a oír. Todo esto es muy original y no se parece a las obras que usted está acostumbrado a ver. Es el producto de una intensa

labor intelectual. Cada palabra tiene un significado. Cuando no entienda nada, aplauda para no exhibirse como un ignorante. Naturalmente que la orden sólo es obedecida por los espíritus cultos ... puede hacer lo siguiente con esta obra, sin recurrir en herejía literaria: primero, verla toda, o parcialmente, sin hablar de ella. Segundo, hablar de ella sin haberla visto, parcialmente, o toda, es decir, imaginársela. Tercero, darle la interpretación que guste ... Una sola cosa no puede usted dejar de hacer, y es aplaudir". (7)

Acaso, algunos alcanzaron a sorprenderse -y en algunos casos a censurar- los aplausos y la afluencia del público a las representaciones; otros, a percibir las rupturas formales y temáticas como el inicio de una creación que ejercía una libertad de nuevo cunco; algunos resaltaron aspectos aislados de la técnica de actuación y de la producción escenográfica. Alguno pudo incluso calificar el trabajo de Ulises como "una aventura de divulgación artística ... un esfuerzo privado muy digno de tomarse en cuenta ... (distinto) a los espectáculos de las empresas teatrales, lógicamente atentas y cuidadosas de la finalidad económica, (por lo que) hacen forzosamente de sus espectáculos una fiesta de medicinidad". (8)

Sin embargo, la incompreensión de la propuesta se manifestó más generalmente en valoraciones con enunciados extrar-estéticos; algunas con connotaciones emocionales y descalificatorias, otras, despectivas de una manera táctica; otras, más reveladoras de rabias y proyecciones reactivas que

de una práctica crítica profesional.

Así, por ejemplo, González Peña asevera: "Aparece un poeta que, como el señor Cocteau, ha de ser muy malo; llámase Orfeo, como podría llamarse Evaristo o Lucas. Espiritualmente emparentado con el poeta, vese en el escenario a un caballero: tal caballero, según opiniones, es el diablo. Aunque, francamente, sería imposible resolverlo, porque hay momentos en el curso de la representación en que todos, actores y espectadores, nos sentimos caballos" ... "¿Qué es esto? - Pues lo mismo digo yo: ¿Qué es?. ¿Vanguardismo? ¿Futurismo? ¿Delirio tremens? Difícil sería clasificar la obra del señor Cocteau, aun dentro del aquelarre literario" (9); mientras que José Joaquín Gamboa censura: "no es necesaria tanta arrogancia para anunciar este espectáculo" (10); y Juan Huerta Palmeta moraliza: "empieza por ser tan deficiente e inventiva que lo femenino de la ficción en muchos casos parece lo contrario y lo pretendido masculino, sobre todo esto, por lo consiguiente, al grado de que la impresión exacta del arte que debiera quedar en el ánimo del espectador, se nulifica" (11). La virulencia y agresividad de Palmeta fue un vehículo oportuno para canalizar, como reactivo emocional, el desconcierto y la incompreensión ante el fenómeno innovador influyó, sin duda, en los estudios que, todavía en la actualidad relativizaron el significado de la práctica escénica del grupo, calificándolo como un acontecimiento pueril y la controversia que cesó, como una discusión irrelevante entre periodistas.

Es pertinente, sin embargo, acudir todavía a otra información estadística complementaria, referida a los espacios periodísticos concedidos por la crítica a las cuatro puestas en escena del repertorio, y establecer una correlación con la sumatoria de valoraciones positivas y negativas que estas mismas obras generaron:

| OBRAS               | ESPACIO ASIGNADO |
|---------------------|------------------|
| <u>El Peregrino</u> |                  |
| Charles Vildrac     | 38.5 líneas      |
| <u>Ligados</u>      |                  |
| O'Neill             | 129 líneas       |
| <u>Simili</u>       |                  |
| Roger-Marx          | 48 líneas        |
| <u>Orfeo</u>        |                  |
| Jean Cocteau        | 69 líneas        |

Es curioso observar que *El Peregrino*, con la mayor fortuna crítica mereció, sin embargo, la valoración más reducida en términos de extensión y de líneas acumuladas; mientras que *Orfeo*, con una mayor complejidad estética y con la menor fortuna crítica, conquistó el espacio mayor de las notas periodísticas, así fuera para descalificar su valor estético. Y es que *Orfeo* se constituye, de hecho, en la piedra de toque que muestra los límites cognoscitivos de esa parte del



público que, antes que receptores, se definen como competencia que esgrime -como diría Bourdieu- el discurso conservador y defensivo y las estrategias silenciosas y tácitas por las que se exige a la realidad que "sólo tenían que ser como son, para ser como hay que ser". (12 )

### 3. LOS RECEPTORES.

Si es cierto que el campo de la producción teatral es un sistema de relaciones objetivas, cuyo significado se constituye no sólo por la obra artística creada, sino también por sus condiciones de difusión y de recepción; la reacción de la crítica teatral profesional de la época, es un indicador de la lucha de aquellos agentes del campo comprometidos con el habitus dominante y, por lo tanto, resistentes a la interiorización de contenidos que relativicen o muestren la indigencia y límites de su propia competencia profesional.

El fenómeno rebasa, inclusive, las determinaciones del propio campo y se inscribe en una dinámica que implica variables de orden sociológico. Pues, como afirman Bourdieu y Passeron "en la medida en que el éxito de toda acción pedagógica es función del grado en el que los receptores reconocen la autoridad pedagógica de la instancia pedagógica, y del grado en que dominan el código cultural de la comunicación pedagógica, el éxito de una determinada acción pedagógica en una formación social determinada, está en función del sistema de relaciones entre la arbitrariedad cultural dominante en la

formación social considerada y la arbitrariedad cultural que impone esta acción pedagógica, la arbitrariedad cultural dominante inculcada por la primera educación en los grupos o clases de donde proceden los que sufren esta acción pedagógica". (13)

Es sugestivo pensar en la coyuntura política y económica que se define en el México posrevolucionario de los años veinte, como propiciadora de una situación similar, en el campo teatral, a la generada en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX por la consolidación de la revolución industrial burguesa: la oferta de democratización social, convirtió a los sectores mayoritarios de la población en demandantes virtuales del consumo de la cultura: de tal manera que, como apunta Dort, "desde la segunda mitad del siglo XIX no hay para los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según el género de espectáculos que se le ofrecen. A partir de entonces, ningún acuerdo fundamental sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos existe entre los espectadores y hombres de teatro. El equilibrio entre la sala y la escena, entre las exigencias de la sala y el orden del escenario deja de ser un postulado. Es necesario recrearlo a cada vez. Se modifica incluso la demanda del público. Se produce, en resumen, un cambio de actitud frente al teatro. (14)

Es en un desequilibrio similar donde es sugestivo ubicar la reacción airada del gremio de cronistas y críticos de teatro frente al teatro de Ulises y la réplica razonada e incisiva

de sus integrantes.

En una entrevista publicada el 30 de mayo en El Universal, Jacobo Dalevuelta (Fernando Ramírez de Aguilar), dio a conocer la réplica de Ulises a los críticos profesionales.

Xavier Villaurrutia reivindicó el criterio de selección de las obras del repertorio: "(son) obras de tendencias diversas a menudo encontradas, que se unen por el hilo de la actualidad ... pensamos que un autor clásico es el que tiene la dicna de ser actual siempre. Nuestro repertorio no pretende ser de vanguardia sino simplemente, orgullosamente, un repertorio actual".

Mientras que Antonieta Rivas Mercado evidenciaba la intención estética y educativa que, conscientemente, precidía la práctica grupal: "es necesario que los escritores gocen, por lo menos, por lo menos, de práctica visual. A veces, el remedio para la ceguera es una operación. La operación en este caso consiste en presentar obras correspondientes al momento actual ... (que nutran) la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero. Más tarde presentaremos también clásicos".

Mientras que, otra vez Villaurrutia, definía -con agudeza refiriéndose al teatro de Cocteau- la función estética del nuevo teatro: "es un teatro puro, teatro teatral, fin en sí mismo ... lejos del teatro naturalista, del teatro considerado como un medio solamente, como una tribuna para exponer ideas"; Salvador Novo, con más impaciencia e ironía, evidenció los límites conceptuales de sus adversarios

teóricos: "(es una lástima que) los intelectuales que escriben las crónicas (no conocieran la leyenda griega), sobre todo (cuando una) de las cualidades de Orfeo es la de encantar a los animales y de ser comprendido hasta por los caballos".

Impaciencia sí, pero no escepticismo; pues los integrantes de Ulises sabían que sus receptores, su verdadero público, estaba formado por otros artistas e intelectuales de diversos campos quienes, pronunciándose sobre los temas discutidos, ampliarían y prolongarían una polémica que, en realidad, desbordaba los marcos de la técnica y de los estilos teatrales para inscribirse en el terreno de los problemas culturales del país.

En efecto, los testimonios refractarios tuvieron la capacidad de entender el proceso pedagógico de la experiencia artística, al generar en el campo cultural una discusión que amplió, no sólo el campo de los receptores y de los contenidos en discusión, sino el de las objetivaciones, materializadas en la prensa de la época, por las que se aceleraron los multiplicadores de una nueva manera de hacer teatro.

En ella participaron Alfonso Teja Zabre, Hernán Rosales, Figaro, Enrique Jiménez, Ortiz de Montellano, Emilio Abréu Gómez y Palmeta. El análisis del contenido de sus declaraciones nos permite reconocer en la mayoría de ellos una actitud receptiva, no tanto hacia la convalidación de las búsquedas técnicas y estilísticas de Ulises -finalmente

tampoco comprendidas y valoradas por ellos en sus verdaderos alcances- cuanto hacía los problemas y tópicos, de un orden más general, referidos a la problemática de la definición de la noción de Cultura Nacional.

Se antoja pensar que, a diferencia de los críticos de teatro, encontraban en las propuestas de esos muchachos un resonador de sus propias preocupaciones estéticas; aunque quizás, como apunta Bourdieu sería más preciso hablar de una "confluencia entre dos historias una en estado objetivado y otra en estado incorporado, que quedan objetivamente acordes". (15)

Más allá de las diferencias, de orden tático, y dictadas por la conciencia de las carencias de satisfactores espirituales y materiales para una gran mayoría del pueblo mexicano, es posible hablar de una identificación, general y abstracta, que permea el ambiente de los artistas e intelectuales de la joven generación; acaso, de una particular afinidad con esa estructura de sentimiento, como la llama Raymond Williams, en la que se expresa "la personalidad secreta, la vida más íntima que no es comunicable, pero a la que continuamente se presta atención en el choque con otras, cuando cada uno juega su parte independientemente en el juego colectivo". (16)

Fues, en el azoro de Hernán Rosales por lo "inucitado y pintoresco que resulta en nuestro medio ... (esa búsqueda que) sólo los países desarrollados tienen la posibilidad de experimentar en diversos sentidos" (17); en la posesión en el interés de la ficción para cuando dejamos de estar "en presencia de esta formidable realidad, más patética que las

obras de Sófocles, de Shakespeare y de Ibsen" (18), como apunta Figaro: en el entusiasmo de Enrique Jiménez sobre ese "impulso inicial (el Teatro de Ulises) que presenta lo más avanzado en técnica y asuntos teatrales ... el ejemplo de este teatro extranjero por el que México pueda encontrar un cauce definitivo para su originalidad (19); o en el reconocimiento de Ortiz de Montellano de que "el objetivo principal de estos jóvenes es el de formar a su público, reformando el gusto para que nuestros autores se vean obligados a mejorar su producción (20); más aún, en la adhesión de Emilio Apréu Gómez al programa modernizador de Ulises, en términos de técnica, de actualización de contenidos y de autonomización del arte.

Con todas estas expresiones nos acercamos, de hecho, a la que podríamos calificar como la más trascendente aportación pedagógica de Ulises a la cultura mexicana del medio siglo: la preparación para habitar, en los terrenos del arte, de la ciencia y de la vida cotidiana de nuestra naciente sociedad industrial y capitalista, con la naturalidad que, desde entonces, será una exigencia de nuestro ingreso a la modernidad.

NOTAS

- (1) Ver. Faustino Ortega Férrez, "La evaluación didáctica", en *Aportaciones a la didáctica de la educación superior*, Alfredo Furian et al., 1989.
- (2) Nestor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, 1988.
- (3) Fred N. Kerlinger, *Enfoque conceptual de la investigación del comportamiento*, 1985, p.20. Este texto es el soporte teórico básico de este apunte metodológico.
- (4) "El novísimo Teatro de Ulises se traslada al Virginia Fábregas", *El Universal*, 7 de mayo, 1928, p.3.
- (5) "Tres representaciones del Teatro de 'Ulises' habrá en el Fábregas", *Excelsior*, 9 de mayo, 1928, p. 3.
- (6) "Teatrales. El Teatro de Ulises en el Fábregas", *El Universal Gráfico*, 10 de mayo, 1928, p.5.
- (7) Figaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises", *El Universal*, 15 de mayo, 1928, p. 3.
- (8) Júbilo, "Los estrenos de la semana. Ulises' en la calle", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, pp.14-16.
- (9) Carlos González Peña, "Belleza y verdad", *El Universal*, 20 de mayo, 1928, p.23.
- (10) José Joaquín Gamboa, "Teatralesías", *El Universal*, 14 de mayo, 1928, p.23.
- (11) Júbilo, "Que opina usted del Teatro de Ulises", *El Universal*, 7 de junio, 1928, p. 10.
- (12) Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, 1990, p.
- (13) Pierre Bourdieu, Jean Claude Passeron, *La reproducción - Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, 1977, p.51.
- (14) Bernard Dort, *Tendencias del teatro actual*, 1975, p.48.
- (15) Pierre Bourdieu, op. cit., p.182.
- (16) Raymond Williams, *El teatro de Ibsen a Brecht*, 1975, p.p. 17-22.
- (17) Hernán Rosales, "El Teatro de Ulises y lo que necesita México", *El Universal*, 31 de mayo, 1928, pp. 3-11.
- (18) Figaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises", *El Universal*, 8 de junio, 1928, p.3.
- (19) Júbilo, op.cit.
- (20) Ibiem.

---

**CONCLUSIONES: DEL MANIFIESTO A LA INSTITUCIONALIZACION**

---

La modernidad, referente cultural del mundo de la sociedad industrial desarrollada, en cuyos linderos ingresó de una manera franca nuestro país en los años cincuenta. La modernidad, dominante cultural que se ejerce como un acto simbólico con derecho propio, como práctica y como producción, con todo lo que este nuevo habitus implica:

En lo subjetivo, una disponibilidad espiritual para la creación, regida por el valor supremo de la originalidad y la innovación.

En lo estilístico, una práctica regida por la noción de lo moderno como una extensa categoría cultural que comprende una amplia variedad de estilos, incluso incompatibles: del realismo, pasando por el naturalismo, el simbolismo, y el expresionismo al surrealismo, por mencionar algunos.

En lo artístico, el ejercicio de la idea de la creación como producción autónoma, que se suma al campo de las objetivaciones genéricas universales.

En lo cultural, en fin, la atenuación de la diferencia que separa la alta cultura de la cultura popular y comercial, al sustituir la noción de cultura moderna por su converso: la modernidad es la cultura. (1)

En la Conferencia preliminar pronunciada en el arranque de la temporada en el teatro Fábregas, Novo imaginaba la formación ideal de numerosos núcleos de aficionados inteligentes y



flexibles, de buen carácter, pacientes y estudiosos, que se someterán sin reparo a la dura disciplina de un dictador tan sabio y entusiasta, que supervisara desde la contracción de una mano hasta el ruido del telón al levantarse; desde el maquillaje de una frente hasta la menor pausa en el diálogo. Que dispusiera de tantas personas para las partes, que no tuviera que realizar el milagro chino de torturar dentro de un papel a una persona que no había nacido para desempeñarlo tan sólo porque no había otra que lo hiciera". Novo definió este objetivo estratégico como la creación de teatros menores "que deberían tenderse como un puente para que el gusto del público pasase, del año en que se encuentra detenido, al siglo que nos ha visto nacer". (2)

El seguimiento diacrónico de nuestra vida teatral después de la desintegración del Teatro de Ulises, en julio de 1928, revela que las palabras de Novo resultaron visionarias; pues los teatros menores (Escolares del Teatro, Teatro de Orientación, Teatro de Ahora, Trabajadores del Teatro, Teatro de la Universidad, Teatro de Medianoche, Teatro de las Artes, etc.), en diáspora, inundan y enriquecen por más de una década la escena nacional, con búsquedas de los más diversos signos y significados.

Fueron, ciertamente, el puente que naturalmente propició el diseño del primer programa teatral institucional en nuestro país: el del Instituto Nacional de Bellas Artes fundado en 1946, con Carlos Chávez como su Director General y Salvador Novo como Jefe del Departamento de Teatro y Literatura.

Resulta sorprendente descubrir que el plan de trabajo de Novo, como funcionario cultural, adecuó y desarrolló, de alguna manera, el programa estético anticipado por el Teatro de Ulises:

- Realiza en el Palacio de Bellas Artes la memorable Temporada de comedia mexicana, en 1947 y la Temporada del teatro universal, en 1948, con obras de la dramaturgia contemporánea, llevadas a la escena con el propósito de atraer al público teatral, y aun al potencial, al "conocimiento y al disfrute de un teatro que restituya la afición por buenos caminos". (3)

- Profesionaliza la Escuela de Arte Teatral con la especialización de las carreras de actuación y escenografía, y con la incorporación de personalidades como Xavier Villaurrutia, Clementina Otero, Fernando Wagner y André Moreau a su planta de maestros. La Escuela se constituyó, funcionalmente como una compañía de repertorio en la que en cada puesta en escena colaboraban maestros y alumnos de las distintas especialidades.

- Alienta el desarrollo del teatro no profesional y de aficionados, al proporcionar espacio para los ensayos de grupos de búsqueda y ofreciendo incluso a algunos de sus actores la oportunidad de integrarse al reparto de las obras representadas en el Instituto. (4)

A lo largo de este trabajo hemos afirmado que una de las más importantes lecciones de Ulises residió en su nueva manera de entender y de concebir el quehacer teatral; tanto en lo que

se refiere a su concepción -elegir obras, autores, traducirlos y analizarlos- como en lo que se refiere a su realización -montaje, dirección, actuación y escenografía.

(5)

Desde una valoración retrospectiva, podemos reconocer también ahora su contribución al desarrollo de la cultura teatral y del conocimiento social en nuestro país, al descubrir el papel protagónico que jugaron en ese proceso que, desde una forma residual y emergente de producción cultural, recorrió el camino por el que la modernidad se sedimenta en nuestro país como un campo de fuerza, como una dominante cultural.

En este periplo, el *Teatro de Ulises* llega a su fin. Se inició como un ejercicio de divertimento, se continuó como una actividad vocativa y maduró, prácticamente, como una convocatoria a la creación del teatro nacional moderno.

## NOTAS

- (1) Perry Anderson. "Modernidad y revolución" en La Cultura en México suplemento de *Signos*, núm. 1192, 14 de diciembre, 1964.
- (2) Salvador Novo. "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, pp.14 y 65.
- (3) *Los años y sede del INBA 1947-1949*, INBA, tomo III, p.12
- (4) *Ibid.* pp. 13 y 14.
- (5) Fabienne Bradu. "La verdadera lección del Teatro de Ulises", en *Escénica*, núm.1, 1968, pp.74-81

Agosto de 1991.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- Antología de piezas cortas de teatro*, introducción y selección de Nicolás González Ruiz. Barcelona: Labor, t. II, 1965.
- Bradu, Fabienne, "La verdadera 'lección' del Teatro de Ulises", en *Escénica*, núm. 1, diciembre, 1968.
- Cartas de Villaurrutia a Novo 1935 - 1936*, México: INBA, 1966.
- "Cartelera teatral", *El Universal*, 23 de enero, 1928, p. 6.
- "Cartelera teatral", *El Universal*, 10 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *Excelsior*, 10 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *El Universal Gráfico*, 10 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *El Universal*, 11 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *Excelsior*, 11 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *El Universal Gráfico*, 11 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *El Universal*, 12 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *Excelsior*, 12 de mayo, 1928, p. 9.
- "Cartelera teatral", *El Universal Gráfico*, 12 de mayo, 1928, p. 9.
- Cocteau, Jean. *Orfeo*, traducción C. Barga, México: INBA.
- Ducuel, Madeleine, "Les Recherches Theatrales au Mexique (1923 - 1947)" en *Cahiers du C.R.I.A.R.*, núm. 7, publications de l'Université de Rouen, 1987.
- Dalevuelta, Jacobo (seudónimo de ), "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 12 de enero, 1928, p. 27 - 67.
- El Joven Telémaco (seud.), "Ligados de Eugene O'Neill en el teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero, 1928, pp. 23 - 55.
- El Joven Telémaco (seud.), "El Peregrino y Orfeo en el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo, 1928, pp. 5 - 65.
- "El novísimo teatro de Ulises se traslada al Virginia Abregas", *El Universal*, 9 de mayo, 1928, p. 9.

- "El Teatro de Ulises en el Fábregas". *El Universal*, 3 de mayo, 1928, p. 4.
- "El teatro de Ulises en el Virginia Fábregas", *El Universal*, 13 de mayo, 1928, p. 10.
- Fígaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises", *El Universal*, 18 de mayo, 1928, p.3.
- Fígaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises". *El Universal*, 17 de mayo, 1928, p.3.
- Fígaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises", *El Universal*, 25 de mayo, 1928, p.3.
- Fígaro, "A punta de lápiz. El Teatro de Ulises". *El Universal*, 6 de junio, 1928, p.3.
- Fuentes Ibarra, Guillermina, *Un suceso en la cultura nacional. Teatro de Ulises*. México: UNAM, 1986. (tesis de licenciatura en Historia. inédita)
- Gamboa, José Joaquín. "Teatralerías". *El Universal*, 9 de enero, 1928, p. 4.
- Gamboa, José Joaquín. "Teatralerías. El teatro de Ulises en el teatro Virginia Fábregas", *El Universal*, 14 de mayo, 1928, p. 5.
- Gorostiza, Celestino. "Apuntes para una historia del teatro experimental". en *México en el Arte*, núm. 10 - 11, 1950.
- Gilberto Owen. *Cartas a Clementina Otero*, Marinella Barrios (editora). México: INBA, 1982.
- Jacobo Dalevuelta (seud.). "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero, 1928, pp. 27 - 37.
- Júbilo, "Los estrenos de la semana. Ulises en la calle", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, pp. 14 - 33.
- Júbilo. "Qué opina usted del Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 7 de junio, 1928, p. 10.
- Las paradojas del Teatro*. México: INBA, 1950. (Celestino Gorostiza y Salvador Novo / Discursos académicos).
- Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen del teatro. Experimentos en México*, México: Ediciones Letras de México, 1940.
- Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México: Andrea, 1988.

Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de Teatro Mexicano 1900 - 1961*, México: INBA, 1964.

Magaña Esquivel, Antonio, *El teatro y el cine*, México: F.C.E. *Esobretario de México: Cincuenta años de revolución IV. La Cultura*.

Mahón, Manuel, *Historia del Teatro Principal*, México: Cultura, 1932.

Mendoza-López, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928 - 1941*, México: IMSS, 1965.

Michele, Mundy, *El teatro de Salvador Novo*, México: INBA, 1976.

Minera, Otto, "Una osadía nunca vista Julio entre vistas de mujeres", en *Escénica*, num. 2, junio, 1989.

Novo, Salvador, "Como se fundó y que significa el Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo, 1928, pp. 21 - 62.

Novo, Salvador, "Punto final", *El Universal Ilustrado*, 14 de junio, 1928, p. 50.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel María Calles*, prólogo de Salvador Novo, nota preliminar y recopilación de José Emilio Pacheco, México: Empresas Editoriales, 1965.

Novo, Salvador, "El teatro en México" en *Letras vencidas*, México: Universidad Veracruzana, 1981.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, prólogo de Salvador Novo, México: Porrúa, 1961.

O'Neill, "Ligados" en *Viaje a la noche y otros ocho dramas*, Buenos Aires: ed. Sudamericana, t. II, 1960.

Palmeta (seudónimo de Juan Huerta), "Al margen del teatro mexicano. Puntos suspensivos ...", *El Universal Ilustrado*, 21 de junio, 1928, pp. 39 - 50.

"Que colman los fomentadores del Teatro de Ulises de la crítica que se les ha hecho", *El Universal*, 30 de mayo, 1928, pp. 9 - 10.

Quirarte, Vicente, "Clementina Otero. Ulises. Los Contemporáneos. El Teatro Mexicano. El Teatro Todo", en *Escénica*, num. 2, junio, 1989.

Rosales, Hernán, "El Teatro de Ulises y lo que necesita México", *El Universal*, 31 de mayo, 1928, pp. 9 - 11.

Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Schneider, Luis Mario. *Coras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México: SEP - Oasis, 1927. (Lecturas mexicanas, segunda serie, num. 50)

"Teatrales. El teatro de O'Neill se representará por primera vez, el sábado, en el Fábregas", *El Universal*, 10 de mayo, 1926, p. 11.

"Teatrales. El Teatro de *Ulises* en el Fábregas", *El Universal Gráfico*, 10 de mayo, 1926, p. 5.

*Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Francisco Monterde, México: F.C.E., t. I, 1960. (Letras mexicanas, 25)

*Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel, México: F.C.E., t. II, 1961. (Letras mexicanas, 26)

*Teatro mexicano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Celestino Gorostiza, México: F.C.E., t. III, 1961. (Letras mexicanas 27)

"Tres representaciones del Teatro de *Ulises* habrá en el Fábregas", *Excelsior*, 9 de mayo, 1926, p. 3.

*Ulises (1927 - 1928) Escala (1939)*, México: F.C.E., 1960. (facsimilar de las Revistas Literarias Modernas)

Usigli, Rodolfo. *México en el teatro*, México: Imprenta mundial, 1932.



## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Acha, Juan, *Arte y sociedades: Latinoamérica*, México: F.C.E., t. II, 1979.
- Arredondo, Ines, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, México: SEP - Setentas, 1982.
- Azevedo Fernando de, *Sociología de la educación*.
- Bauderlot, Ch. y Estabiet, R., *La escuela capitalista*. - México: Siglo XXI, 1977.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Buenos Aires: Faldos.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1984.
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos*, México: F.C.E., 1977.
- Bourdieu, Pierre, et. al., *El oficio del sociólogo*, México: Siglo XXI, 1975.
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron, *La reproducción - Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona: Laia, 1977.
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron, *Los estudiantes y la cultura*, Argentina: Labor, 1975.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México: Grigalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Erecht, Bertold, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1975.
- Broccoli, Angelo, *Ideología y educación*, México: Nueva imagen, 1976.
- Celorio, Gonzalo, *La época sordina*, México: Cal y Arena, 1990.
- Lordoba, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México: ERA, 1982.
- Della Voige, Galvano, *Historia del gusto*, Madrid: Alberto Corazon, 1972.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México: F.C.E., 1989.
- Dort, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid:

Fundamentos, 1975.

*Dos años y medio del INBA 1947 - 1949*, México: INBA, 1950  
(Fundación del Departamento de Teatro, III).

Durkheim, Emile. *Educación y sociología*, México: Colofón.

Durkheim, Emile. *La división social del trabajo*, 1973

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*, México: Gedisa, 1986.

*Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*.  
España: Centro de Documentación Teatral, 3 tomos, 1988.

García Riera, Emilio. Los años teatrales de Julio Bracho, en  
*Escénica*, num. 2, junio, 1989.

García Canclini, Nestor. *Arte popular y sociedad en América  
Latina*. - México: Grijalbo, colección Teoría y Praxis núm.  
38, 1977.

García Canclini, Nestor. "Gramsci con Bourdieu - hegemonía,  
consumo y nuevas formas de organización popular", en  
*Cuadernos Políticos*, num. 38, octubre-diciembre, 1983.

García Canclini, Nestor. *La producción simbólica. Teoría y  
método en sociología del arte*, México: Siglo XXI, 1988.

García Canclini, Nestor. *Las culturas populares en el  
capitalismo*, México: Nueva Imagen, 1989.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para  
entrar y salir de la modernidad*, México: CONACULTA -  
Grijalbo, 1990.

García Riera, Emilio. "Los años teatrales de Julio Bracho",  
en *Escénica*, vol. 1, núm. 2, junio, 1989.

Gargani, Aldo. *Crisis de la razón*, México: Siglo XXI, 1983.

Girar, Mendel y Vogt Christian. *El banquero de la  
educación*, México: Siglo XXI, 1983.

Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de  
benvenuto Croce*, México: Juan Pablos Editor, 1975.

Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la  
cultura*, México: Juan Pablos Editor, 1975.

Jiménez Rueda, Julio. "La enseñanza del arte dramático en  
México en los últimos cincuenta años" en la revista de la  
*Universidad de México*, 8 de febrero, 1957.

La Belle, J. Thomas. *Educación de fuerzas y cambio social en*

*América Latina, México: Nueva Imagen, 1980.*

"La crítica" en *Repertorio*, México: Universidad de Queretaro, núms. 4 - 5, febrero - mayo, 1968.

Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*, México: SEF-Setentas, 1974.

María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1936.

Melchinger, Siegfried, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Buenos Aires: Fabril, 1959.

Meyer, Jean, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *1924 - 1928 Estado y sociedad con Calles*, México: Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana 11)

Mendoza-López, Margarita, *El teatro en sus recuerdos*, México: Forrúa, 1985.

Mendoza-López, Margarita, "Julio Jiménez Rueda", *Boletín de información e historia*, núm. 7, julio, 1955, pp. 2-3.

Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Milán: Alianza Forma, 1966.

Mirás, León, *Panorama del teatro moderno*, Buenos Aires: Sudamérica, 1956.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura nacional", en *Historia General de México*, México: El Colegio de México, t. 11, 1981.

Montede, Francisco, *Sibilografía del teatro mexicano*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.

Montede, Francisco, "Autores de teatro mexicano 1900 - 1950", *México en el Arte*, núms. 10 - 11, 1950, pp. 39 - 46.

Moreno F., Leticia Xochitl y Carlos Ramírez Sámano, *El problema educativo en Antonio Gramsci*, México: ENEP Acatlán - UNAM, 1983. (Tesis de licenciatura en Pedagogía)

Nonland, John B., *Teatro Mexicano Contemporáneo (1900 - 1950)*, México: INBA, 1967.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, prólogo de Salvador Novo, nota preliminar, recopilación de José Emilio Pacheco, México: Empresas Editoriales, 1964.

"Salvador Novo habla del teatro" en Teatro, Panoramas de México, núm. 1, julio, 1954, pp. 30 - 39.

Ocampo, Aurora M. Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX, México: UNAM, 1968.

Faz, Octavio. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, México: F.C.E., 1973.

Faz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Faz, Octavio. Generaciones y señalizaciones. Modernistas y modernos, México: F.C.E., tomo 2, 1969. (México en la obra de Octavio Paz)

Fulgros, Adriana. Indentatizismo y educación en América Latina, México: Nueva imagen, 1980.

Frause, Enrique. Caudillos culturales en la revolución mexicana, México: SEP - Siglo XXI, 1983.

Frause, Enrique. Juan Meyer y Cayetano Reyes, 1924 - 1926 La reconstrucción económica, México: Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana 10)

Read, Herbert. Imagen e idea, México: F.C.E., 1985.

Sala Santos, Naydee y Niquei Sánchez León. "una encuesta sociológica: las diez mejores puestas en escena", en Tablas, núm. 1, 1980.

Salvador Novo. Sus mejores obras, selección y prólogo de Roberto Vallarino, México: PROMEXA, 1979.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y marxismo, México: ERA, 2 tomos, 1970.

Schneider, Luis Mario. El Estridentismo o una literatura de la estratègia. México: INBA, 1970.

Solórzano, Carlos. El teatro latinoamericano en el siglo XX, México: Foranda, 1964.

Solórzano, Carlos. Escenariados retratos de México, México: UNAM, 1970.

Solórzano, Carlos. "O'Neill: algo nuevo" en los escenarios de México" La Cultura en México, suplemento de la revista Sirenes, núm. 185, 10 de septiembre, 1965.

Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 3 tomos, 1974.

- "Salvador Novo habla del teatro" en *Teatro. Panorama de México*, núm. 1, julio, 1954, pp. 30 - 39.
- Ucampo, Aurora M., *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*, México: UNAM, 1988.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México: F.C.E., 1978.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Paz, Octavio, *Generaciones y sesentistas. Modernistas y modernos*, México: F.C.E., tomo 2, 1959. (México en la obra de Octavio Paz)
- Puigros, Adriana, *Imperialismo y educación en América Latina*, México: Nueva imagen, 1980.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México: SEP - Siglo XXI, 1985.
- Krauze, Enrique, *Jean Meyer y Cayetano Reyes. 1924 - 1928 La reconstrucción escudataria*, México: Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana 10)
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, México: F.C.E., 1985.
- Sala Santos, Haydee y Niquel Sánchez León, "una encuesta sociológica: las diez mejores puestas en escena", en *Tablas*, núm. 1, 1980.
- Salvador Novo, *Sus mejores obras. selección y prólogo de Roberto Vallarino*, México: PROMEXA, 1979.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, México: ERA, 2 tomos, 1970.
- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estructura*, México: INBA, 1970.
- Solórzano, Carlos, *El teatro Latinoamericano en el siglo XX*, México: Fonarca, 1964.
- Solórzano, Carlos, *Festivales teatrales de México*, México: UNAM, 1975.
- Solórzano, Carlos, "O'Neill: algo nuevo en los escenarios de México" *La cultura en México*, suplemento de la revista  *Siempre*, núm. 185, no. de septiembre, 1985.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 3 tomos, 1974.