

Clase magistral de teatro

Cátedra impartida

en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro

de la UNAM (tercera parte)

FRANCISCO TURÓN

Otras preguntas ineludibles que se me vienen a la mente, para quienes están interesados en estudiar dirección: ¿cuándo creen ustedes que aparece el director en el arte teatral? ¿Por qué surge la figura del director? Antes no había director. Existe hace 150 años. Lo que sucedía es que a veces los dramaturgos opinaban, aunque no invariablemente. No creo que los griegos escribían sus obras y ahí las dejaban para ver cómo las hacían. Casi siempre la jerarquía de director lo asumía el primer actor de la compañía. En la época isabelina, por ejemplo, Shakespeare escribía sus obras, pero el protagonista de casi todos los personajes importantes, sobre todo en la segunda mitad de su trabajo, era el Sr. Richard Burbage, que era amigo y socio de la empresa artística del “Cisne de Avon”, y quien seguramente dirigía mucho más a la compañía, que el propio Shakespeare. De hecho pienso que a Shakespeare no se le permitía opinar. Era Burbage el que les decía: “Ahora yo aquí salgo y ustedes se paran a mi alrededor”. Aún no existía el director como uno de los creativos escénicos. La figura del director surge mucho tiempo después hasta el siglo XIX. El arte teatral, del cual todos nos sentimos muy orgullosos, hoy en día depende más que de otra cosa, de la actuación y de la dirección, que son relativamente los elementos más jóvenes del teatro y de los que más, hace menos, se ha opinado. Siempre ha imperado el dramaturgo y su obra. El primer texto sobre cómo se debe escribir una obra de teatro y de las reglas de la dramatur-

gia viene de los griegos: *La Poética* de Aristóteles, que debió haber sido escrita en siglo IV a.C., en algún momento entre la fundación de su escuela en Atenas, en el 355 a.C. y su partida definitiva de su ciudad, en el 323, o sea un año antes de morir. En esta clásica y breve obra maestra de análisis, se explican tres conceptos fundamentales: Uno, el de la *mimesis*, o imitación de aquellos aspectos de la realidad que resultan verosímiles. De esta forma, por sentir que se presentan aspectos creíbles del mundo que los rodea, el espectador puede comprender o identificarse con lo que ocurre en la escena y, entonces, puede purificar sus pasiones. Dos, el de la *unidad de la acción*, hace referencia al desarrollo de una sola historia a lo largo de la obra, sin elementos que puedan resultar distractores, ni acciones paralelas y tres, el de la *separación estricta de géneros y estilos*, para ello Aristóteles compara la *tragedia* con la *comedia* y el *drama satírico*, y determina cuál es el estilo y los temas que le corresponden a cada una. Incluso en nuestros días, suena práctico leer *La Poética*, por que además te habla de los tres actos, la división de la obra, la acción, etc. ¿En cambio, hasta cuándo creen que se escribió la primera obra literaria donde se habla de actuación? En la que por primera vez alguien dijo: “Por cierto, yo creo que los actores deberían de hacer esto...”. Esa obra es nada más y nada menos que *Hamlet*, escrita entre el año 1600 y 1608 por William Shakespeare. En esta obra hay una escena entera donde el príncipe de Dinamarca da consejos de actuación a los actores. Un pasaje que sólo nos gusta a los teatreros, porque no sirve de nada para entender la obra. Fue hasta el siglo XVII que Shakespeare es el primero que en un libro al respecto

escribió: “Yo pienso que no me gusta que los actores lloren tanto y no se les entienda lo que dicen. Pienso que a la palabra debe corresponder la acción y a la acción debe corresponder la palabra. Que sus textos no sean fríos pero que tampoco exagerados. Además que reaccionen al estímulo ficticio, aunque este estímulo ficticio sea Écuba –un personaje que no existe–. Y estos conocimientos Shakespeare los tenía porque él además era actor, dicen que bastante “malito”. Sin embargo lo que escribió era una tragedia y no un compendio de técnicas para actuación. Eso en definitiva no se puede decir que haya sido un tratado de actuación, porque no lo era. El primer discurso especializado donde alguien dice: “Voy a escribir un libro entero concerniente a lo que es el arte de la actuación”, está contenido en *La Paradoja del Comediante*, escrita por Denis Diderot durante la

Ilustración francesa en 1773, aunque permaneció inédita hasta 1830. En este breve texto Diderot recurre a un diálogo imaginario entre dos amigos, con un interlocutor, al que procura demostrarle que las creencias de su tiempo respecto a la actividad actoral eran falsas. Contiene agudísimas reflexiones, redactadas con un brío verdaderamente prodigioso, centradas en definiciones, recuerdos de distintos intérpretes, la crítica de sus estilos, de la fatuidad, el englotamiento o los excesos sentimentales arriba del escenario, así como la necesidad de un distanciamiento del texto para poder brindarlo sin fisuras. En síntesis “*La Paradoja del Comediante*” es: que la mente esté fría y el corazón ardiente. Hay que precisar que sólo sabemos en qué consiste esta paradoja, pero hasta ahora, nadie nos ha podido explicar cómo chingados lo logramos. 🐱



Guillermo Ceniceros

Aproximaciones y divergencias entre el “teatro de ahora” de Mauricio Madaleno y Juan Bustillo Oro y el “teatro de revista” de Eugenio Britol

MARCELA DEL RÍO REYES

La Universidad Autónoma Metropolitana, de Atzacapotzalco ha publicado en la Serie Estudios, de su Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, un libro poco común que reúne bajo el título de *Cuatro obras de revista para el “Teatro de Ahora” (1932)*, la producción del género chico de dos autores reconocidos del teatro mexicano: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. La publicación la coordinó Alejandro Ortiz Bulé Goyri y los textos que reúne son: *El Periquillo sarniento*, en el que toman al personaje del pícaro de la novela homónima de Joaquín Fernández de Lizardi, para recrear nuevas aventuras; *Corrido de la Revolución*, *El pájaro carpintero* y *Romance de la Conquista*.

Aunque sean inseparables los nombres de Magdaleno y Bustillo Oro de su producción dramática firmada con sus propios nombres para el “Teatro de Ahora” y la firmada bajo el seudónimo conjunto de Eugenio Britol, que ambos escribían al alimón, para la compañía del Teatro de Revista de Roberto Soto, sí se hace necesario hacer una distinción entre ambas producciones.

Los críticos que han escrito sobre la historia del teatro mexicano han distinguido los géneros llamando a las obras del Teatro de Ahora, como de género dramático, y a las del Teatro de Revista como de género chico. Seguiré esa designación para revisar qué elementos dramáticos utilizan los autores en ambos géneros, y cuáles fueron específicos de cada género.

Es importante revisar el contexto en el que se movían Magdaleno y Bustillo Oro en la época en que crearon sus producciones dramáticas respectivas. México acababa de vivir la crisis económica desatada por la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York en 1929, y la profunda crisis política que le siguió. Ambos habían participado intensamente en la campaña por la presidencia de México, que José Vasconcelos acababa de perder ese mismo año de 1929. Ambos habían recorrido el país con el candidato siendo testigos de las carencias, el hambre y la injusticia que vivía el pueblo; del abuso de poder que ejercían las autoridades; de las prebendas de las clases privilegiadas que contrasta-



Marcela del Río Reyes

ban con la miseria de campesinos y obreros. Su rebeldía y su frustración están a flor de piel.

En 1930, Bustillo Oro tiene veintiséis años y Magdaleno, veinticuatro, ellos tratan de integrarse al movimiento teatral en la capital, unidos por identificación de ideales políticos y dramáticos, buscan su lugar en el desenvolvimiento del teatro mexicano. El movimiento teatral en la capital mexicana está dividido en dos hemisferios contrapuestos: uno, les parece que presenta un teatro degradado que sólo busca el beneficio económico y dar gusto a un público que sólo quiere entretenerse y no pensar; y otro, el que maneja el grupo del Teatro Orientación, que lleva a escena obras propias o traducciones de textos dramáticos de importación francesa, les parece que representa un teatro elitista, dirigido a una minoría culta. Bustillo Oro y Magdaleno no se sienten encajar en ninguno de los dos hemisferios. Ellos desean un teatro de denuncia que haga pensar y cambiar el mundo degradado que contemplan a su alrededor. Y justamente en ese momento coyuntural, 1930, se distribuye en México y se vende en la Librería Navarro, *El teatro político* de Erwin Piscator que publica ese año la editorial Cenit, en Madrid. El teatro expresionista que propone el autor alemán, y el conocimiento de lo que está haciendo en un Berlín convulsionado por la depresión económica y el ascenso del nazismo, es una inspiración para los dos inquietos autores.

Delinean entonces un proyecto para crear la compañía del *Teatro de Ahora*. Ambos deciden escribir por lo pronto, ocho piezas para poder dar inicio a su temporada, buscando el patrocinio de Narciso Bassols, y lograr llevar a cabo las representaciones de dichas obras en el Teatro Hidalgo, tal como lo expresó Juan Bustillo Oro en las "Notas" leídas la noche del 3 de noviembre de 1931, en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano:

En conversaciones interminables habíamos definido el propósito y su ideología. Tratamos de nuestros temas, los analizamos. Después nos fuimos a encerrar gozosos de impaciencia y de llevar aires de fuera, de la calle, al gabinete. De la tarea, terminada hasta el fin, salieron las ocho piezas. Cuatro de Mauricio Magdaleno. Cuatro mías.

Son de Mauricio Magdaleno: Pánuco 137 que ya dió a conocer en la anterior lectura; Éxito, Bajo el Cielo Vacío y una transposición de una obra rusa que él tituló: Volviendo a crear el mundo. [...] Por lo que respecta a mí, el aporte ha sido: una transposición de una obra de Ben Johnson, el contemporáneo de Shakespeare, a la que titulo Tiburón; y tres obras originales: Masas, Justicia, S.A. y Hay hambre en la Tierra.

Ambos autores procuran evadirse de la influencia del realismo español buscando otros horizontes estilísticos. La propuesta expresionista de Piscator es para Bustillo Oro una inspiración. A Magdaleno le inspira además otra fuente estilística, la del criollismo que estaba en boga en la novelesca latinoamericana, en la que se insertaban Eustasio Rivera con *La vorágine* (1921), y Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara* (1929), novelas en donde se contraponía irónicamente la lucha entre civilización y barbarie, la selva y la ciudad.

De ahí que Bustillo Oro y Magdaleno difieran un tanto en el aspecto formal, esto es en los modos de representación y en las estrategias dramáticas, aunque coincidan en ideología. Siendo "teatro político" el de ambos, Bustillo Oro absorbe más la estética expresionista de Piscator: y Magdaleno, en cambio, se apega más a la tradición aristotélica, en cuanto a la estructura dramática, al tiempo que recoge la estética criollista, tomando de ella la temática de la primera etapa de ese movimiento, en la que hay una preocupación predominante por contraponer barbarie y civilización, y plantear la discusión sobre si realmente el "campo" representa la barbarie, y la "ciudad", la civilización. Como los criollistas dentro de la narrativa, Magdaleno ofrece una visión de la realidad en la que el campesino representa el "alma nacional" la pureza de la tierra; y en cambio, la ciudad se identifica con el egoísmo de los ciudadanos y la corrupción de las autoridades, por lo que en esa etapa concuerda con los criollistas que estaban proponiendo la duda sobre cuál de los grupos sociales representaba verdaderamente la civilización. Pero Magdaleno avanza y toma su lugar entre los escritores de la segunda etapa del criollismo, la que además de inquirir por la propia identidad, de analizar al indio, al mestizo, al criollo, para ir en busca de lo

nacional, se pronuncia en rebeldía contra el invasor extranjero que trata de apropiarse de la Naturaleza, no para beneficio de los pueblos sino para su propio enriquecimiento. Tal como en *Trópico*, de Magdaleno, en la novelística latinoamericana criollista es frecuente el tema del individuo “civilizado” que en su búsqueda del “progreso” es dominado por la Naturaleza del entorno selvático.

Magdaleno y Bustillo Oro logran dar inicio a su temporada del *Teatro de Ahora*, presentando un primer ciclo, que da comienzo el 12 de febrero de 1932 con *Emiliano Zapata*, de Magdaleno, obra a la que le siguen: *Tiburón* de Bustillo Oro, el 21 de febrero; *Pánuco 137*, de Magdaleno, el 5 de marzo, para finalizar con *Los que vuelven*, de Bustillo Oro, el 12 y 13 de marzo del mismo año.

Pero los recursos faltan, deciden entonces incursionar en el género chico y firman un convenio con Roberto Soto, el 6 de mayo de 1932 que se ratifica el 6 de junio siguiente, a quien entregan cuatro textos para su compañía, lo que les permitiría consolidar su proyectado Segundo Ciclo del *Teatro de Ahora*, que logran realizar entre el 9 y el 23 de noviembre del año siguiente, 1933.

Los dramas del *Teatro de Ahora* y estas obras que hoy publica la UAM, corresponden al género del sainete y comparten varios elementos dramáticos, tales como: la crítica de carácter social, el mensaje político de los argumentos, la ironía en diálogos y situaciones, los recursos y estrategias expresionistas que van desde la utilización de carteles, máscaras, títeres y efectos de iluminación, hasta proyecciones cinematográficas.

Como elementos específicos, en sus obras de género chico, puede notarse la introducción de personajes populares típicos de México, elementos folklóricos, bailables regionales, un lenguaje no sólo sencillo, sino con referencias específicas a la vida cotidiana, y a las necesidades del pueblo, como cuando la legendaria Llorona grita “¡Ay mis hijos...! ¡Ay mis hijos... necesitan zapatos!”. A los efectos insólitos se aúna un humorismo que rebasa con mucho los niveles del teatro de revista a la usanza de la época. Se trata de un humor nutrido por la cultura de sus autores, con tintes de sátira, más que de ironía sobre distintos aspectos de

la vida cotidiana. Comparte con el teatro de revista tradicional, las referencias disimuladas o directas a los personajes políticos del momento, sin embargo, en los cuadros de carácter histórico, como en el Cuadro VIII, *Chinameca*, en el *Corrido de la Revolución*, que seguramente escribió Magdaleno, la ironía pasa por el tamiz del sarcasmo, por ejemplo cuando el coronel Jesús Guajardo le agradece la “aguilita” con la que Zapata lo asciende a general:

“GUAJARDO: ¡Gracias, jefe! ¡Nunca olvidaré que a usted le debo la aguilita!”

Clara referencia a la histórica frase que pronunció Guajardo cuando le agradeció al Primer Jefe, Venustiano Carranza, el haber recibido de sus manos la “verdadera” aguilita, que antes de su traición le había otorgado Zapata.

Es de resaltar el hecho de que algunas estrategias utilizadas por los autores en sus dramas del *Teatro de Ahora*, toman un sesgo diferente en las obras del género chico. Por ejemplo, las referencias míticas, manifestaciones políticas o de lucha revolucionaria, del teatro dramático, se transforman en el *teatro de revista*, en danzas rituales, o referencias a leyendas de carácter popular, a tradiciones de “usos y costumbres” indígenas. Las masas macabras del drama de Bustillo Oro que lleva precisamente el nombre de *Masas*, toma un cariz de fiesta popular, a veces burlesca o ritual, pero siempre espectacular en las obras para el *teatro de revista*, que recuerda algunas de las comedias de Aristófanes. Semejanza y contraste entre los géneros. Compárense, por ejemplo las lúgubres descripciones de ese texto dramático con las de “El Paseo del Pendón”, cuadro final del sainete de *El periquillo sarniento*, que presenta el encuentro de Moctezuma con Hernán Cortés.

EN MASAS:

...vuelve a verse el desfile de los hombres con las calaveras en las manos. De pronto los manifestantes levantan la diestra. Un primer término cinematográfico con las manos que sostienen las calaveras levantadas. Esta imagen se borra sobre un ejército en marcha, el ejército sobre una gran multitud llenando la plaza, la multitud sobre máquinas y éstas otra vez sobre las manos de los manifestantes del hambre. En seguida, rostros de

los hombres que llevan las calaveras. Nuevamente aparecen éstas aisladas. Otra vez los rostros que se disuelven sobre el símbolo de la muerte. Todas las calaveras se funden en un enorme cráneo humano descarnado, al mismo tiempo que se vuelven a escuchar las descargas de las ametralladoras, y aparece la palabra "Fin"

EN "EL PASEO DEL PENDÓN" EN EL PERIQUILLO SARNIENTO:

Escenario dispuesto de la siguiente manera: Todo foro. Cámara oscura. Cortinas negras enmarcan la escena: la del fondo dispuesta a correrse cuando se indique [...] Música.

Por la plataforma de la izquierda, lentamente, aparecerá iluminada por un reflector colocado en el extremo inferior de la rampa y cuyo haz de luz seguirá, hacia arriba, la inclinación de aquélla, el cortejo de Moctezuma: sacerdotes, guerreros con penachos de policromas plumas, mujeres con vistosos trajes aztecas; [...] Por la plataforma derecha, iluminada como la anterior, desciende después de breves momentos el conquistador Hernán Cortés seguido de su gente española y de algunos indios tlaxcaltecas, acompañado por la Malinche y por Pedro de Alvarado y Cristóbal de Olid. [...] Por la izquierda y la derecha del escenario, y en el piso del mismo, formando un tercer plano para este cuadro, surgen los danzantes de las sonajas: indios con vistosos cascos de plumas y mostrando en las manos brillantes y enormes sonajas. Movida danza de estos en la que el principal motivo lo es el acompañamiento del monótono ruido de las sonajas agitadas en alto por los brazos de los indios que suben sobre las cabezas en violentos movimientos. Reflectores laterales lanzarán luz sobre los colores chillantes de las sonajas. La danza se hará en semipenumbra, con luz lateral.

Casi al finalizar la danza anterior, el telón negro del fondo se partirá en dos como cortina y ambos fragmentos de él se correrán hacia los laterales para mostrar el fondo policromo del telón de plumas y pedrería del fondo, al mismo tiempo que el foro recibe iluminación

total y colorida y los danzantes terminan los pasos del bailable.

Como puede apreciarse, la espectacularidad es semejante, en cuanto al empleo de recursos escenográficos, lumínicos, etc., aunque cambie la modalidad genérica. Sin embargo el mensaje ideológico, la crítica social, la denuncia no cambian, sólo modifica sus códigos culturales.

De este *teatro de revista* firmado bajo el seudónimo de Eugenio Britol puede decirse, como lo dijo Ángel María Garibay, de Aristófanes: "En lo político, en lo social, en lo filosófico y aún en lo religioso, de aquella religión que se burla de sus númenes, tenemos material para mucho."

Un equipo de investigadores presentan cada obra: Sonia León Sarabia, Israel Franco, Antonio Escobar Delgado, Miguel Ángel Vázquez Meléndez; el autor del prefacio es Alejandro Ortiz Bullé Goyri, y de la Introducción, Marcela Magdaleno, a ellos y a la UAM hay que agradecer esta publicación de cuatro joyas de nuestro *Teatro Mexicano* que habían sido injustamente marginadas.

www.marceladelrioreyes.com.mx



Angélica Carrasco