

Deslinde 2-3

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Septiembre-Diciembre de 1968
Enero-Abril de 1969

Dialéctica de generaciones



- Leopoldo Zea: Dialéctica de generaciones*
Wonfilio Trejo: Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo
Felipe Campuzano: Una perspectiva del sentido actual de la filosofía
José Agustín: Los monstruos sagrados del cuento mexicano
Wilberto Cantón: La querrela de las generaciones en el teatro mexicano
Tomás Segovia: Notas escépticas sobre generaciones poéticas
Abelardo Villegas: México ¿una democracia capitalista?
Jesús Velasco: Significado actual de la pintura mexicana
José Antonio Matesanz: El joven historiador ante las generaciones

DESLINDE DE DESLINDE

Justino Fernández: Un simposio sobre no arte

VARIA

UN
AM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Aparece cada cuatro meses

Director

Leopoldo Zea

Secretaria

Rosa Krauze

Consejo de redacción

Luis Villoro

Rosario Castellanos

Jorge Alberto Manrique

Margo Glantz

Luis Rius

Luisa Josefina Hernández

Primera edición: 1969

© 1969, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria. México 20, D. F.

Dirección General de Publicaciones

Impreso y hecho en México

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Año I. Número 2-3. Septiembre-Diciembre de 1968 - Enero-Abril de 1969

Sumario

- Leopoldo Zea *Dialéctica de las generaciones* 3
 Wonfilio Trejo *Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo* 8
 Felipe Campuzano *Hacia una perspectiva del sentido actual de la filosofía en México* 19
 José Agustín *Los monstruos sagrados del cuento mexicano* 31
 Wilberto Cantón *La querrela de las generaciones en el teatro mexicano* 36
 Tomás Segovia *Notas escépticas sobre generaciones poéticas* 55
 Abelardo Villegas *México ¿una democracia capitalista?* 65
 Jesús Velasco *Significado actual de la pintura mexicana* 80
 José Antonio Matesanz *El joven historiador ante las generaciones* 97

Deslinde de deslinde

- Justino Fernández *Un simposio sobre no arte* 109

Varia:

- Artes Plásticas *Jorge Alberto Manrique* 112
 Debate clásico sobre teatro clásico *Margo Glantz* 114
 Marcuse y el positivismo lógico *Abelardo Villegas* 116
 Palabras al margen de León Felipe *Luis Ríos* 118

LA QUERRELLA DE LAS GENERACIONES EN EL TEATRO MEXICANO

Wilberto Cantón

1. Hacia 1920, México abría optimistas perspectivas para el esfuerzo y la actividad de sus ciudadanos. Después de diez años de luchas casi ininterrumpidas, primero contra el gobierno de Porfirio Díaz, después contra la tiranía de Victoriano Huerta, más tarde por la rivalidad de las distintas facciones que ambicionaban el poder, México iniciaba el tercer decenio del siglo con una nueva estructura política, derivada de la Constitución promulgada en 1917; y ante la posibilidad de una conciliación de los caudillos sobrevivientes para consolidar las conquistas sociales obtenidas y mantenerse en pie de lucha para lograr otras, en tal forma que la estabilidad no estancara el progreso del país.

La Revolución pudo así "bajarse del caballo" y pensar en problemas de mayor trascendencia que la simple pugna de sus líderes. Uno de esos problemas fue el de la educación y la cultura superior, temas por los que aparentemente nadie se había inquietado. La Revolución Mexicana careció de un ideólogo que le diera coherencia y sentido; fue más que nada la explosión del pueblo incapaz de soportar por más tiempo la injusta situación que prevalecía en el país. A posteriori, algunos pensadores,

ninguno de los cuales alcanzó grandes vuelos teóricos ni ocupó puestos dirigentes de máxima responsabilidad, trataron de imponerle fórmulas o encontrar explicaciones derivadas de las filosofías revolucionarias que se discutían en el mundo —marxismo y anarquismo, principalmente— sin conseguirlo más que en muy modesta forma.

Pero si no hubo un ideólogo que la orientara, sí contó con varios intelectuales que hicieron aportaciones valiosas; y entre ellos, en forma destacada, el filósofo José Vasconcelos, a quien mucho debe la cultura nacional no sólo por el nuevo impulso mesiánico que dio a la educación —resucitando ciertas ideas de Justo Sierra y enriqueciéndolas con las suyas propias, que eran de tan largo alcance que han llegado a nuestros días— sino también por haber restablecido el prestigio de la obra artística e intelectual, al devolver su rango a la Universidad Nacional y proteger a numerosos pintores, poetas y escritores.

Es el momento en que hace irrupción el muralismo mexicano: Diego Rivera pinta en el Anfiteatro Bolívar, en Chapingo, en la Secretaría de Educación; José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria. Aparecen en caudalosas ediciones

populares las principales obras de Platón, Plotino, Dante, los trágicos griegos. Nuevas revistas incorporan a México al movimiento intelectual internacional. La poesía congrega grandes multitudes en torno a una intérprete excepcional: Berta Singerman. Después del fenómeno único que representa Ramón López Velarde, los jóvenes exploran nuevas formas y pronto surgirán los "estridentistas" que han de luchar hasta sucumbir frente a los "contemporáneos". Se construye el primer gran Estadio y numerosos campos deportivos y escenarios al aire libre para vivificar el aliento del deporte y los cantos y danzas populares.

En cuanto al teatro —que no escapaba a las preocupaciones de Vasconcelos, como es notorio por el hecho de que él mismo haya escrito tres obras, una de carácter filosófico: *Prometeo vencedor* (1920) que dramatiza su concepción del "monismo estético"; una comedia poco lograda: *La mancornadora* (1936) y otra de aspiraciones sociales frustrada por su debilidad técnica y su sensiblería melodramática: *Los robachicos* (1946) el "Maestro de la Juventud" le dio gran importancia dentro de los programas educativos, sentando las bases del teatro infantil y popular; y aun influyó indirectamente con hechos como el de haber invitado a actuar en México a Camila Quiroga, cuya compañía mostró a los jóvenes la posibilidad de crear un repertorio teatral escrito por mexicanos, con temas de psicología y lenguaje mexicanos, tal como existía uno argentino, con esas características; y hasta —circunstancia anecdótica, pero importante— hablado según la fonética del país, y no imitando

viciosamente la española, que se había perpetuado en la escena mexicana.

2. Alentados por situación tan halagüeña para la cultura nacional, bajo tantos y tan diversos estímulos, los dramaturgos mexicanos decidieron aceptar la responsabilidad que les incumbía como creadores del Teatro Nacional. Hasta entonces, en los cuatro siglos precedentes y en los años que habían corrido del actual, sólo podían citarse a algunos dramaturgos que, como antorchas demasiado lejanas entre sí, no llegaban a iluminar la densa obscuridad que constituye la historia de nuestro teatro: Juan Ruiz de Alarcón (¡tan discutiblemente mexicano!), Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Eduardo de Gorostiza, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, José Peón Contreras, Federico Gamboa, Marcelino Dávalos: los demás eran malos aficionados o escritores de otros géneros —poetas o novelistas— que eventualmente se aventuraban a las tablas para cortar en ellas la flor de un efímero triunfo o herirse con la espina de algún amargo fracaso.

Un Teatro Nacional digno de tal nombre reclamaba el esfuerzo sistemático de un grupo numeroso de escritores que con sentido profesional entregaran lo mejor de su talento creativo a la escena, integrando un frente común que, al armonizar las diferencias que entre ellos existieran —y que vendrían a aportar los matices necesarios para enriquecer el conjunto— se lanzara a la empresa más difícil, arriesgada e indispensable: la conquista del público.

Esta tarea histórica fue la que asumió el grupo que a sí mismo se llamó "de los 7 autores", porque tal fue el número de

los que iniciaron el movimiento, en el que a la postre participarían muchos más, llegados hasta él para sumar sus fuerzas y renovar sus fórmulas; y para continuar bajo nuevas divisas —la de “La Comedia Mexicana”, principalmente— el mismo claro y loable empeño.

Antes de “los 7” habían existido algunos autores respetables como los mencionados antes; compañías y comediantes dignos, empeñosos y en algunos casos hasta ilustres; y locales amplios, lujosos y bien acondicionados, sólidamente construidos en el siglo XIX; pero el público no vigorizaba con su presencia la débil planta de nuestro teatro que, crecida en invernadero, regada por los pocos que en ella se interesaban, era incapaz de crecer y dar rápidos frutos: el aire libre y el sol del público era lo que le faltaba y lo que “los 7” salieron a buscar.

3. ¿Tan importante es el público? —se preguntarán algunos que, observando el fenómeno teatral desde el exterior, lleguen a considerarlo sólo un género literario o un producto estético que obtiene su plenitud en el goce de quien lo produce; pues bien: tan importante es— aunque alguien pretenda negarlo por “pose” o por seguir alguna moda, tan pasajera como todas... Tan importante es que sin el público no existe el teatro.

El escritor escribe su obra en la soledad; pero si la forma que elige al escribirla es la teatral está suponiendo ya la existencia de un público que la contemplará convertida en espectáculo; al pensar su obra como teatro, está pensando ya en los actores que han de interpretarla, en la escenografía delante de la cual se representará, en las luces, en el vestuario y —en forma inevi-

table— en el público. Que este último, indispensable elemento sólo flote en la conciencia del creador y éste no supedita a él las condiciones de su propia creación, no significa de ninguna manera que lo ignore en el sentido de no destinar su esfuerzo a ese ser múltiple, sumario, colectivo, que es el público teatral: si así fuera, adoptaría otra forma literaria más apta para lograr la comunión, no con el público de heterogénea composición e intereses que asistirá a las representaciones, sino con un solo hombre cuyo gusto se adivina, cuya sensibilidad se presiente, cuya soledad se comparte: el lector.

Los actores, bajo la supervisión del director, ensayan en un teatro vacío, procuran asimilar sus personajes, descubrir los matices psicológicos y fonéticos que mejor los expresen, sacar a luz las más recónditas intenciones del autor; pero ningún ensayo, por completo que sea, ni siquiera el último que puede realizarse con todos los elementos exteriores (escenografía, utilería, luces, vestuario), alcanza a ser verdadero teatro, porque le falta un elemento indispensable: el público que da credulidad o la niega a lo que acontece en la escena, que con su presencia logra integrar todos los elementos antes aislados y provisionales (desde el texto hasta la tramoya) en un todo único, definitivo.

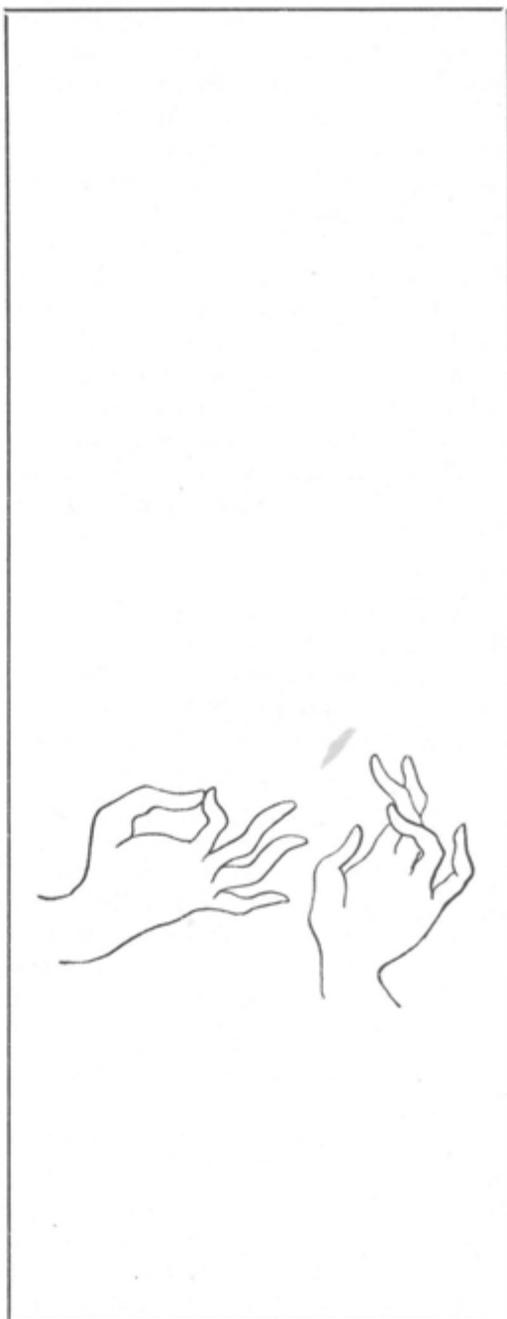
“El teatro —dice el gran teórico Henri Gouhier— está hecho para el público. Se pueden suprimir el tablado, los decorados, los muebles; no es posible prescindir del público. Es necesario escribir para él.” Y otro notable pensador, Pierre-Aimé Touchard, agrega: “Que un autor tenga algo que decir y que lo diga sinceramente no

basta para justificar el nacimiento de una obra dramática: lo que la justifica es que el público tenga algo que oír.”

La necesidad del público —que de tan elemental ni siquiera debería discutirse— está ligada con el éxito. Jovet decía que “en el teatro no hay problemas; sólo hay un problema: el éxito. Sin éxito no hay teatro”. El éxito consiste, por esencia, en que los espectadores acudan al teatro, porque la obra presente características que los atraigan. ¿Cuáles son esas características? Nadie ha podido definirlas. “Tener éxito en el teatro —dice Castagnino— es tan difícil como en la vida.” Una obra que leída pareció efectiva, fracasa en las tablas; se equivocan los empresarios, se equivocan los críticos, se equivocan los directores. El hecho más frecuente es ver que alguien, a quien se considera muy capacitado por su cultura o por su “olfato” para esas cosas, se engaña lamentablemente y lo que proyectó como un éxito resulte a la postre un fracaso.

Podría decirse que un autor tiene éxito porque en cierto momento su sensibilidad coincide con la del público (o con la de cierto sector, lo bastante numeroso como para crear un éxito) de donde podría deducirse el parafrástico aforismo de que “cada público tiene el teatro que se merece”; pero con mucha frecuencia vemos autores que, después de triunfar con una pieza, fracasan con las siguientes. ¿Cambió su propia sensibilidad o la del público para el que escribe?

Si las causas del éxito son muy difíciles de explicar, las del fracaso lo son igualmente —si hacemos a un lado las piezas obviamente inferiores en su calidad litera-



ria o técnica. Sin embargo, muy frecuentemente los fracasos pueden atribuirse a que el autor se siente colocado por encima del público, sea por considerar que los gustos e inclinaciones de éste son despreciables (de donde se deriva la absurda pretensión de escribir para el futuro o para públicos extranjeros, más cultos que aquel al que el mismo dramaturgo pertenece); sea por tener la pretensión, igualmente ridícula, de que conoce con precisión esos gustos e inclinaciones y sabe cómo complacerlos (es el caso de los autores que se consideran dueños de un oficio seguro e infalible, pero que al repetir los golpes teatrales, el estilo y las fórmulas de sus obras triunfadoras, no hacen sino fracasar).

El éxito teatral es por esencia un éxito artístico; pero en nuestro tiempo y en nuestros países es también un éxito pecuniario. No siempre ha sido así, desde luego: los trágicos griegos o los autores que en la Edad Media o en el alba del Renacimiento escribían "autos" y "misterios", no tenían que preocuparse por saber cuántos espectadores llegaban a la taquilla —como parece que tampoco han de hacerlo actualmente los dramaturgos de los países socialistas. Pero en México —y en todo país capitalista, subdesarrollado o no— el triunfo teatral acarrea el económico.

Una obra produce dinero al empresario, al autor, a los actores y empleados del teatro, en proporción al éxito logrado: a más espectadores, más dinero. En México pueden ser unos cuantos miles de pesos (en los mejores casos); en los Estados Unidos, en Inglaterra o en Francia, muchos miles, millones tal vez —incrementados por los

ingresos que producen las "adaptaciones" al radio, la televisión y el cine, inevitables cuando se trata de un auténtico y sólido triunfo.

Este aspecto pecuniario puede repugnar a ciertos espíritus delicados que desprecian los bienes materiales y se niegan a crear por dinero; pero muchos dramaturgos que fracasan utilizan como excusa de su inhabilidad una pretendida aristocracia intelectual que les impide "hacer concesiones" o caer en lo "comercial". La verdad es que el primer deber del dramaturgo es atraer al público, pues una vez teniéndolo dentro del teatro puede admirarlo con la belleza de la obra o aleccionarlo con sus lecciones morales o simplemente entretenerlo durante dos horas; pero ¿cómo hacer nada de esto, ante el desierto del lunetario vacío? Así se ligan en indisoluble amalgama los aspectos estéticos y morales de la creación teatral con los bursátiles: hay un aspecto comercial que es inevitable en el teatro y lo seguirá siendo mientras no se transforme la estructura económica del país: mientras más dinero produzca una obra, mejor éxito será; los ingresos de taquilla son el termómetro del triunfo.

¿Y de la calidad también? —podría preguntarse, cayendo en un terreno mucho más discutible e inseguro. Igual que nadie puede predecir un éxito, tampoco nadie puede precisar lo que es la calidad en el teatro —lo que de intrínsecamente valioso y duradero tenga una obra, por encima de modas, apariencias y simpatías. El juicio sobre los valores teatrales se modifica muy rápidamente, tanto en el público como en la crítica; y el que ayer cosechaba aplausos y elogios, mañana puede ser olvidado o vi-

lipendiado. Lo único que nos enseña la historia es que el teatro tiene que triunfar en su momento, para tomar una opción al futuro. Las obras que fracasan en su estreno, difícilmente podrán tener una segunda oportunidad.

No todo lo que triunfa entra a la historia: muchas obras son efímeras y al año siguiente de sus exitosas representaciones pasan a dormir en el archivo del teatro, para no despertar ya nunca más. Pero ¿cuál es el destino de las que fracasan? Convertirse en fichas de eruditos o en curiosidad de historiadores —borrarse de lo que es el teatro vivo— momentáneamente cataléptico quizás, pero capaz de volver a respirar.

El teatro —casi tanto como el periodismo— es una actividad profundamente ligada a su tiempo, marcada por él y por lo tanto por todas partes corroída por la muerte. No es tiempo congelado, como Octavio Paz dijo alguna vez del poema. Es tiempo fluido, inmediato y fugaz.

Los grandes autores actuales en los Estados Unidos —Miller, Williams, Inge— lo son porque triunfan con cada una de sus obras estrenadas; y lo mismo ocurre en Francia, con Sartre, Anouilh y Ionesco; o en Alemania con Durrenmatt y Frisch. Sólo en México se les da categoría de grandes autores a los que el público no quiere ver. ¿Autores grandes, dónde, cuándo? ¿En París tal vez? Hay que esperar a que vayan, para verlos fracasar. ¿El siglo venidero? No hay ejemplos en la historia —tal vez exceptuando a Cervantes y a ciertos alemanes contemporáneos de Goethe, como Hugo von Hofmanstal y Georg Buchner—

de que el paso de los años pueda convertir en éxito lo que en su momento fue fracaso.

No: el dramaturgo tiene que jugarse todo —esfuerzos, obra, vida— a una sola carta: la del triunfo. Y para elegirla, sólo puede atenerse a su intuición, a su interpretación del hombre, de la sociedad, del momento histórico en que vive. Si se equivoca, es inútil que guarde originales en sus cajones o los confíe a las páginas de un libro: no será nunca autor dramático. Si triunfa, puede ser que un día resucite de entre los muertos y regrese a las carteleras teatrales para arriesgarse una vez más en esa aventura cruel y alucinante, desgarradora y mágica como la vida misma: el teatro.

4. Estaban, pues, en lo justo “los 7 autores” que recogían y aglutinaban las experiencias generales que los circundaban y las teatrales inmediatamente anteriores; acertaban al buscar el apoyo del público para el teatro escrito por autores mexicanos; y cumplían una tarea histórica tan apreciable que es la que principalmente da aún relieve al nombre de todos ellos:

a) JOSÉ JOAQUÍN GAMBOA, decano del grupo, había comenzado a escribir en el siglo pasado y obtuvo algunos éxitos al principiar el actual; pero se alejó de la escena durante muchos años, para reintegrarse a ella en 1923 y unirse al grupo de “los 7”, entre los que es uno de los más interesantes por las diversas inquietudes que fecundan su obra; siendo el más viejo de ellos, es en algunos aspectos el más moderno, el más avanzado, el más visionario: está esperando al crítico que hará justicia a su labor señera.

b) VÍCTOR MANUEL DIEZ BARROSO también comenzó a escribir en fecha muy anterior, pero sólo aparece ante el público en 1925; su obra está llena de anticipaciones y sugerencias y merece, como el anterior, una revisión y valoración actual.

c) CARLOS NORIEGA HOPE, periodista, llevó a las tablas el dinamismo de su actividad profesional. Impetuoso, apresurado, no logró madurar una obra que se anunciaba importante.

d) FRANCISCO MONTERDE, polígrafo, cuya producción dramática ha sido superada por su labor de crítico y prosista. En algunas obras sigue la línea de problemas psicológicos y conyugales preferidos del grupo; en otras se asoma a los problemas sociales (*En el remolino*, 1923; *Obreros*, 1929; *Oro negro*, 1930). Antes de retirarse de la escena estrenó *Proteo* (1931), con la que se asimiló a la "vanguardia".

e) RICARDO PARADA LEÓN, característico de la época por el tipo de conflictos domésticos y sentimentales que prefiere.

f) LÁZARO y CARLOS LOZANO GARCÍA, hermanos que en colaboración escribieron varias comedias de ese mismo tipo.

En la primera temporada (1925-26) realizada por "los 7 autores" dieron a conocer, además de sus propias obras, otras de Alberto G. Tinoco, José Luis Velasco, Manuel Bauche Alcalde, María Luisa Ocampo, Rodolfo Navarrete, Alberto Michel, Julio Jiménez Rueda y Ángel Marín, amén de reposiciones de piezas de Catalina D'Erzell, J. J. Gamboa, M. L. Ocampo, Pérez Taylor, Michel, Manuel Acuña, Tomás Domínguez Illanes; y adaptaciones de novelas de F. Gamboa y Altamirano. Mon-

terde habría de observar que en esta temporada "se estrenaron más obras y se dio a conocer mayor número de autores nacionales, que en todos los años transcurridos desde 1900".

5. El público que "los 7" —o "los pirandellos", como con cierta sorna dio en llamarlos el público y la prensa— querían conquistar, era el público que asistía a los teatros profesionales de la época —público burgués, en su mayoría formado por españoles venidos a "hacer su América" y que se interesaban solamente en las comedias llegadas de Madrid. Fue, pues, éste el modelo que trataron de adoptar: la comedia española de entonces, dominada por el estilo mundano de Benavente, pero todavía con mucho regusto romántico y sentimental.

Quisieron crear un teatro nacional tan vigoroso como para competir con el teatro importado que predominaba en los escenarios mexicanos; y su fórmula para lograrlo fue la imitación de las comedias que en ellos triunfaban, adaptando sus temas a nuestra realidad, urdiendo tramas semejantes pero desarrolladas en México, procurando en fin emular los modelos proporcionados por Benavente, los Álvarez Quintero o Linares Rivas con réplicas capaces de vencerlos en el interés de los espectadores.

Los autores que tal intentaron "aparecen —a los ojos de Antonio Magaña Esquivel— como los héroes en el drama de la evolución del teatro mexicano moderno, los héroes y sus primeras víctimas, los que inician el ataque y los que señalan al enemigo con su propia caída..." En verdad hay que reconocer que estos autores vieron



claro en el problema del teatro mexicano y se plantearon una meta exacta: la conquista del público. Pero por no sentir que las transformaciones sociales del país tendrían como lógica consecuencia para el teatro la transformación del público tal como hasta entonces había existido, redujeron sus ambiciones y quedaron adscritos a un pasado que muy pronto jóvenes con nuevas ideas vendrían a superar.

El repertorio de "los 7" —como poco después el de "La Comedia Mexicana", que insistió en la misma fórmula; y hasta el del "Teatro de México", que puede considerarse como una prolongación de los anteriores— se redujo a lo que Nomland ha definido como "teatro social de la clase media"; es decir, teatro de conflictos familiares, restringidos a la pequeña burgue-

sía, con sus temas predilectos: matrimonio, infidelidad, sufrimientos conyugales; y como asuntos "modernos": la pérdida de las virtudes, la decadencia económica y moral de las grandes familias; y la emancipación de la mujer, su empeño en obtener las mismas oportunidades que el hombre.

Entre las obras que merecen recordarse porque significaron grandes triunfos en su momento o porque conservan aún interés, figuran: *La silueta de humo* (1927) de Julio Jiménez Rueda, *Cuando las hojas caen* (1929) y *Cubos de noria* (1934) de Amalia de Castillo Ledón, *El pecado de las mujeres* (1925) y *Maternidad* (1946) de Catalina D'Erzell, *El corrido de Juan Saavedra* (1929) y *La virgen fuerte* (1942) de María Luisa Ocampo, *Padre*

mercader (1929) de Carlos Díaz Dufoo, *El vendedor de muñecas* (1937) de Nemesio García Naranjo; y *Educando a mamá* (1935) y *Los hijos del divorcio* (1949) de Miguel Bravo Reyes y Luis Echeverría.

6. Oscar Wilde concibe dos clases de artistas: los que responden a las preguntas del público y los que le plantean a éste preguntas nuevas; aquéllos son los que triunfan con mayor facilidad; éstos los que siembran inquietudes. Los "7 autores" y sus derivados trataron de responder a preguntas ya formuladas: a continuación de ellos vienen los que lanzarán nuevas preguntas. Cuando todavía los autores de "La Comedia Mexicana" prolongaban su empeño —con las naturales intermitencias de este tipo de empresas— otros escritores adoptaron una actitud crítica ante ellos e iniciaron una serie de experimentos que, modestos en sus principios, fueron cobrando importancia al correr de los años.

Se trataba, claro, de jóvenes que reaccionaban contra la generación que los precedía; y la forma de hacerlo era enfrentar su novedoso criterio al de "los viejos". Además, todos tenían edades semejantes y juntos descubrieron que, además de en España, se hacía teatro —y mejor— en otros países; que directores como Copeau, Dullin y Pitoëff en Francia, Piscator en Alemania, Stanislavsky en Rusia, Gordon Craig en Inglaterra, estaban cimentando nuevas ideas estéticas de las que cada quien, según su temperamento, podría beneficiarse; que además del teatro naturalista y romántico al uso en México, se abrían paso corrientes como el surrealismo, el unanimismo y el expresionismo.

El teatro serio o frívolo que les ofrecían

las carteleras locales (del Lírico, del Iris, del Principal, del Fábregas, del Arbeu, del Ideal) les era indiferente; todos ellos sentían la necesidad de dirigirse a un nuevo público, ya fueran los obreros o los intelectuales o los estudiantes —nuevos grupos humanos susceptibles de ser atraídos a un teatro de más jerarquía artística, más moderno, con más generosas inquietudes.

Y a conquistar esos nuevos públicos se lanzaron en aventuras iluminadas por el entusiasmo y por la adivinación tanto como por el conocimiento; basados en lecturas directas, en referencias o en comentarios, empezaron a cavar en las vetas que respectivamente eligieron —gambusinos de un ideal que si momentáneamente resultó incomprendible para muchos, se explica y justifica en la perspectiva histórica.

7. Abre el fuego de la disconformidad un grupo de exigentes intelectuales —poetas y críticos simultáneamente— que llamaban ya la atención de la gente de letras por sus primeras, brillantes actividades. Ellos decidieron añadir a la publicación de su revista *Ulises* un grupo teatral que ellos mismos, como jugando, integrarían como actores, traductores y directores.

El Teatro de Ulises comenzó a funcionar en 1928, con el respaldo económico de Antonieta Rivas Mercado; lo formaban fundamentalmente los mismos responsables de la revista: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; a quienes se unen de inmediato Celestino Gorostiza, Julio Jiménez Rueda —que ya era un dramaturgo de prestigio— y los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.

El repertorio se integró con obras de Lord Dunsany, Claude Roger Max, Charles Vildrac, Jean Cocteau y Eugene O'Neill —nombres todos ellos prestigiados en la "vanguardia" internacional, pero no conocidos aún del público teatral mexicano. Las representaciones —distribuidas en dos programas— fueron pocas y se ofrecieron en un salón de la casa de la señora Rivas Mercado. "No quieran ustedes saber cómo nos pusieron los críticos —cuenta Novo—, pero el público se interesó tanto en ver lo que hicieran aquellos locos poetas jóvenes, que trasplantamos a Ulises, desde su sala en una vivienda de Mesones, a nada menos que el Teatro Fábregas y lo llenamos."

Sin embargo, este éxito parece haber sido bastante efímero, pues las funciones no continuaron en el Fábregas sino en la casa donde se iniciaron; y los flamantes cómicos no tuvieron ya empuje sino para montar una obra más: *El tiempo es sueño* de Lenormand, con lo que terminaron los trabajos del grupo.

Pese a su breve vida —sólo tres programas distintos, cada uno representado unas cuantas veces— Ulises tiene una gran significación en la historia del teatro mexicano porque a partir de él comienza el movimiento que renovó el repertorio y los estilos, haciendo considerar al teatro no sólo como espectáculo, diversión o motivo de comercio, sino como un producto estético digno de atención y merecedor de la colaboración de los mejores espíritus. Esto es, que junto con abrir nuevas perspectivas a la escena, Ulises recuperó para el teatro su jerarquía artística señera.

8. Un teatro polémico, que atacara los problemas sociales del país, que pusiera en acción sobre la escena a las grandes fuerzas que luchaban en la economía y en la política nacionales, fue el propósito de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro cuando, aceptando las teorías de Piscator, fundaron el Teatro de Ahora.

No se preocuparon estos dos jóvenes y valientes escritores por traducir obras que pudieran ejemplificar sus ambiciones, legitimándolas con los antecedentes ya reconocidos y aceptados en el extranjero; sino que se lanzaron decididamente a crear las suyas propias, de seguro pensando que el público que buscaban no se apasionaría por los problemas que la posguerra había creado en Europa sino por los que la Revolución Mexicana confrontaba en aquel momento: la injusta distribución de la propiedad agraria, la amenaza del imperialismo, la emigración de los trabajadores mexicanos hacia los Estados Unidos.

Un repertorio que por su ambición se enfrentaba a la actitud de los autores de las generaciones anteriores y a la posición del prestigiado grupo intelectual de Ulises (ya metamorfoseado en "Contemporáneos", nombre de su nueva revista), fue el aporte principal del Teatro de Ahora, que durante algo más de un mes, en el ruinoso Teatro Hidalgo, logró estrenar *Emiliano Zapata y Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno y *Los que vuelven y Tiburón* (adaptación mexicana de *Volpone*) de Juan Bustillo Oro.

Ambos autores escribieron después algunas obras más —muy pocas por desgracia— que ratificaron su punto de vista dramático, aunque no todas han llegado a

la escena. En su conjunto se trata de piezas de muy loable intención social, no siempre del todo realizadas; pero hay que subrayar que ambos autores no sólo se preocuparon del contenido de sus obras, sino que procuraron en ellas adelantos formales que los colocan en una posición de franca vanguardia. Siendo realistas por su intención, no copian servilmente la técnica tradicional sino utilizan otras mucho más audaces: diversas áreas simultáneas de acción, proyecciones cinematográficas, coros y aun elementos oníricos de filiación surrealista.

Probablemente el mediano éxito de crítica y de público que obtuvieron —eterna injusticia del regateo mexicano— desilusionó a ambos jóvenes autores, que no sólo abandonaron su experiencia del Teatro de Ahora, sino desertaron de la escena en forma casi definitiva: Bustillo Oro se consagró al cine, como director y escritor; Magdaleno dedicó sus mejores fuerzas a la novela, aunque abordara algún otro género y se mezclara en el cine y en la política.

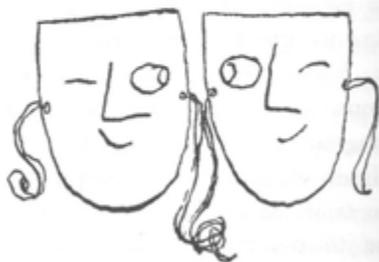
9. Mayor tenacidad desplegó Celestino Gorostiza, al asumir la responsabilidad del Teatro de Orientación que en 1932 congregó en un esfuerzo coherente, intencionado y extenso a los principales animadores de Ulises y a otros nuevos que se unieron a ellos.

Orientación tomó su nombre de la sala en que se efectuaban sus representaciones, en los bajos de la Secretaría de Educación; en ese mismo local, el año anterior, había ya ofrecido algunas funciones, con su grupo Escolares del Teatro, Julio Bracho, director y autor, cuya interesante

trayectoria queda fuera de las posibilidades de este artículo.

Visto a través de los siete años de su intermitente actividad (de 1938 a 1944), los propósitos del Teatro de Orientación pueden resumirse así: *a)* renovación del repertorio teatral mediante la resurrección de los clásicos y el conocimiento de los nuevos autores; *b)* transformación de la estética teatral, incluyendo la dirección escénica, la actuación y la escenografía; *c)* creación de un repertorio nacional de acuerdo con las ideas modernas del teatro.

Para lo primero, se recuerda a Sófocles, Molière, Cervantes, Chéjov, Gogol; se recurre a O'Neill, Cocteau, Pellerin, Shaw, Synge, Giraudoux, etcétera; para lo segundo, se estudian y aplican las teorías más avanzadas; para lo tercero, se estrena la *Ifigenia cruel* (1924) de Alfonso Reyes



y las primeras obras de Gorostiza (*La escuela del amor*, 1933; *Ser y no ser*, 1934), de Xavier Villaurrutia (*Parece mentira*, 1933); *¿En qué piensas?*, 1934) y de Carlos Díaz Dufoo Jr. (*El barco*, 1934).

Si Ulises, con todo el valor que quiera dársele como obligado antecedente y precursor, tuvo mucho de informal, de *amateur*, de entretenimiento intelectual y para intelectuales, Orientación procura, acudiendo a fuentes semejantes, presentarse con dignidad profesional y dirigirse a un público en gran parte aún potencial, pero que ya comenzaba a formarse y en el que los animadores y dirigentes del movimiento creían: para ese público futuro estaban trabajando, a él dedicaban sus sistemáticos esfuerzos, en él colocaban sus esperanzas.

Y fundaban también, implícita en el mismo acto de optimismo, una nueva dramaturgia que universalizara el criterio de los jóvenes escritores y les permitiera escapar a los ejemplos impuestos por la tradición hispánica a nuestra escena: a partir del tal acto de rebeldía nace un repertorio teatral mexicano que si en su momento —en las contadas obras que produjo— es importante, mucho más lo será cuando pueda fecundar la fuerza creativa de la generación que habría de seguir a ésta y dar la mano a otra mucho más reciente, que hoy en día se abre paso.

10. Los años que transcurren después del 1938 en que desaparece el Teatro de Orientación no son perdidos para la escena mexicana, como a primera vista pudiera creerse, observando superficialmente la dispersión de esfuerzos, las caprichosas combinaciones que se forman, la discontinua lucha de los grupos experimentales, la con-

tinuidad de un teatro comercial que continúa su vida —más difícil que próspera, en esos años— y aglutina a quienes fueron sus más acérrimos enemigos (incendiaros a los 20, bomberos a los 40).

En estos años de ebullición, de búsqueda; años de preparación para los importantes acontecimientos que se avecinaban, lo más importante que ocurre es lo siguiente:

a) La fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, que en los más de 20 años que tiene de funcionar, y pese a la penuria de sus presupuestos y a la necesaria modificación de planes debida al cambio de funcionarios, ha realizado en el teatro una profunda labor que sumariamente puede resumirse en tres rutas: conquista de nuevos públicos, enseñanza y difusión del teatro y consolidación del repertorio nacional.

b) La eclosión de la obra de Rodolfo Usigli, cuya importancia por sí sola la equipara a los más importantes movimientos de grupos que lo precedieron. Usigli no es solamente el dramaturgo más caudaloso que registra la historia de México, sino también el que representa la toma de conciencia del teatro mexicano, en temas y en técnica. Algunas de sus obras han sido grandes éxitos de taquilla; otras han sido aplaudidas o discutidas por la crítica; todas tienen gran interés para el presente y el futuro del teatro mexicano. Algunos títulos, entre los más conocidos, son: *El gesticulador* (1946), quizás la mejor obra que se ha escrito en México; *Corona de sombras* (1947), *El niño y la niebla* (1951) y *Función de despedida* (1952).

c) La substitución de la idea del teatro como una disciplina puramente intuitiva, por la del teatro como un oficio susceptible de enseñarse y aprenderse, sujeto a leyes generales y digno de una meditación que puede llegar hasta las esferas filosóficas. Gracias al esfuerzo realizado en este sentido por Villaurrutia, Gorostiza, Novo, Bracho, Fernando Wagner, Seki Sano, André Moreau, Enrique Ruelas, Clementina Otero, Concepción Sada y otras personalidades, existen hoy las escuelas teatrales del INBA y la ANDA; algunas academias particulares; y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM una especialidad en arte dramático.

11. Durante el periodo antes reseñado pasaron por la escena algunos autores que no habrían de persistir en el teatro; pero también aparecieron otros cuyo nombre no se puede omitir:

a) Miguel N. Lira, que alcanzó gran auge al llevar a la escena materiales folklóricos mexicanos, bajo la influencia de García Lorca.

b) Agustín Lazo, que produjo varias interesantes obras entre 1947 y 1950, retirándose después de la escena.

c) Edmundo Báez, autor poco prolífico pero cuidadoso y limpio.

d) Margarita Urueta, que después de sus inicios como miembro de La Comedia Mexicana, reapareció en los últimos años con ideas que la acercan al grupo vanguardista actual.

e) Luis G. Basurto que no sólo como autor (de muchas obras, no todas de pareja calidad) sino también como director, como empresario y como crítico, ha hecho

una entrega total de su vida al teatro. Algunas piezas suyas han sido éxitos rotundos: *Cada quien su vida* (1955), representada más de dos mil veces; *Miércoles de ceniza* (1957), premiada por los críticos; *El escándalo de la verdad* (1960) y otras.

12. En 1950 puede situarse el inicio de un nuevo periodo para el teatro mexicano. Si quisiera utilizarse un lenguaje dialéctico, podría decirse que los dramaturgos que entonces comienzan a ejercer, son la síntesis que unifica y supera la tesis planteada por "los 7", La Comedia Mexicana y el Teatro de México, con la antítesis que representan los movimientos experimentales que se inician con Ulises. Si de éstos adquieren las armas necesarias para librar con eficiencia la batalla del teatro, aquéllos les señalan con firmeza el objetivo —eterno, proteico, múltiple: el público, cuya conquista, ahora con redoblados bríos, se vuelve de nuevo a procurar.

La nueva generación tiene ante sus ojos el fecundo ejemplo de Rodolfo Usigli; recibe el estímulo de Salvador Novo, que a sus funciones burocráticas y magisteriales une su inquietud por buscar y dar a conocer nuevos talentos, labor que también realiza la Unión Nacional de Autores a partir de 1950, en temporadas formadas únicamente con obras nacionales; ve triunfar la técnica de Stanislavsky enseñada por Seki Sano; conoce obras de enorme vigor y fuerza pertenecientes a los más recientes movimientos teatrales de los Estados Unidos y Francia (Sartre, Miller y Williams, principalmente).

Todas estas influencias determinan el sentido realista que presenta el teatro a

partir de 1950, realismo desde luego enriquecido por los aportes sociales y estéticos acarreados por las generaciones precedentes. Los nuevos autores están conscientes de la composición contradictoria y de la enorme variedad del público al que se dirigen; y suman sus esfuerzos en una labor cuya amplitud y calidad no tiene precedentes: nunca tantos talentos habían coincidido en un mismo afán —lúcido en algunos casos, intuitivo en muchos otros— ni habían amalgamado sus esfuerzos, completándose mutuamente y supliendo con los aciertos de unos las deficiencias de otros.

En este singular frente de batalla, formado por todos los que al soplar reunió el "aire del tiempo", hay de todo: éxitos, fracasos, ambiciones, concesiones; aparece el drama social al lado del filosófico; la comedia costumbrista alterna con los resabios de la "alta comedia" y con reminiscencias de los viejos sainetes e imitaciones del teatro *de boulevard*. Pero el conjunto resulta de interés sobresaliente y de mérito superior al que el teatro nacional pudiera ofrecer en cualquier momento de su historia.

Aunque algunos de ellos tuvieran ya antecedentes menores —fruto de sus años de estudio o de sus incipientes manifestaciones creativas— a partir de 1950 se dan a conocer profesionalmente los siguientes dramaturgos, en orden histórico:

a) Emilio Carballido, con *Rosalba y los Llaveros* (1950), deliciosa comedia que inicia su amplia y variada producción que ha evolucionado desde el costumbrismo de sus principios hasta el realismo poé-

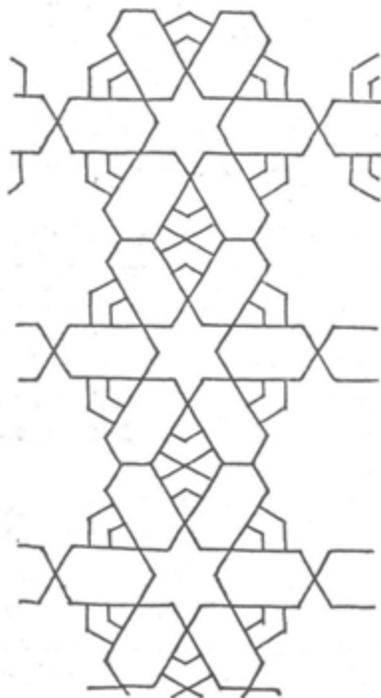
tico, de fuerte palpitación social, que hoy cultiva; ejemplo de éste su último estilo puede ser *Yo también hablo de la rosa* (1966).

b) Federico S. Inclán con *Luceros de carburo* (1950). Dentro de una línea estrictamente realista, que capta con fidelidad a sus personajes y los presenta con su vibración vital íntegra, ha tenido triunfos tan rotundos como *Una esfinge llamada Cordelia* (1958) y *Detrás de esa puerta* (1959).

c) Wilberto Cantón con *Saber morir* (1950), seguida por otras obras que suman ya más de una docena estrenadas. Su teatro es, según Frank Dauster, "a veces exagerado y obvio, pero en sus mejores momentos es un teatro de una calidad notable". Su pieza más elogiada es *Nosotros somos Dios* (1962) y la más exitosa *Malditos* (1958).

d) Sergio Magaña con *Los signos del zodiaco* (1951), obra representativa de la garra dramática y la profundidad psicológica de este extraordinario dramaturgo que también ha explorado la veta histórica con excepcional tino, en obras como *Moc-tezuma II* (1954) y *Los argonautas* (1967).

e) Luisa Josefina Hernández con *Aguardiente de caña* (1951). A su ejemplar labor como maestra y a sus aciertos como novelista, une otras obras de teatro que, si al principio podían definirse por un cierto aire chejoviano —elogiado por la crítica pero poco aceptado por el público— en las más recientes, muestra cálidas intenciones sociales, bajo la influencia de Bertold Brecht. No ha sido representada la que



tal vez sea su mejor obra: *Los buéspedes reales* (1959).

f) Carlos Prieto con *Atentado al pudor* (1951), comedia de crítica social seguida por algunas más, menos logradas; como su mejor obra puede considerarse *El jugo de la tierra* (1959), ligada con el problema del petróleo.

g) Rafael Bernal con *Antonia* (1951), drama en el que mostró una tendencia clara a los temas ligados con la Revolución Mexicana, que se ha confirmado en sus posteriores piezas, como *La paz contigo* (1957) y otras.

b) Jorge Villaseñor con *El cielo prometido* (1953); pese a tener varias otras obras editadas, no ha vuelto a tener ningún estreno profesional y parece dedicar su atención a la poesía.

i) Héctor Mendoza con *Las cosas simples* (1953), comedia de ambiente juvenil que ha logrado muchas representaciones y es favorita de los grupos experimentales en todo el país; posteriormente se ha dedicado de preferencia a la dirección escénica.

j) Jorge Ibargüengoitia con *Susana y los jóvenes* (1954), poco después seguida por *Clotilde en su casa* (1955). El ingenio cáustico y la cuidadosa composición caracterizan a este autor, que más tarde sólo ha editado *El atentado*, sátira de tipo político.

k) Alfonso Anaya con *Despedida de soltera* (1956) hizo concebir grandes esperanzas en sus condiciones de comediógrafo; pero los posteriores frutos de su ingenio no han mejorado su primer esfuerzo.

l) Humberto Robles Arenas con *Los*

desarraigados (1956) mostró un enorme vigor y fidelidad para captar el drama de las familias mexicanas emigradas a los Estados Unidos; pero no ha dado otras obras a la escena.

m) Rodolfo Álvarez con *Martina* (1956) es también autor de una sola obra estrenada profesionalmente.

n) Luis Moreno con *Los sueños encendidos* (1958) triunfa al superar un tema (la provincia y sus problemas) ya de sobra explorado. Luego de estrenar la comedia *Cuatro sonrisas de mujer* (1959), enmudece ojalá que no para siempre.

ñ) Felipe Santander con *Luna de miel para diez* (1959) es también el caso de un comediógrafo triunfador que no ha logrado superar su propia marca en obras posteriores.

o) Sigfredo Gordón Carmona con *El cielo bajo el tejado* (1959) muestra un fino temperamento de poeta dramático; pero sus obras posteriores, de variadas técnicas y factura, sólo han sido editadas.

p) José María Camps, español nacionalizado en México (como Gordón) tiene un buen debut con *Al fin solos* (1959) y ratifica su prestigio con *Cacería de un hombre* (1962).

q) Fernando Sánchez Mayáns con *Las alas del pez* (1960) recibe varios premios que recompensan la maestría con que trató el tema de la insatisfacción juvenil ante el mundo; su segunda obra no alcanzó la misma calidad: *Cuarteto deshonesto* (1961).

r) Hugo Argüelles con los *Cuervos están de luto* (1960) inició un excelente ciclo de comedias sobre "humor negro"

que le dan un lugar preferente en nuestra escena; en *La galería del silencio* (1967) explora otros temas y técnicas, con menor suerte.

Éstos son los autores que forman la que podría llamarse "generación de los cincuentas", porque todos aparecen durante esa década, aun los dos últimos que habían ya escrito o editado sus obras bastante antes de verlas estrenadas. Pero también durante esos años surgieron otros autores que merecen mencionarse porque han dado prueba de talento y capacidades, aunque su paso por la escena haya sido menos brillante en unos casos, menos asiduo en otros, quizás por falta de oportunidades o de voluntad o de poder creativo; ellos son: Pablo Salinas, Roberto Blanco Moheno, Carlos Ancira, Jesús Sotelo Inclán, Miguel Barbachano Ponce, Alberto Bonifaz Nuño, Dagoberto de Cervantes, Luis Córdova, Alfredo Pacheco Buenrostro, Horacio Basáñez, Luz María Servín, Leopoldo Peniche Vallado, Diego de Figueroa, Othón Gómez, Jaime Rojas Palacios, Margos de Villanueva y Fernando Benítez. Todos ellos, en sus obras estrenadas o publicadas, siguen el estilo de la "generación de los cincuentas".

13. Alentados por el éxito que estaban obteniendo los nuevos autores y ante el creciente auge del teatro —que veía abrirse modernas salas donde jóvenes actores y directores trabajaban en forma continua y tenaz— deciden incorporarse al movimiento algunos escritores que estaban retirados o entregados a otros géneros. Ellos son:

1. Celestino Gorostiza, que después de no escribir para la escena durante varios

años, reaparece con una interesante obra que acusa ya el nuevo estilo al que se venía a sumar: *El color de nuestra piel* (1952), completamente diferente de las primeras que había estrenado; más tarde estrena *Columna social* (1955) y *La Malinche* (1958).

2. Salvador Novo, que había intentado el teatro con obras breves o infantiles, se lanza al tono mayor con *La culta dama* (1951), incisiva comedia sobre ciertas malas costumbres de la alta sociedad; después ha estrenado: *A ocho columnas* (1956) y otras comedias, la última de las cuales es irreverentemente prehispánica: *La guerra de las gordas* (1963).

3. Juan Miguel de Mora, conocido crítico teatral y dinámico periodista, prueba sus fuerzas en la escena con *Ariel y Calibán* (1951) y unas tres obras más.

4. Rafael Solana, narrador, poeta y periodista, después de *Las islas de oro* (1952) y algunas otras comedias, alcanza un éxito de resonancia nacional e internacional con *Debiera haber obispas* (1954), brillante, ingeniosa y original comedia, no superada aún por su afortunado autor en las que más tarde ha dado a conocer, aunque una de ellas: *Ensalada de Nochebuena* (1963) lo muestre ya en posesión de un excelente oficio.

5. Por último, el también novelista, periodista y prestigiado crítico Antonio Magaña Esquivel ha estrenado dos obras: *Semilla del aire* (1956), drama psicológico bien observado y expuesto; y *El sitio y la bora* (1961), de índole política.

14. En correcta dialéctica, toda síntesis se convierte, para la generación inmediata

siguiente, en una tesis capaz de ser impugnada, para continuar el curso de la historia humana. La "generación de los cincuentas" no podría ser una excepción y muy pronto aparecieron síntomas de una disidencia en los estilos y objetivos del teatro, que el curso de los años no ha hecho sino agravar.

Laboriosas búsquedas dirigidas a públicos restringidos y cultos comenzaron a —para recoger la idea de Wilde— plantear preguntas nuevas; el afán de comunicarse con el "gran público" —que acude hoy a espectáculos de muy diversa índole, muchos de los cuales limitan sus ambiciones a lo meramente comercial pasa a segundo término o desaparece, substituido por el de poner a prueba las posibilidades de la escena, diferenciarla de artes parecidas como el cine o la televisión; y crear un círculo de iniciados que aprecien tales esfuerzos. Puede considerarse que este movimiento juvenil continúa la línea experimental iniciada por Ulises, tal como el "antiteatro" o el "Teatro del Absurdo" europeo significa una prolongación o supervivencia del expresionismo y del surrealismo.

Como precursor hay que señalar a Carlos Solórzano, dramaturgo, maestro y animador de origen guatemalteco, pero activamente incorporado al medio teatral mexicano; y como sus principales propulsores a Alejandro Jodorowsky, chileno también entrañablemente ligado a México, a Juan José Gurrola y a otros directores aún más recientes, como Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Sabido.

Solórzano fundó en 1952 una institu-

ción a la que llamó Teatro Universitario. No se trataba de una compañía estable, sino de una empresa que seguía las ideas estéticas de su animador, era patrocinada por la UNAM y subvencionada por diversas entidades y dependencias oficiales. Recién vuelto de Europa, su preocupación principal fue presentar autores polémicos cuyas obras no eran conocidas en México, pero que en el Viejo Continente cobraban cada día mayor importancia: Camus, Kafka, Ghelderode y otros más, llegando hasta Ionesco y Békett, en sus últimos años. En cuanto a autores nacionales o aclimatados en México, presentó obras de Carballido, León Felipe y Leonora Carrington.

Desde luego que fue en esta institución donde Solórzano estrenó sus propias obras que lo muestran poseído de preocupaciones estéticas avanzadas, ideas filosóficas novedosas y un criterio político radical que incluye cierto ateísmo o al menos posiciones heterodoxas y antieclesiásticas. Su mejor pieza es *Las manos de Dios* (1956), poética y simbólica, inquietante en muchos aspectos de su construcción, lenguaje y contenido.

También ideas recogidas en su experiencia europea animaron a Juan José Arreola y a Octavio Paz para promover el grupo de "Poesía en voz alta", presentado en 1956, nuevamente bajo el patrocinio de la Universidad Nacional que, por su índole, es lógicamente el foco de inconformidades y progresos intelectuales. Esta vez se trataba de escenificar tanto a los nuevos autores europeos todavía desconocidos en México (entre ellos Ionesco, que debutó ante nuestro público con este grupo, mientras por la misma época Békett hacía lo pro-

pio en el Teatro de la Capilla, de Novo), como poemas clásicos y modernos susceptibles de adquirir una forma teatral.

"Poesía en voz alta" fue un verdadero semillero de ideas que asombraron a la juventud que acudió —aunque no en forma numerosa— a sus representaciones; pero de allí habrían de surgir autores, directores y actores de gran valía que están dando una diferente fisonomía a nuestro teatro: una nueva "verdad provisional" (para usar una expresión cara a Magaña Esquivel). Pero ¿quién puede jactarse de haber logrado en el arte la verdad definitiva —y más en una rama del arte tan frágil, tan ligada a lo temporal como es el teatro?

Dentro de esta corriente renovadora hay que mencionar, en orden histórico, a Juan José Arreola, maestro de prosistas, que obtuvo un premio con su obra *La hora de todos* (1955), de construcción expresionista; a Octavio Paz, gran poeta que en *La hija de Rapaccini* (1956) adaptó a la escena un cuento de Nathaniel Hawthorne; a Elena Garro, autora de obras breves, llenas de poesía, en las que utiliza su visión de la vida, sus recuerdos de infancia y algunos aspectos del arte popular: entre las mejores, *Un hogar sólido* (1957), *La señora en su balcón* (1960) y *El árbol* (1967); a Héctor Azar, que al éxito de sus obras *La appassionata* y *El alfarero* (ambas de 1958) añade en 1962 el muy resonante de *Olimpica*; a Alejandro Jodorowsky, cuya *Ópera del orden* tuvo menos difusión de la que merecía; a Juan García Ponce, que ha tentado el "teatro del absurdo" después de sus poco afortunadas comedias realistas; a Margarita Urue-

ta, ya mencionada; a Maruxa Villalta, también sumada a la vanguardia con *Cuestión de narices* (1966); a Marcela del Río, que fue aplaudida con su delicada obra *Miralina* (1965); y a Miguel Sabido, que a obras originales como *La romanza* (1961) ha añadido algunos interesantes "collages" como *Las danzas de la muerte* (1960) y *María Egipciaca* (1967).

Hay otros nombres aún más recientes, surgidos de concursos o de escuelas, y que pueden mencionarse como una referencia para el futuro: entre ellos, Eduardo Rodríguez Solís (el de mayor obra), Willebaldo López, Federico Steiner, Jorge Esma. Todos han recibido una sólida preparación teórica y práctica, en las instituciones que actualmente se dedican a la enseñanza del teatro; y han manifestado condiciones y temperamento que los pueden hacer sobresalir en el porvenir.

Las influencias principales que, en conjunto, muestran estos dramaturgos de la vanguardia, son las del "teatro del absurdo": Ionesco, Békett, Arrabal, etcétera; o la de Bertold Brecht y su teoría del dis-

tanciamiento; o la de los "jóvenes iracundos" ingleses; en algunos de ellos, estas influencias se combinan para producir sorprendentes combinaciones. Hay que subrayar que en casi todos aparece, dominante o esfumado, algún elemento de raigambre folklórica, que los identifica con nuestra tradición.

Ésta es hoy la generación en ascenso, que va substituyendo a la de "los cincuentas". El rumbo que de aquí en adelante ha de tomar la creación dramática en México es imprevisible y estará señalado por la realidad del público, sin cuya anuencia el teatro no cobra verdadera vigencia; por la capacidad de los autores para superarse y continuar su carrera; y por las influencias inevitables que llegan del extranjero y que, si hace cincuenta años eran exclusivamente o principalmente españolas, hoy —con la universalización de nuestra cultura, con la facilidad de las comunicaciones, con la comunidad de intereses que ligan al mundo— soplan de los cuatro puntos cardinales.

