

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

40

OCTUBRE-DICIEMBRE

1950

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. LUIS GARRIDO

Secretario General:

DR. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR-FUNDADOR:

Eduardo García Máynez

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$ 11.00
Exterior	Dls. 2.00
Número suelto	\$ 3.00
Número atrasado	4.00

Sumario

ARTICULOS

	Págs.
José Gaos	<i>Lo mexicano en filosofía</i> 219
Eduardo Nicol	<i>Meditación del propio ser</i> 243
José Revueltas	<i>Posibilidades y limitaciones del mexicano</i> 255
Alfredo Gómez de la Vega.	<i>La actuación y dirección en el teatro mexicano</i> 275
José Domingo Lavín.	<i>Notas sobre la clase patronal mexicana</i> 293
Raoul Fournier	<i>Cantinflas y la risa</i> 313
Juan Hernández Luna	<i>Primeros estudios sobre el mexicano en nuestro siglo</i> 327

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Raúl Cardiel Reyes.	<i>La idea del descubrimiento de América.</i> (Edmundo O'Gorman.) 355
Elena Orozco	<i>Don Justo Sierra. Su vida, sus ideas y su obra.</i> (Agustín Yáñez.) 359

	Págs.
Luis García Romero	<i>Introducción a la lógica jurídica.</i> (Eduardo García Máynez.) 365
Pedro Rojas Rodríguez	<i>El laberinto de la soledad.</i> (Octavio Paz.) 370
Bernabé Navarro	<i>Filosofía mexicana del siglo XVI.</i> (Oswaldo Robles.) 377
J. H. Luna	Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras 383
Publicaciones recibidas 387
Registro de revistas 389

LA ACTUACION Y DIRECCION EN EL TEATRO MEXICANO

El teatro en México —como en todos los países hispanoamericanos— aparece en las manos de los misioneros católicos a raíz de la conquista, consumada la ocupación de la antigua Tenochtitlán —el 13 de agosto de 1521—, con un fin primordial: la conversión de los indios al dogma y a la moral cristianos, y fué en sus principios, en consecuencia, esencialmente religioso.

La evangelización por medio del teatro, ideada por los misioneros, encontró indudablemente un terreno propicio y fértil en los usos, costumbres y tradiciones de los antiguos mexicanos, pues entre ellos, en la época precortesiana, como en razas de más remota antigüedad, el teatro —también esencialmente religioso— era, en cierto modo, una forma de expresión superior, derivada de la danza.

Según fray Diego Durán, existían escuelas de danza para servicio de los dioses, en México, en Texcoco y en la antigua Tlacopan, y esto hace suponer que en ellas se impartiera cierta educación teatral y estética, toda vez que había danzas en las que figuraban hombres vestidos de mujer, como la llamada *cuecuecheuycatl*, y otras como la danza de los viejos corcovados, especie de farsa en la que tomaba parte un *bobo*, que interpretaba siempre equivocadamente las órdenes del amo provocando gran regocijo en el público. El baile de que más gustaban los mexicanos —dice Durán— “era el que con aderezos de rosas se hacía y se coronaban con ellas. Levantaban en el *teocalli* una casa de rosas, y formaban a mano unos árboles llenos de olorosas flores; colocaban en esa casa o enramada, a su diosa *Xoquiquetzalli* y, mientras bailaban, descendían unos muchachos vestidos como pájaros y otros como mariposas, muy bien aderezados de

ricas plumas verdes y azules, rojas y amarillas, y subíanse por esos árboles y andaban de rama en rama, fingiendo que chupaban el rocío de aquellas rosas. Luego salían unos danzantes vestidos con los trajes de los dioses y con sus cerbatanas simulaban tirar a los pájaros fingidos que andaban por los árboles. *La mujer disfrazada de Xoquiquetzalli* salía a recibirlos, llevándolos a sentarse junto a ella, en la enramada, les daba rosas y hojas de tabaco para que fumasen."

Estas manifestaciones estéticas, en todas sus formas, desde el simbolismo hierático hasta los aspectos cómicos o grotescos de la farsa, eran como ofrendas a las divinidades en las grandes fiestas que se celebraban en homenaje a Quetzalcóatl, Huitzilopochtli y demás dioses.

Los misioneros, comprendiendo con aguda y penetrante visión las enormes posibilidades que el teatro ofrecía para llevar a cabo el proyecto titánico de evangelizar a un pueblo virgen, dotado, además, de un maravilloso sentido de la plástica y del color, no hicieron en realidad otra cosa que substituir las fiestas paganas y cruentas de la época precortesiana, por las grandes solemnidades litúrgicas de la Iglesia Católica, sirviéndose de la magia espectacular y estética del teatro, para infiltrar lenta y progresivamente en los naturales la moral y el dogma cristianos.

Para llevar a cabo esa gigantesca tarea, los misioneros realizaron un prodigioso esfuerzo, penetrando en el misterio de las lenguas aborígenes, para hacer en ellas las primeras versiones de un teatro sagrado que era como una derivación de los autos sacramentales españoles. Los misioneros mismos componían o adaptaban las piezas, inspiradas en pasajes de la Sagrada Escritura, ayudados más tarde en la versión a las diversas lenguas por los colegiales indios de la escuela de Santa Cruz de Tlaltelolco, establecida en México por los frailes franciscanos, en 1536.

Insuficientes los templos por su limitada capacidad para las representaciones, se erigieron capillas de muchas naves, con el frente descubierto, para que la multitud pudiese asistir a las ceremonias; y como tampoco este recurso bastara para dar cabida a la siempre creciente muchedumbre, las representaciones acabaron por realizarse al aire libre, al mismo tiempo que las grandes procesiones, formando parte integrante de éstas.

LA ACTUACION Y DIRECCION EN EL TEATRO MEXICANO

El indio mexicano es el primer actor que aparece en el escenario de ese gran teatro sacro, de tipo medioeval, que los conquistadores trajeron a las tierras del Anáhuac de acuerdo con la alta política española de la época. En esas representaciones todos los intérpretes eran indígenas, y reanudando procedimientos de algunas de sus danzas tradicionales, los indios jóvenes encarnaban los papeles femeninos.

Las fiestas religiosas se iniciaban, pues, con el deslumbrante esplendor litúrgico de las procesiones, en las que los sacerdotes, bajo el radiante cielo azul del Valle de México, llevaban bajo palio al Santísimo, y en lujosas andas conducían los fieles las imágenes sagradas, seguidos de la multitud que llevaba en alto un verdadero bosque de cruces, estandartes, banderas y cirios encendidos, por un camino totalmente cubierto de flores.

Con flores se engalanaban también los grandes arcos triunfales, levantados de trecho en trecho, así como las capillas y retablos preparados para el trayecto, ante los que se detenía durante unos momentos la procesión, para reanudar su marcha, entre cánticos y danzas, y bajo una verdadera lluvia de pétalos.

Las fiestas terminaban con las representaciones en tablados especiales, de las escenas mimadas o de los autos en lengua indígena inspirados en los episodios sacros. A juzgar por las descripciones de los cronistas de la época, entre las que se pueden citar, como ejemplo, las que hizo Motolinía de las festividades del Corpus de 1538 celebradas por los tlaxcaltecas y de la representación del auto de Adán y Eva el día de la Encarnación, esos autos, tanto por la selección de los temas que acusaban un profundo conocimiento y un extraordinario dominio de los Evangelios, como por su grandiosa y pintoresca realización escénica al aire libre, constituyeron un teatro admirable, que obró verdaderos prodigios en la conversión tumultuosa de los indígenas al culto cristiano. "El paraíso en el auto de Adán y Eva —dice Rodolfo Usigli en su estudio *Caminos del teatro en México*—, el infierno ardiente en 'Las predicaciones de San Francisco a las aves', el denuedo y la piedad cristianos en 'La conquista de Jerusalén', son obras maestras de intención y de escenario, en las que las virtudes del teatro se ejercen con libertad y vigor plenos."

Poco a poco, sin embargo, a través de ese teatro primitivo, esencialmente religioso, empezaron a filtrarse y a aparecer matices, aspectos

y perfiles profanos, primero en las danzas, cantos y disfraces, y con posterioridad hasta en los temas satíricos y burlescos de las pequeñas piezas —entremeses—, a tal grado que, alarmadas las autoridades eclesiásticas, se creyeron obligadas a establecer severas prohibiciones y sobre todo a pensar muy seriamente en la necesidad de implantar el idioma español en la América indígena.

Y así fué cómo, sin implicar al principio su desaparición en mexicano, surge el teatro en español en México.

A medida que, para los fines de la evangelización, el uso de las lenguas aborígenes por los conquistadores va decayendo, la figura del indio mexicano —resplandeciente y única, en los balbucesos del naciente teatro de América— va desvaneciéndose lenta, pero fatalmente, en el proceso evolutivo de la nueva civilización, llegando a desaparecer por completo del teatro y perdiendo toda influencia aparente en la vida del país, en la que sólo representa un papel pasivo. “El indio —dice Samuel Ramos— es como un coro que asiste silencioso al drama de la vida mexicana.”

He dicho que el indio perdió su influencia *aparente*, porque antes de desvanecerse como actor, no sólo del teatro, sino de la vida mexicana, es decir, como elemento activo en la nueva vida del país, influyó tal vez de una manera decisiva en el alma del otro grupo, el de los blancos y mestizos, por el solo hecho de haber mezclado con él su sangre indígena, dejando tan honda huella en su espíritu, que quizás baste para explicar, por lo menos, algunas diferencias profundas que existen entre el español y el mexicano; diferencias que nos proponemos estudiar, aunque sea muy brevemente y tan sólo en el aspecto que interesa a los fines de esta conferencia o sea con relación a las peculiaridades y limitaciones que presentan ambos sujetos humanos para encarnar el tipo del “actor”.

La simple presencia de los indios en nuestro país constituye un factor tan importante para estudiar la psicología del mexicano, que el mismo Ramos afirma que “el indio es como esas sustancias llamadas *catalíticas*, que provocan reacciones químicas con sólo estar presentes. Ninguna cosa mexicana puede substraerse a ese influjo...”

Siendo la palabra, es decir, el idioma, el alma del teatro, toda vez que éste es una acción expresada por un diálogo, al implantarse en México por los conquistadores el teatro en español, nace éste y se desenvuelve

entre nosotros con el sello y las características fundamentales de la nación conquistadora.

El grupo de los blancos— al que se sumarán más tarde los criollos y mestizos— en cuyas manos se encontraban los destinos de la Nueva España, impondrá las normas a las que habrá de sujetarse, constituyendo el punto de partida de su desarrollo y evolución en nuestro medio, la imitación de los usos, costumbres y procedimientos tradicionales en los teatros de la Península Ibérica.

El teatro en mexicano llega a reducirse a una mínima actividad en su original propósito evangelizante, apareciendo en las postrimerías bajo la forma de “dechados” o “ejemplos” (*neixcuitilli*), que introdujo fray Juan de Torquemada y que tenían lugar en los templos durante el servicio religioso dominical.

Los últimos vestigios de ese teatro los encontramos en las representaciones mimadas de los pasajes de la Pasión y la Muerte de Jesús, que organizó en México a fines del siglo xvi fray Francisco de Gamboa, y que se efectuaban igualmente en los templos, los viernes, al mismo tiempo que los sermones.

Esas representaciones mímicas tuvieron tan larga vida, que son las únicas que, a través de innumerables cambios y alteraciones, han persistido hasta nuestros días en las costumbres populares indígenas, aunque cada vez de una manera más imperfecta, imprecisa y borrosa.

El teatro en español, en cambio, como espectáculo o diversión pública, a lo largo de la vida de la Colonia, adquiere en la Nueva España un auge y esplendor sin parangón con otros lugares de la América colonial.

Al principio, por supuesto, continúa siendo esencialmente religioso, y es un español, el presbítero Fernán González de Eslava —autor de dieciséis autos y coloquios—, la figura más representativa de ese teatro primitivo; pero el teatro profano empieza lentamente a cobrar cierto vigor, adquiriendo vida profesional. “No es fácil precisar —dice Usigli— el momento en que los comediantes profesionales, ya venidos de España, ya productos del medio mismo, empiezan a atraer al público a las plazas con el brillo de espectáculos más seculares, como actos de prestidigitadores y hombres que comían fuego y hacían otros prodigios y farsas sin más propósito que el divertimento popular; cada una de esas compañías de representantes tuvo, sin duda, su autor propio, director escénico y primer

actor a la vez... y son ellas, finalmente, las que en los dos últimos decenios del siglo xvi figuran encargadas de las representaciones en las grandes solemnidades.”

No entra en nuestro propósito el investigar el tipo de obras que constituían el repertorio de todas esas compañías, pero es indispensable señalar un hecho significativo: durante la vida de la Colonia, la mayoría —casi la totalidad— de las obras que se llevaban a la escena eran de autores españoles. Además de ser esto una consecuencia natural del vasallaje colonial, no hay que olvidar que el siglo xvii es el Siglo de Oro de la literatura española, el que produce los más grandes de sus poetas dramáticos, y que la importación literaria de la península, desde 1621, arraiga profundamente en el gusto del público.

Sólo dos nombres ilustres se destacan gloriosamente en la producción nacional de la época: Don Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Pero el primero, aunque nacido en México y aun considerándolo autor mexicano por otras razones, aparte de la del nacimiento, realizó toda su obra dramática en España, escribiendo para el público español, y no influyó en manera alguna, en su época, en la evolución de nuestro teatro. En cuanto a Sor Juana, lo fundamental de su labor fué la obra poética, y su teatro, tan sólo una especie de entretenimiento amable y espiritual, una faceta más, un adorno de aquélla, y aunque bellamente realizado desde el punto de vista literario, sigue la amplia ruta peninsular, sin presentar el menor aspecto de inquietud o renovación.

“Los siglos xvi y xvii —dice Luis G. Urbina en *La vida literaria de México*—, en cuanto a las letras, no son sino una prolongación de las voces de España. El medio altera ligeramente, pero no define todavía un nuevo tipo literario.”

En lo que concierne a los factores de la realización escénica, es decir, al material humano que constituía las compañías teatrales, es evidente que éste se formó adaptándose por completo a los métodos, usos y procedimientos tradicionales en los teatros de la metrópoli. Ante todo, es lógico suponer que en un período en el que el teatro en España alcanzó su máximo esplendor, los actores que venían a México, abandonando la península para tentar la aventura de América, no eran precisamente de gran relieve artístico, sino por el contrario, actores mediocres o tal vez fracasados, que no

habían logrado imponerse ni en Madrid ni en las provincias españolas. Y si se tiene en cuenta que la profesión de actor y el arte de interpretar las comedias tuvieron de antiguo en España mucho de empírico, desdiciendo la preparación técnica y cultural del artista dramático, dando amplio margen a la improvisación, confiando en exceso en los dones naturales del actor y sobre todo “en la inspiración del momento”, podemos imaginar, sin grave riesgo de equivocarnos, que en materia de realizaciones escénicas en ese largo período, deben haber reinado una gran anarquía y una gran desorientación que, ciertamente, no eran propicias al perfeccionamiento y superación de los comediantes.

Entre éstos, los nativos, los formados en México, deben haber seguido las enseñanzas y tratado de imitar a los venidos de España, y éstos últimos, por las razones antes dichas, dudo mucho que hayan tenido ni la calidad ni la altura suficientes para servir de buenos modelos; creo, por el contrario, que las circunstancias que he señalado, ponen en evidencia la causa primordial de algunos de los graves defectos de que ha adolecido el comediante mexicano, que sin poder aprovechar —por no haberlas conocido— las excelencias que pueda haber tenido el arte de los grandes actores españoles de aquella época, adquirió en cambio todos los vicios y resabios comunes al actor español de tipo inferior: la esclavitud del cómico a la voz del apuntador, por falta de sólida y previa memorización, la ausencia de matices, de vida interior al interpretar un personaje, el tono excesivamente declamatorio, etcétera; pero de esto último hablaremos más adelante al tratar de las diferencias psicológicas entre el español y el mexicano.

Si el siglo XVIII fué en la misma España un siglo estéril, no tan sólo en lo que al teatro se refiere, sino en general para el arte y la literatura, hubiera sido ilusorio pretender que al teatro en México, tributario en absoluto, como se ha visto, del español, le cupiera mejor suerte. Sin que pueda uno explicarse semejante fenómeno de amnesia colectiva, a pesar del brillante y extraordinario papel que la fuerza avasalladora del teatro representó durante la Conquista, esa fuerza, ese poder, se olvida por completo y no se le utiliza en manera alguna por ninguno de los dos bandos durante los años de tormenta intestina, y menos aún en los de lucha encarnizada y sin cuartel, que les sucedieron, por obtener la Independencia después de tres siglos de vasallaje colonial. La vida del teatro

se desliza gris y monótona, al margen, no ya de los grandes movimientos sociales, sino aun de los literarios, y permanece en las manos torpes de actores profesionales extranjeros que no tienen la menor idea de la manera de ser, de la vida, preocupaciones y costumbres del pueblo mexicano. Este grave mal echará raíces tan hondas en nuestro suelo, que puede decirse que toma en él carta de naturalización, constituyendo hasta nuestros días uno de los más serios obstáculos para el desarrollo de nuestro teatro genuino.

Ni la consumación de la Independencia en el siglo XIX, cortando los lazos políticos que nos unían a España, ni las convulsiones que provoca más tarde en el país la Reforma, negándose a continuar la tradición colonial, alteran o modifican de una manera sensible el estancamiento, la inercia a que han conducido al teatro mexicano las imitaciones y la rutina.

Evidentemente, siguiendo a través de la historia literaria de México el proceso de su evolución, se encuentran en el teatro después de la Independencia, y, sucesivamente, como resultado de diversos movimientos literarios —como el neoclasicismo y la tardía llegada del romanticismo hasta nosotros—, ante todo, los primeros brotes, a raíz de la Independencia, de un nacionalismo que es como una consigna oficial, y, más tarde, al correr de los años, toda una serie de tentativas que hace el mexicano por encontrarse a sí mismo en el teatro; pero esos esfuerzos, por expresarse, esas tentativas por definirse, vistas con la perspectiva del tiempo y la distancia, aparecen demasiado tímidas, desorientadas, y lo que es más grave e inexplicable, con frecuencia, insinceras. Aciertan, quizás, en lo fácil y pintoresco, en lo epidérmico, primero en el *saimete* (género menor en el teatro cómico español, de tipo especialmente costumbrista, que alcanza extraordinaria boga y aun verdadera calidad en España), y mucho más tarde en un género ínfimo, la "revista". Pero cuando tratan —y eso se ha prolongado hasta nuestros días— de reflejar en géneros más elevados, como la comedia y el drama, la imagen del alma mexicana, la calidad del espejo es con frecuencia lamentable, y, con muy honrosas excepciones, nos hacen pensar en esas galerías de espejos cóncavos, ondulados, convexos, etcétera, que en las ferias provocan tanto regocijo en los espectadores con sus grotescas deformaciones. Y lo más serio y mejor logrado de la producción dramática se desliza

LA ACTUACION Y DIRECCION EN EL TEATRO MEXICANO

por el cauce de granito de la imitación de los modelos españoles. En cuanto a la realización escénica, esa imitación petrifica, por decirlo así, todas las posibilidades del comediante mexicano, convirtiéndolo casi en un autómeta, sin que nada, ni nadie, aparentemente, pueda salvarlo.

Sin embargo, al alborear el siglo xx, en las postrimerías de la dictadura de Porfirio Díaz, la clarividencia de un gran Ministro de Educación Pública, hace que en el panorama sombrío ante el cual se mueven tediosamente los actores mexicanos, brille, de pronto, una nueva luz. Don Justo Sierra patrocina y subvenciona una serie de temporadas teatrales en México, durante las cuales desfilan por nuestra escena las más grandes figuras del teatro italiano, aquella gloriosa generación de actores —en su momento de esplendor— que Gordon Graig consideraba como maestros insuperables del arte escénico.

Ciertamente, antes y después de ellos, desfilan también, en fugaces temporadas, algunas de las más destacadas figuras de la escena española y alguna que otra del teatro francés; pero las primeras aportaban su mensaje y enseñanzas demasiado tarde a un medio teatral que, en el mismo idioma, había acumulado durante varios siglos una verdadera tradición de resabios y vicios, y en cuanto a las segundas, salvo para una minoría (en la que, desde luego, no entraban los actores) que ya había navegado desde hacía tiempo con singular fortuna en el mar de las letras francesas, la barrera del idioma era casi infranqueable.

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

Algunos años más tarde, el país se estremece con la tremenda sacudida de un gran movimiento político y social: la Revolución de 1910. Y es la vibración de ese profundo y genuino movimiento renovador la que hace surgir las primeras manifestaciones lúcidas y serenas de una verdadera conciencia nacional.

Pasada la agitación, al aplacarse la tempestad revolucionaria, el mexicano, quizás por la primera vez en su historia, vuelve la mirada

inquieta y sagaz hacia sí mismo, y por primera vez también, con dolorosa, casi desesperada angustia, pero con firme e inquebrantable solución, se interroga.

“La Revolución —dice Octavio Paz— es una súbita inmersión de México en su propio ser . . . México se atreve a ser.”

José Vasconcelos, aparte de prolongar en la Secretaría de Educación Pública la obra de Justo Sierra, poniendo los cimientos de la educación moderna en México, en el terreno autobiográfico publica el *Ulises Criollo*, libro de una punzante sinceridad, que provoca casi una crisis de consternación general, pero que, sin embargo, alcanza un formidable éxito de librería.

Y en el plano de la especulación filosófica, Samuel Ramos, con sobrio y mesurado ademán, con extraordinaria lucidez y singular firmeza, descubre el rostro del mexicano, arrancando la máscara que lo encubría, dando a la estampa su ensayo titulado *El perfil del hombre y la cultura en México* —del que he entresacado las citas que aparecen en este estudio—, en el que hace un hondo, sutil y sorprendente examen del alma mexicana, afirmando que ésta, por obra de un complejo de menorvalía, no logra objetivarse sinceramente y sobrepone a su verdadera imagen otra que no representa lo que es, sino lo que quisiera ser. “No sólo la mayor parte de sus observaciones —dice Octavio Paz— son todavía válidas, sino que la idea central que lo inspira sigue siendo verdadera: el mexicano es un ser que cuando se expresa se oculta; sus palabras y gestos son casi siempre máscaras . . . Ramos nos ha dado una descripción muy penetrante de ese conjunto de actitudes que hacen de cada uno de nosotros un ser cerrado e inaccesible.”

El ensayo es de tal importancia que, hasta la fecha, constituye el único punto de partida de todas las investigaciones posteriores que realiza un numeroso grupo de jóvenes escritores: Jorge Cuesta, Leopoldo Zea, Edmundo O’Gorman, Emilio Uranga, Jorge Carrión, Agustín Yáñez, siendo el último de que yo tengo noticia, el poeta Octavio Paz, que acaba de publicar *El laberinto de la soledad*, luminoso ensayo del que he copiado las citas a que me he referido anteriormente.

Por conversaciones que tuve con Manuel Cabrera durante mi estancia en París, el año pasado, sé que también trabaja en una serie de

estudios, aún inéditos, que constituirán verdaderas interrogaciones filosóficas acerca de nuestra personalidad.

A la nueva luz que proyecta el libro de Ramos y en lo que concretamente nos interesa, encontramos la explicación de situaciones que parecían en extremo confusas y aun la resolución de problemas que parecían insolubles. Ante todo, la revelación de la causa profunda que ha hecho que nuestro teatro, en su calidad de espejo, no haya podido hasta hoy *reflejarnos fielmente*. Y luego, la antinomia, causa de nuestros errores seculares. El mimetismo, la imitación de lo español, convertida en ley, por razones obvias, que se encuentra como base de todos nuestros esfuerzos por crear un teatro nuestro, tanto en autores como en intérpretes, no podía conducirnos, como en efecto ha ocurrido, más que al estancamiento, a una inercia, endémica ya en nuestro clima teatral: a lo largo de nuestra vida a partir de la Conquista, durante la Colonia y a pesar de los ímpetus liberadores de la Independencia y la Reforma, hemos actuado —miméticamente— como españoles, apenas con ligeras variantes de matiz regional, olvidando —consciente o inconscientemente— que el sedimento indígena que hay en nosotros, mezclado con el español, ha transformado nuestra psique, dándonos una fisonomía espiritual diversa. No somos indios, pero tampoco somos españoles. Y la diversidad es tan honda, que, a través de varias centurias, hizo imposible la asimilación, única salida de escape que, en otras circunstancias, hubiera podido resolver el problema de nuestra personalidad.

Sin esbozar siquiera las vastas perspectivas que semejante situación descubre al autor dramático, y concretándonos al actor, pues el tiempo apremia, ¿cómo podría servir de modelo el español al mexicano, siendo esos dos sujetos humanos no sólo diversos, sino en muchos aspectos antagónicos? El español, individualista, hombre de pasión, seguro de sí mismo, es un ser extravertido, perfectamente dotado en consecuencia, como actor, por naturales caracteres étnicos, para interpretar su propio teatro, pues aun los que a nuestros ojos pueden aparecer como defectos en su arte, el énfasis declamatorio y cierta forzada afectación, son, por decirlo así “como el penacho de la raza”.

Sus evidentes cualidades, sin embargo, constituyen al mismo tiempo su limitación, toda vez que la excesiva rigidez de aquéllas le resta la flexibilidad indispensable para excursionar con éxito, como intérprete,

por el alma de personajes ajenos a su teatro, disminuyendo así considerablemente esa *diversidad* que en nuestro concepto constituye una de las más grandes virtudes del comediante. Por lo demás, esa limitación, en mayor o menor grado, la encontramos con algunas excepciones que el tiempo no nos permite señalar aquí, en la mayoría de los actores de otros países.

Ahora bien, el mexicano, desde el punto de vista psicológico, es evidentemente un tipo antagónico del español. Como certeramente lo describe Ramos, es cerrado e inaccesible, es un ser introvertido, y esta condición esencial en su carácter, aparece, de pronto, como una barrera casi infranqueable en su posible carrera de actor, toda vez que lo fundamental en el arte del intérprete es la facultad de expresión, de comunicación emotiva. A diferencia del español, no está seguro de sí mismo, pero su complejo de menorvalía lo impulsa a aparentarlo, como una defensa preventiva. Su actitud de desconfianza y recelo frente a la vida, lo obliga, pues, frecuentemente, a la simulación. Usa máscaras. También el actor las usa, y esta singular coincidencia podría llevarnos a suponer que ese hábito, ese gesto peculiar del mexicano en la vida diaria, podría ejercitarlo tal vez con excelentes resultados, como actor, en el teatro. Pero tal suposición sería engañosa, porque cuando el actor se pone la máscara de un personaje, la condición primordial para que su gesto tenga la altura y la calidad del arte, es que el artista olvide por completo su "yo" y se abandone al personaje, *viviéndolo* tan intensamente como se lo permita su sensibilidad. No es una simulación, es —si se me permite llamarla así— una especie de transmigración. El mexicano, en cambio, ejecuta su acto de simulación en la vida, como un simple mecanismo psicológico de defensa. No sólo no olvida ni abandona su "yo", sino que éste permanece alerta y en actitud defensiva.

Sin embargo, puede llegar un momento —como lo ha puesto de relieve el primer drama genuino que México ha producido— en que la simulación sea tan viva e intensa, que deje de serlo para convertirse en un gesto auténtico, y entonces el simulador puede convertirse en un caudillo, en un apóstol o un héroe, y —en relación directa— el mexicano en un verdadero actor.

Y tampoco sería válido equiparar esa dualidad del mexicano en la vida, con la dualidad que preconiza para la actuación escénica Diderot, en

LA ACTUACION Y DIRECCION EN EL TEATRO MEXICANO

su famosa *Paradoja del comediante*; pues aparte de que su teoría es completamente falsa, en el concepto moderno de la interpretación, en realidad en ella, más que de una dualidad, se trata de un desdoblamiento en la personalidad del mismo sujeto. No se trata de dos personalidades diversas o antagónicas. En la teoría de Diderot, el fiscal, el crítico, desdobra en la escena la personalidad del intérprete, en el que expresa la fábula, en el que ejecuta la ficción dramática, y el otro, el interno, que, para mantener esta última dentro de los límites del Arte y la Belleza, la vigila y dirige, en aguda y constante reflexión.

Las dos entidades a que Diderot se refiere —una a la luz, la otra en la sombra— forman una sola personalidad, tendiente, en suma, a un mismo fin. No hay superposición de máscaras.

Y en el caso del comediante mexicano, dados los antecedentes psicológicos que hemos expuesto, si viene a ser como la absurda superposición de una segunda máscara —la del personaje— sobre su máscara habitual.

Como puede verse, pues, el mexicano tiene que vencer más serios obstáculos que otros sujetos humanos para seguir la carrera del artista dramático. En cambio, su mestizaje, la mezcla de dos razas, y las vicisitudes de su vida atormentada, han agudizado extraordinariamente su sensibilidad, lo han hecho más flexible, más dúctil que el actor español; es menos anguloso y rígido. La tristeza y la melancolía que ha dejado en su alma el sedimento indígena, le dan un instintivo y sutil sentido del matiz, y podría —conociéndose y despojándose de sus complejos— entrar con más hondura en la vida interior de los personajes que interprete. La influencia de diversas culturas en su formación, le da igualmente cierta amplitud comprensiva, y, no habiendo tenido todavía la oportunidad de interpretar un gran teatro propio, podría intentar la aventura de experimentar su capacidad interpretativa en personajes del teatro universal.

Tiene, sin embargo, el mexicano otro complejo que entorpece su desarrollo artístico: el *malinchismo*, el grave mal de que antes hablé nacido en la Conquista, que parece haberse adherido como una lapa a nuestra vida y que no es otra cosa que la extrema facilidad y en ocasiones gozosa preferencia que muestran los mexicanos para aceptar la tutela y dirección de los extranjeros, menospreciando lo nacional. Durante siglos estuvo nuestro teatro casi exclusivamente en manos de españoles,

como lo hemos expuesto; pero al menos éstos, a falta de otras cosas, poseían la fuerza de un vínculo inquebrantable: el idioma.

Pues bien, no nos ha bastado el sometimiento incondicional al español, y en México, hoy en día, el grupo de los llamados directores ofrece el más curioso y pintoresco aspecto internacional: franceses, alemanes y aun asiáticos se entregan a la singular tarea de dirigir y formar a los comediantes mexicanos, con mayor o menor conocimiento de la técnica teatral, pero en una lengua que unos apenas conocen, otros conocen mal y ninguno domina o posee orgánicamente. El hecho es tan desconcertante como lamentable, y debería mover tan sólo a risa, si no fuera urgente señalarlo como un grave peligro.

El director no es únicamente el hombre que por su conocimiento técnico regula y armoniza el movimiento de las figuras en la escena, combinando los diversos elementos que constituyen la parte espectacular del teatro, ritmo de la representación, luz, decorado, etcétera, es ante todo, y esa es su importancia capital, el que prepara y forma al actor, y *debe ser* —como con frase feliz me indicaba en charla inolvidable Nemirovitch-Dantchenko, cofundador con Stanislavsky del Primer Teatro de Arte de Moscú, la más perfecta escuela interpretativa en el teatro moderno— “como un espejo vivo del actor”. Y siendo en éste, en el actor, la palabra, es decir, el idioma, el elemento fundamental de expresión, se queda uno perplejo no ante la debilidad del mexicano, que víctima de sus complejos se entrega en manos de extranjeros, sino ante la insensatez o despreocupación de estos últimos al encargarse de una tarea que, si son conscientes, saben de sobra que no pueden asumir, toda vez que no es válida la excusa de confiar a un guía más experto la “dicción”, ocupándose ellos tan sólo de la “actuación”. El arte de un comediante moderno radica esencialmente en los matices, en el tono, en el acento, en las inflexiones de la voz, tan íntimamente ligada ésta a su actuación, que es imposible separarlas, y que sólo puede educarse y modelarse cuando el idioma se posee de una manera total, orgánica.

Y este no es más que un aspecto de la anarquía en que se encuentra el teatro en México. No sólo carecemos de una tradición en cuanto a realizaciones escénicas, sino que los vicios y resabios de la influencia española se han exacerbado en nuestro medio. La auto-propaganda oficial, para ocultar una evidente ausencia de responsabilidad artística, exalta

decididamente la improvisación, y ésta, que es la causa primordial de nuestros males, presenta ya en nuestros días síntomas en extremo alarmantes.

Olvidando que el arte es una larga paciencia, en el terreno artístico se improvisa todo, y desde luego, actores y directores, habiendo entre estos últimos muchos en quienes es evidente la urgente necesidad que tienen de ser dirigidos ellos mismos, antes de asumir la singular tarea de dirigir a otros. La falta de preparación sólida, de perseverancia en el esfuerzo, en el estudio, el desprecio de la técnica, la instintiva rebeldía a la disciplina, a la verdadera dirección, el afán inmoderado de alcanzar un éxito fácil e inmediato, parecen haber encontrado una fórmula mágica, que ha producido la aparición en nuestro ambiente de los llamados "teatros experimentales".

Nada me parece más engañoso y falso. En mi concepto, no existe un teatro específicamente experimental. Todo teatro maduro, consciente y ambicioso, en el mejor sentido de la palabra, tiende en determinados momentos a renovarse, buscando nuevas formas de expresión, ya en lo que se refiere a las obras dramáticas en sí mismas, en el sentido de la interpretación, de la actuación de los actores, o en la presentación escenográfica y demás aspectos visuales y plásticos de la realización escénica. Sólo el teatro comercial vegeta a placer de la rutina. Lo característico de todo teatro de arte, es la inquietud, el afán de renovación, la búsqueda apasionada de nuevos medios expresivos. Pero para experimentar nuevas formas y procedimientos es absolutamente indispensable una madurez y una conciencia profesional que, por desgracia, no abundan en México. Recuerdo que hace años un grupo serio, "Orientación", tenía esa tendencia y estaba lleno de buenas intenciones, pero sus realizaciones a cargo siempre de aficionados, sin tratar de alcanzar un verdadero e indispensable nivel profesional, limitaron extraordinariamente su labor.

Sólo un profundo conocimiento de la técnica y la conciencia artística que entraña una responsabilidad profesional, dan autoridad para hacer experimentos, que, de otro modo, no son sino un simple juego de niños. En Rusia, país de extraordinario relieve en experimentos teatrales, todos los grandes directores que los han llevado a término, han sido profesionales. El más serio movimiento de experimentación en Francia, que constituyó el punto de partida en la evolución de su moderno tea-

tro, lo dirigió y encauzó un actor y director de ilustre ejecutoria profesional, Jacques Copeau. Y así podría seguir ejemplarizando, en relación con muchos otros países. Salvo alguna excepción, honrosa por la noble persistencia en el esfuerzo, en el México de hoy, al impropiamente llamado "Teatro Experimental" se debe, en buena parte, el entronizamiento de la improvisación, de la anarquía y la irresponsabilidad, que han creado un ambiente del todo propicio a la confusión y al fraude artístico.

Por otra parte, ante la rivalidad avasalladora del cine, como espectáculo, el teatro en general, por instinto de conservación, se entrega a una defensa de tipo comercial que decididamente no tiene ya nada que ver con el arte, variando constantemente su repertorio, lo que implica una deficiente o nula preparación de las obras, y llega al extremo de ofrecer los días festivos y desde luego todos los domingos tres representaciones consecutivas en un solo día por el mismo elenco de actores, convirtiendo al artista en artesano.

Y lo que más asombra ante este desolador panorama, es la miopía, la incomprensión de nuestros dirigentes en la educación pública. Hasta hombres de aguda visión y tan extraordinarios por otros conceptos, como Vasconcelos, tuvieron en sus manos la educación de México y no hicieron, sin embargo, absolutamente nada serio en favor del teatro, prestándole tan sólo de vez en cuando una ayuda parcial, mezquina e irrisoria, considerándolo o bien un artículo de lujo o simplemente un espectáculo —uno más, entre otros, de esparcimiento y diversión—, y menospreciando el enorme papel que debía representar en un país joven como el nuestro como factor de cultura y elevación social.

En tales circunstancias, después del estremecimiento que produjo en el país nuestra Revolución, nos sobrecogió el temor de que el teatro, como expresión de nuestra personalidad, como manifestación de una conciencia nacional, estuviese ausente de nuestra historia, como lo estuvo, después de la Conquista, de todos nuestros grandes movimientos sociales. Por fortuna, no ha sido así. La vibración revolucionaria que en otros campos, el de la novela, la autobiografía, el ensayo, ha dado opimos frutos, encontró, al fin, voz y expresión en el teatro, dándonos la primera gran obra dramática que México ha producido, es decir, un auténtico drama mexicano: *El gesticulador*, y con él, un genuino drama-

LA ACTUACION Y DIRECCION EN EL TEATRO MEXICANO

turgo: Rodolfo Usigli. No quiero decir que *El gesticulador* sea su primera obra; ha realizado ya como dramaturgo una considerable labor, en la que se destacan por su mexicanidad un fino estudio de nuestra burguesía, en *Medio tono*, una brillante comedia de la época porfirista, *Los fugitivos*, y, a manera de una gran pintura mural, su magnífica *Corona de sombra*, que él clasifica como pieza antihistórica.

Pero *El gesticulador*, salido de la entraña misma de lo mexicano, con poderoso y sorprendente aliento dramático, llevando a la escena, con aguda y honda visión, el problema básico de nuestra personalidad, la dualidad trágica en que nos debatimos, en un clima espiritual en el que todo, el diálogo, las situaciones, los personajes, son voces, hechos y personas inconfundiblemente *nuestros*, ha sido como un gran respiro del alma nacional y debe considerarse, en mi concepto, como el punto de partida de nuestro teatro verdadero, auténtico.

La realización artística de esa obra, puesta en escena, dirigida e interpretada por artistas mexicanos, en un plano armonioso de equilibrio, justeza, vigor y verdad humana, raramente logrados, y el éxito clamoroso, sin precedente en nuestro país, con que el pueblo, reconociendo algo profundamente suyo, la recibió, son la mejor prueba de que un genuino teatro mexicano está en marcha, y se ha trazado una ruta que aparece ante nuestros ojos iluminada por singular y extraña claridad.

Los mexicanos saben ya que esa claridad —inquietante al principio, por su extraño fulgor— ha surgido de lo más hondo de su propio ser, y se disponen a proseguir el viaje, conscientes de los graves obstáculos que pueden oponerse a su paso.

Por la íntima y jubilosa convicción de haber encontrado, al fin, su camino, avanzarán por él —estamos ciertos— cada vez más firmes y serenos, cara al porvenir.

ALFREDO GÓMEZ DE LA VEGA