

12-1992

## Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX

Donald H. Frischmann  
*Texas Christian University*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Frischmann, Donald H. (1992) "Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 2, pp. 53-59.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 5

---

### **DESARROLLO Y FLORECIMIENTO DEL TEATRO MEXICANO: SIGLO XX**

***Donald H. FRISCHMANN***  
***(Texas Christian University)***

#### **Las primeras décadas: México se descubre sobre las tablas**

En México, el alba del siglo XX vio la continuada popularidad del multifacético género chico, transplantado desde España por Enrique de Olavarría y Ferrari en 1869. El sainete y la zarzuela pronto asumieron contenidos y personajes netamente mexicanos, al mismo tiempo que se incorporaron plenamente por primera vez las peculiaridades lingüísticas nacionales. Otras manifestaciones de orientación folklórica y política florecieron en el fervor nacionalista de la Revolución de 1910-19 que marcó la caída del dictador Porfirio Díaz. El teatro de revista, cuyos principales autores eran periodistas, informaba, entretenía y frecuentemente era censurado por su sátira mordaz contra personajes de la vida pública. El circo y la revista se daban la mano en espectáculos presentados bajo la lona de carpas itinerantes, mientras el Teatro el Murciélago se ocupaba en desplegar ante públicos capitalinos la riqueza de las danzas regionales. En 1929 la Secretaría de Educación Pública comenzó su larga tradición de patrocinio del teatro popular con el itinerante Teatro el Periquillo. Al mismo tiempo, el naturalismo inspirado en Zola sobrevivía en dramas que retrataban conflictos violentos del medio rural. En fin, con el alba del siglo XX el teatro por primera vez defendía y se dirigía al indio, al campesino y al proletariado urbano, a la vez que las revistas atraían a un público heterogéneo proveniente de todas las capas sociales.

## Hacia un Teatro Nacional. Los Experimentos

Durante las décadas de 1920 y 1930 varios movimientos de corta vida intentaron, con éxito limitado, sobreponerse a modelos españoles todavía muy arraigados. En temporadas de dramaturgia mexicana se presentaban preocupaciones de la clase media y temas basados en la Revolución: la Unión de Autores Dramáticos, el Grupo de los Siete Autores, la Comedia Mexicana y el Teatro de Ahora (Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro). La influencia de Piscator y Brecht hizo su primera aparición en México en el teatro épico-político de Bustillo Oro cuyo drama *Justicia, S.A.* (1933) retrataba los abusos de un sistema de justicia administrado por y para las clases dominantes.

El teatro experimental fue introducido en México en 1928 por el pionero Teatro Ulises. Xavier Villarrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen montaban a autores norteamericanos y europeos traducidos por primera vez al español -O'Neill, Lord Dunsany, Vildrac y Cocteau- a la vez que experimentaban con técnicas contemporáneas de dirección e iluminación, además de escenografía y actuación. Preocupaciones comerciales se subordinaban a consideraciones artísticas. Julio Bracho y los Escolares del Teatro introdujeron innovaciones en el teatro mexicano en su montaje de *Proteo* de Francisco Monterde (1931). Bracho también introdujo el teatro obrero y fundó en 1936 el Teatro Universitario en la Universidad Nacional Autónoma (UNAM).

El Teatro de Orientación (1932-38) fundado por Celestino Gorostiza, fue la culminación de los esfuerzos por adoptar técnicas teatrales contemporáneas de Europa. Grandes autores del repertorio universal así como los modernos, se montaban por primera vez en México traducidos al español: Sófocles, Shakespeare, Moliere, Chejov, Shaw, Synge, etc. También se estrenaron obras de Villarrutia (*Parece mentira*) y de Gorostiza (*Escuela del amor*). El Teatro de Orientación fue el primer movimiento que logró crear un nuevo público intelectual para el teatro en México.

Rodolfo Usigli (1905-79), prolífico dramaturgo, director, teórico, profesor y diplomático, es considerado como el padre del teatro nacional en México. Retrataba el medio mexicano empleando un estilo realista y estructuras aristotélicas, logrando nueva profundidad psicológica en sus personajes. *El gesticulador* (1947), cuya acción se desenvuelve en un prototípico pueblo de provincia, desenmascara la más completa falsedad e hipocresía del sistema político mexicano. La trilogía *Corona de sombra* (1947), *Corona de fuego* (1961) y *Corona de luz* (1967) enfocan eventos decisivos en el desarrollo tanto histórico como espiritual de México como nación: el reino malogrado de Maximiliano y Carlota, la tortura y muerte de Cuauhtémoc -el último emperador azteca-, y la aparición de la Virgen de Guadalupe. Posteriormente Usigli incorporó técnicas expresionistas a otras obras de orientación política.

El Grupo Proa (1942-47) dirigido por José Aceves mantenía vivo el espíritu universalista y experimental, sin menoscabo de la dramaturgia mexicana. Xavier Rojas, siguiendo el ejemplo del Teatro la Barraca de Lorca, creó el itinerante Teatro Estudiantil Autónomo en 1947, presentando obras clásicas y modernas en un acto y corridos mexicanos dramatizados. Los montajes se hacían al aire libre en la Ciudad de México y pueblos circundantes utilizando un mínimo de escenografía o utilería.

El efecto de Seki Sano (Japón, 1909-66) en el teatro mexicano ha sido profundo. Discípulo de Meyerhold, dio a conocer a éste y a Stanislavsky a más de 6.500 discípulos entre 1939-66, introduciendo así en México por primera vez un sistema coherente de actuación. En 1941 Sano fundó, conjuntamente con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y la bailarina-coreógrafa Waldeen Falkestain, el revolucionario y anti-comercial Teatro de las Artes. En 1948 creó el Teatro de Reforma, un centro para la experimentación profesional que funcionaba dentro del recientemente constituido Instituto Nacional de Bellas Artes. Su montaje en 1948 de *Un tranvía llamado Deseo* constituyó un evento señero para el teatro en México.

El movimiento de Poesía en Voz Alta (1956-63) reaccionó contra el melodramatismo y realismo del teatro comercial. Estos artistas de renombre - Héctor Mendoza, Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano y otros- perseguían como fines la interacción y experimentación. Inicialmente bajo el patrocinio de la UNAM, se presentaron ocho collages de materiales literarios de España, Francia, Norteamérica y México. Se formaron también actores (Beatriz Sheridan), directores (Juan José Gurrola, Héctor Mendoza) y una dramaturga (Elena Garro) que luego destacarían dentro del teatro mexicano. Poesía en Voz Alta fue muy criticado en su momento por su elitismo y su falta de atención al realismo todavía predominante.

Comenzando en 1949, jóvenes dramaturgos inspirados en el trabajo de Usigli empezaron a explorar el creciente carácter urbano y cosmopolita de México, aunque sin menoscabo de otros temas extraídos de la vida de provincia. Emilio Carballido (1925-) sigue siendo el dramaturgo mexicano de mayor renombre y más prolífico de la actualidad. En su obra el costumbrismo y la fantasía se turnan y se combinan en un estilo altamente original, repleto de humor y poesía. *Rosalba y los Llaveros* (1950) es una comedia de enredos en la cual una muchacha citadina intenta provocar cambios en la vida de una familia de provincia. Carballido presenta su defensa más firme de la individualidad humana en la farsa romántica *Te juro Juana que tengo ganas* (1965). La mayoría de sus decenas de obras en un acto tratan aspectos de la vida en la Ciudad de México. Un ejemplo saliente es *Yo también hablo de la rosa* (1967) en la que la esencia de la realidad es cuestionada poéticamente a través de un perspectivismo múltiple y el símbolo de la rosa. En *Orinoco* (1979) dos coristas de cabaret, abandonadas y lanzadas a la aventura por

la selva, buscan en dónde presentar su próximo espectáculo mientras intentan descubrir el porqué de su situación, ofreciendo explicaciones de mucha imaginación aunque siempre insuficientes.

Entre los contemporáneos destacados de Carballido se hallan Sergio Magaña (1924-1990), Jorge Ibarguengoitia (1928-83), Elena Garro, Hugo Argüelles (1932-) y Luisa Josefina Hernández (1928-). En *Moctezuma II* (1954) de Magaña y *Felipe Angeles* (1978) de Garro, Cuauhtémoc y un protagonista de la Revolución Mexicana son elevados al status de héroes arquetípicos mediante el uso de estructuras trágicas clásicas. En *Los buenos manejos* Ibarguengoitia emplea un estilo farsesco y grotesco para atacar los abusos del poder civil y eclesiástico en provincia. En *Los cuervos están de luto* (1960) Argüelles pone al descubierto la hipocresía de una familia burguesa de provincia a través de una situación funeraria y el uso del humor negro, tan característico de este autor. *Los gallos salvajes* (1986) de Argüelles es otro intento de tragedia mexicana construido en torno al tema de la violencia masculina atávica. Los personajes de Hernández llevan vidas estériles y sin esperanza como resultado de sus propias decisiones. La autora muestra un particular interés en la sicología de mujeres jóvenes dentro de la sociedad mexicana. Su colección de diecinueve diálogos titulada *La calle de la gran ocasión* (1962) enfoca los temas de la soledad, la falta de comunicación, la muerte, las ilusiones del ser humano y la atracción hacia lo desconocido.

### La Nueva Dramaturgia

Carballido, Argüelles y Hernández, junto con Héctor Azar y Vicente Leñero, han sido maestros importantes para la generación contemporánea de dramaturgos. Este numeroso grupo, cuyo desarrollo se remonta a las convulsiones políticas y sociales y a la masacre de Tlatelolco de 1968, ha tenido que luchar para abrirse camino. Temas de protesta social y de conflictos generacionales dentro de un molde realista inicial, se volvieron una multiplicidad de estilos y géneros con la influencia marcada de Brecht, tanto al nivel estructural de las obras como en sus perspectivas políticas. Frecuentemente se busca y se cuestiona la realidad frente al peso de la hipocresía de la sociedad y una sensación de impotencia. La reinterpretación de temas históricos mexicanos sigue siendo de interés para esta generación.

La mayoría de estos autores representativos nacieron entre 1944-55 y han recibido importantes premios: José Agustín, Oscar Villegas, Willebaldo López, Abraham Oceransky, Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera (m. 1990), Sabina Berman, Jesús González Dávila, Otto Minera, Dr. Guillermo Schmidhuber, Enrique Ballesté, Enrique Cisneros e Ignacio Betancourt Robles, entre otros. En años recientes José Manuel Galván ha aplicado sus experiencias como actor, escritor y director a los círculos teatrales chicanos de EE.UU.

Felipe Santander (1934-) y Vicente Leñero (1933-) también han hecho contribuciones importantes al movimiento de Nueva Dramaturgia. Santander extrae sus temas de conflictos rurales violentos que lo emparentan con la dramaturgia de Bustillo Oro, el teatro cubano contemporáneo, Brecht y la realidad del medio rural. *El extensionista* (1978) es tal vez la obra más representada del teatro mexicano. En *México-USA* (1989) el dramaturgo emplea técnicas del teatro documental y policéfalo para explorar el tema del narcotráfico internacional y la complicidad de oficiales estadounidenses.

El teatro histórico-documental y brechtiano del novelista y periodista Vicente Leñero intenta revelar las facetas encubiertas de la historia nacional, constituyendo una gran fuente de controversia desde el estreno de *Pueblo rechazado* (1968). En esta obra Leñero explora el uso de la psiquiatría en un monasterio de México, empleando toda una gama de técnicas brechtianas. En *El martirio de Morelos* (1980) humaniza y desmitifica al gran héroe de la independencia nacional. *Nadie sabe nada* (1988), una denuncia de la corrupción dentro de altos niveles gubernamentales, fue clausurada y posteriormente remontada con varios cambios oficialmente prescritos.

Formas tradicionales del género chico mexicano fueron reintroducidas y actualizadas en 1976 por la Carpa Geodésica de la UNAM bajo la dirección del dramaturgo-director Ignacio Merino Lanzilotti. A partir de 1984, el actor veterano Enrique Alonso dio continuidad a esta tendencia mediante sus exitosas recreaciones de revistas clásicas de los años 30 y 40. Al comienzo de la década de 1990, Héctor "Cholo" Herrera, de Mérida, Yucatán, seguía las huellas de su abuelo, padre y tíos con sus revistas regionales, marcadas por la fusión lingüística y cultural de lo maya, lo yucateco-hispano y lo cubano.

## El Nuevo Teatro Popular

La turbulencia política de 1968 y los primeros años de la década de 1970 dieron origen al Nuevo Teatro Popular, emparentado con el Nuevo Teatro latinoamericano. En los años 60, el colectivo pionero Los Mascarones inspiró a centenares de jóvenes a formar grupos teatrales y hacer teatro callejero tipo *agitprop* (de agitación y propaganda) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una radical transformación política y social. Obras de creación colectiva se dirigían a públicos populares y de clase media. Modelos importantes eran Brecht, Enrique Buenaventura (Colombia) y Augusto Boal (Brasil). En 1973 estudiantes de arte dramático de la UNAM y otros teatristas independientes iniciaron el movimiento rebelde de CLETA (Centro Libre de Experimentación Artística), rompiendo con las limitaciones de la política cultural de la UNAM y ocupando como centro de su movimiento el teatro universitario Foro Isabelino. Desde comienzos de los años 80, CLETA ha evolucionado para convertirse en una organización cultural de base

proletaria que funciona bajo la coordinación de Enrique Cisneros, una especie de Darfo F6 mexicano.

Varios de los colectivos fundadores de CLETA han sobrevivido al desafío económico y político de la producción artística independiente, logrando niveles maduros de actuación, dramaturgia y dirección: Grupos Zumbón, Zopilote, Matlatzincas, Zero y Tecolote. La Institución Teatral Contigo América, formada en 1983 por los uruguayos Blas Braidot y Raquel Seoane (antes del grupo pionero El Galpón) ha unido exitosamente el modelo suramericano del teatro independiente con una compañía mexicana. Gracias al fuerte patrocinio del Gobernador del estado de Tabasco, el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (María Luisa Martínez, directora) alcanzó amplio reconocimiento en los años 80 por su montaje regionalizado de *Bodas de sangre*. Un teatro campesino e indígena independiente sigue fuerte en muchas de las áreas étnicas de México en los años 90, por ejemplo en los colectivos mayas *Sac Nicté* (Flor Blanca) de Yucatán y *Sna Jtz'ibajom* (La Casa del Escritor) de Chiapas, dirigidos por Carlos A. Dzul Ek y Xun Teratol Lópis.

Muchas universidades ofrecen carreras en arte dramático, entre ellas la Universidad Metropolitana Autónoma (UAM), la UNAM y la Universidad Veracruzana. La Universidad Autónoma de Guerrero y la de Oaxaca se distinguieron en los años 80 por sus programas de teatro popular comunitario e indígena, bajo la dirección de Francisco Arzola y Cayuqui Estage Noel. El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundado en 1947, se encarga de la educación, difusión e investigación artísticas, ésta última a través del Centro de Investigación y Documentación Teatral 'Rodolfo Usigli' (CITRU) que funciona en la Ciudad de México bajo la dirección de Domingo Adame Hernández.

Por otro lado, dependencias estatales de la más diversa índole han patrocinado proyectos de teatro popular desde los años 20. En los años 70 y 80, nuevos egresados universitarios participaron en los proyectos Teatro Conasupo (Cfa. Nacional de Subsistencias Populares) y Arte Escénico Popular (Secretaría de Educación Pública), creando y asesorando a pequeños grupos en zonas populares urbanas, campesinas e indígenas. Desde entonces, muchos han seguido la promoción teatral en el medio rural, introduciendo el teatro hasta los rincones más recónditos del país: Susana Arriaga, Francisco Acosta, Maximina Zárate, Luis Cervantes Montes y otros, hoy día constituidos en la Asociación Nacional de Teatro de Comunidad (TECOM) bajo el liderazgo de Francisco Navarro Sada.

Por último, las siguientes publicaciones han sido importantes vehículos de documentación y análisis teatral durante los últimos veinte años: *La Cabra y Escénica* (UNAM), *Repertorio* (U. de Querétaro), *Tramoya* (U. Veracruzana), *Boletín CITRU* y *Máscara* (Cd. de México).

En conclusión, aunque en la actualidad el teatro en México adolece gravemente de carencia de espacios para la representación y de los necesarios

apoyos económicos de organismos culturales estatales, sigue rico en dramaturgos y compañías artísticas, y en el espíritu renovador y de búsqueda de lo propio que lo ha caracterizado desde comienzos de este siglo. Esto se observa tanto en el teatro de sala de la Ciudad de México y algunas capitales de provincia, como en el teatro tradicional y en el nuevo teatro que se practica entre grupos campesinos e indígenas del medio rural.

## OBRAS CONSULTADAS

- Estage Noel, Cayuqui, "Teatro indígena viviente en México en 1988, tiempo en retrospectiva", *Diógenes: Anuario crítico del teatro latinoamericano*, vol. 4, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano/Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro, 1990, 151-55.
- Frischmann, Donald H., "Consideraciones históricas, teóricas y prácticas para el estudio del teatro popular contemporáneo de México", *Alba de América* (Cal. State U.) 7,12-13 (1989), 319-337.
- "México 1986, Dramaturgia nacional, tandas y festival chicano", *Diógenes: Anuario crítico del teatro latinoamericano*, vol. 2, Ottawa, Girol/Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro, 1987, 93-104.
- "México 1987: Avance del género de revista y del teatro popular", *Diógenes: Anuario crítico del teatro latinoamericano*, vol. 3, Ottawa, Girol/Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro, 1988, 77-90.
- Kuehne, Alyce de, *Teatro mexicano contemporáneo 1940-62*, Cd. de México, 1962.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, Cd. de México, INBA, 1964.
- Mendoza López, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-41*, Cd. de México, IMSS, 1985.
- Merino Lanzilotti, Ignacio, *El teatro de revista en México*, México, D.F., Tesis de licenciatura, UNAM, 1967.
- Nomland, John, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-50*, Cd. de México, INBA, 1967.
- Peden, Margaret Sayers, *Emilio Carballido*, Boston, Twayne, 1980.
- Solórzano, Carlos, *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, Cd. de México, Pormaca, 1964.
- Unger, Roni, *Poesía en Voz Alta in the Theater of México*, Columbia y Londres, U. de Missouri, 1981.
- Usig'i, Rodolfo, *México en el teatro*, Cd. de México, Mundial, 1932.