

Travesías trasatlánticas del teatro español y mexicano

Guillermo Schmidhuber de la Mora

El teatro es por esencia trashumante, viaja de un espacio a otro para llevar su arte a lugares distantes. Así emigró de Grecia a Roma y, siglos después, de Roma a Hispania. En el Renacimiento, el teatro cruzó el océano de los Atlantes y llegó a las tierras recientemente descubiertas por el reino de Castilla. Este ensayo elabora sobre el teatro que viajó de la vieja España a la Nueva y sobre los teatros que viajaron por cuatro centurias trasatlánticamente entre México y España.

Teatro trasatlántico novohispano

Los barcos que trajeron a conquistadores y frailes, también trasplantaron al teatro a ultramar; primero para evangelizar a los indígenas en capillas abiertas y, luego, para satisfacer el gusto por los espectáculos teatrales en coliseos y palacios. Como parte de cualquier festividad, el teatro era una esplendidez demandada porque los antiguos mexicanos tenían gusto por lo ceremonial y el rito; la forma teatral no les resultaba del todo nueva y pronto aprendieron a representar autos sacramentales en náhuatl y comedias en castellano.

¿Cuándo sería la primera representación teatral en la América continental? En la recién conquistada Tenochtitlan, en las actas del primer cabildo quedó asentada la representación de un auto de navidad titulado *Los pastores*, el 9 de enero de 1526.¹

¹ *Encyclopedia of World Drama* (Estados Unidos: McGraw-Hill, 1984), vol. 3, p. 214. Ed. Stanley Hochman.

Por otra parte, fray Toribio de Benavente 'Motolinía' apuntó la presentación de *El último juicio*, un auto evangelizador escenificado en náhuatl en 1533.² En otra crónica quedó asentada una presentación en 1538, pero esta vez en castellano.³ En suma, el teatro en la geografía mexicana cuenta con una tradición de más de cuatro centurias y media.

Los festejos barrocos eran acontecimientos que estimulaban los cinco sentidos: el oído con los diálogos y las canciones; el olfato con el aroma de los arreglos florales y el olor acre de las multitudes; el gusto era deleitado con los sabores de los banquetes palaciegos o las fuentes de vino y agua y el reparto de dulces para los públicos pobres, pero sobre todos los estímulos, la vista era colmada con fastuosas vestimentas y ornatos efímeros. Ese festejo fue descrito por sor Juana con una sinestesia: "Óyeme con los ojos". Los recuerdos perduraban en el público asistente a un auto frente a un pórtico catedralicio o sobre carros convertidos en escenarios móviles. En el alba del siglo de oro predominó el corral como lugar de comedias y, en el ocaso, imperaron las galas palaciegas. En ambos lados del Atlántico, un festejo barroco del siglo XVII era iniciado con una alabanza dramática o loa, seguida de las tres jornadas de la comedia con entremeses o sainetes que servían de humorísticos entreactos, y en muchas ocasiones se aderezaba con canciones originales compuestas para ese festejo y de una mojiganga o sarao para clausurar la tarde. El comer y el beber eran actividades gastronómicas aceptadas como parte de la celebración. Cuando hoy se piensa en el teatro barroco, la primera imagen que parece venir a la mente es la del tedio de inacabables ceremonias religiosas, o el fastidio de luengos protocolos cortesanos; sin comprender que los autos sacramentales mezclaban la piadosa hagiografía con la farsa popular y que las comedias eran chispeantes entretenciones. El teatro como fiesta.

² Citado por Willis Knapp Jones, *Behind Spanish American Footlights* (Austin: University of Texas Press, 1966), p. 462.

³ Rodolfo Usigli, *México en el teatro* (México: Imprenta Mundial, 1932), p. 20.

Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, dramaturgia novohispana

El teatro de los siglos de oro se escribió y se representó en ambos lados del Atlántico; el nuevo continente gustaban primordialmente las obras de Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla, Pedro Calderón de la Barca y Agustín Moreto. Pasado apenas un siglo del descubrimiento, nació en México Juan Ruiz de Alarcón, un dramaturgo novohispano que llegó a tener gran reconocimiento en sus dos largas estancias trasatlánticas. Fue contemporáneo de Lope de Vega y Tirso de Molina, y su dramaturgia pertenece a las dos Españas, la vieja y la nueva; fue autor de veinte comedias que fueron en su mayoría estrenadas en Madrid ; ninguna durante su vida en México. En España sufrió el escarnio de muchos —del feroz Lope— por su giba y por comportarse como el indiano que era. Murió en 1639 en la capital del Reino.

Nueve años después de la muerte de Ruiz de Alarcón, nace Juana Inés de Asuaje, quien cambió su nombre al ingresar al convento por el de Sor Juana Inés de la Cruz. Durante el periodo de su vida hubo las siguientes representaciones: en 1656 una comedia escenificada por los estudiantes de la Real y Pontificia Universidad que festejaban la dedicación de la Catedral de México; en 1667 una loa en celebraron la dedicación de la ermita de la Virgen Guadalupana en el Tepeyac, y con dos comedias la beatificación de Santa Rosa de Lima en 1671. El cumpleaños de la regente Mariana o del rey Carlos II fue motivo suficiente para lanzar una comedia, como *El lindo don Diego* y *No puede ser*, ambas de Agustín Moreto. Se escenificaron varias comedias de Agustín de Salazar y Torres, dramaturgo español tan apreciado por la reina Mariana: *Elegir el enemigo* y *Los juegos olímpicos*; y de Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*. La monja de México amó el teatro, pero no fue público de estas representaciones, primero por ser niña y después, por su voto de clausura; sin embargo, debió de leer algunas comedias porque aprendió bien el arte de la dramaturgia. De su pluma salieron tres comedias: *La segunda Celestina*, una comedia que dejó sin acabar Agustín de Salazar y Torres por su temprana muerte en España,

cuyo manuscrito inconcluso viajó trasatlánticamente a la Nueva España y que la monja terminó en México; *Los empeños de una casa*, título que parodia la comedia calderoniana de reciente producción, y *Amor es más laberinto*, una comedia sobre el mito clásico de Creta. Viajaron los manuscritos sorjuaninos a España y en la capital del Imperio fueron editadas cincuenta y dos piezas dramáticas: comedias, autos sacramentales, villancicos y loas. Estos manuscritos viajaban también para proponerle al destino un triunfo escénico en la corte de los Habsburgo. Únicamente *La segunda Celestina* logró ser representada en España, en el salón de los Reinos del Buen Retiro en 1696, un año después de la muerte de la monja de México.

De las dieciocho loas que escribió sor Juana, cinco fueron *Loas* a los años del Rey Carlos II; una *loa* a la esposa del rey, María Luisa de Borbón, y una *loa* a los años de la Reina Madre Mariana de Austria. Ninguna de ellas fue representada en la corte española, pero indudablemente los manuscritos fueron enviados por los virreyes de la Nueva España como regio obsequio trasatlántico. El auto *El divino Narciso* fue escrito para ser representado en la corte española, como lo informa el mismo texto, ¿Lo lograría? Una investigación invita a especularlo:

Destinado para representarse en la Corte, según reza el frontispicio de la edición *princeps*, parecería que no fue así, según investigaciones llevadas a cabo por especialistas del teatro madrileño en el siglo XVII. Sin embargo, existe una edición suelta, por Francisco Sanz, impresor del Rey, en Madrid y sin fecha. Dicho ejemplar podría sugerir que, aun antes de su publicación en la edición de Barcelona en 1691 de los *Poemas* de sor Juana, quizá sí se lo representó. Porque no imaginar que pudo haberse representado ya en un tablado, ya frente a una iglesia de donde hubo salido una procesión del Corpus Christi, ya en una corrala; o, mejor aún, en la casa palacio de la condesa de Paredes de Nava, en la plaza de San Andrés, en Madrid, hoy

casa de San Isidro y Museo de los orígenes. Las investigaciones en tal sentido quedan pendientes de realizarse.⁴

Las obras dramáticas de sor Juana fueron impresas en España en dos gruesos volúmenes *princeps*, en 1689 y 1692. Un logro aurosecular que ninguna otra mujer del Imperio Español llegó a tener.

¿Fue Sor Juana una autora comparable en todo a los ingenios de la corte española o fue de alguna forma determinada por su condición de americana? A sor Juana le tocó vivir los años centrales de los tres siglos en que México fue parte del Imperio Español; imposible resulta calificar a las tierras americanas de ‘colonia’ porque el concepto colonial fue una invención del imperio inglés, ya que éste no reconocía como iguales a los habitantes de las nuevas tierras; mientras que en todos los reinos de España, el peninsular y el criollo fueron considerados iguales y, sobretodo, porque no existía la esclavitud para indio; aunque por desgracia, sí para el negro. A sor Juana le tocó convivir con aquellos criollos que por primera vez se percibían trasatlánticamente dispares. En el siglo XVII existía la palabra México —escrito con x— pero no la noción de ser mexicanos. Nunca se ha dudado de la mexicanidad de sor Juana, como sí se ha puesto en duda la mexicanidad de Ruiz de Alarcón. Sor Juana fue novohispana pero dejó información que atestigua su embrionaria mexicanidad.⁵ Este ensayo no es el lugar para ejemplificar cómo la obra sorjuanina refleja la sociedad multicultural novohispana al integrar a criollos, mestizos, indios y negros. Su teatro es notable por la incidencia de lenguaje popular de los diversos grupos novohispanos, especialmente con sus villancicos. Sor Juana dejó testimonio libre de sus percepciones,

⁴ Enrique Marini Palmieri, “Notas a la Loa del *Divino Narciso*, Auto Sacramental de Sor Juana” *Revista de Literatura*, 2009, enero-junio, vol. LXXI, Nº 141, p. 209.

⁵ Dos estudios son determinantes: *Lo mexicano en el teatro de sor Juana Inés de la Cruz*, de María E. Pérez, y *Para una lectura americana del barroco mexicano*, de Rafael Catalá. Estas afirmaciones críticas a favor de la mexicanidad de sor Juana contrastan con los debates nunca terminados de la dramaturgia mexicana o peninsular de Ruiz de Alarcón.

con comentarios sobre dominadores y sometidos, siempre otorgándole una gran dignidad al México Imperial. En la loa y en el sarao de *Los empeños de una casa*, la autora intentó concatenar dos opuestos irreconciliables, la actitud del sometido junto a la dignidad novohispana:

Acaso: Bienvenido sea
el Cerda, que pisa
la cerviz ufana
de América altiva.

Coro 2: ¡Venid, Mexicanos;
alegres venid
a ver en un sol
mil soles lucir!...
Si América, un tiempo
bárbara y gentil,
su deidad al sol
quiso atribuir...
¡Alegres rendid
de América ufana
la altiva cerviz.⁶

Junto a diversas citas del sentir novohispano con respecto a la dominación española, la autora incluyó multitud de referencias históricas y cotidianas que hacen pensar que el espacio “toledano o sevillano” de sus comedias no es otro que el mexicano. Pocas referencias directas hace la autora para recrear un espacio ibérico, como cuando España es citada en *Amor es más laberinto* fuera de contexto histórico y geográfico, en una comedia mitológica que sucede en Creta y Atenas:

Que los príncipes de Epiro
alguno quitar no puede

⁶ Sor Juana escribió este texto con ‘x’. La cita está Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas* (México: FCE) vol. 4, pp. 180-81.

que, al uso de los de España,
ensortijen y encadenen.⁷

Ningún rey español fue encadenado, salvo que esta referencia fuera para los reyes aztecas, o acaso mención de Hernán Cortés o de otro conquistador que volvió encadenados a España.

¿A qué terruño se refiere si no al mexicano en el verso autobiográfico sorjuanino que es puesto en boca del personaje de Leonor de *Los empeños de una casa*?:

Era de mi patria toda
el objeto venerado...
Voló la Fama parlera,
discurrió reinos extraños,
y en la distancia segura
acreditó informes falsos.

Bajo los nombres de la geografía peninsular, se traslucen los espacios mexicanos que estaban evocados con el gusto y la discreción barrocos.

El temperamento de los graciosos sorjuaninos no es otro que el mexicano, pero más aún, de un *mequetrefe* mexicano, como califica la autora a uno de sus personajes. No es coincidencia que la etimología de esta palabra ha querido ser encontrada en el mexicanismo: *meco*, por desgraciado, bajo, como *mecada* es patochada, disparate, acaso una contracción de *chichimeco*. Castaño, el gracioso de *Los empeños de una casa*, es puro mexicano: “Castaño [se comporta] dentro de los límites de la sociedad en que sor Juana lo colocó: el México de la época virreinal con todas sus peripecias, sus vicios, sus chocarrierías, sus gracias y su espíritu ya diferente del que latía en las tablas del gracioso netamente peninsular”.⁸ Los graciosos de las comedias de Sor Juana —Atún, Castaño y Racimo— son personajes pertenecientes al populacho mexicano por su comportamiento

⁷ *Op. cit.*, pp. 305.

⁸ María E. Pérez, *Lo mexicano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz* (New York: Eliseo Torres, 1975), p. 84.

y por su lenguaje plagado de coloquialismos incomprensibles en España. Castaño hasta cita un personaje de la vida cotidiana de la ciudad de los palacios, como el estafador Garatuza, “de quien en las Indias cuentan / que hacía muchos prodigios”.⁹ En el teatro de Sor Juana, lo mexicano está expuesto con voluntad consciente, especialmente en sus villancicos, en cuyas líneas celebra barrocamente la diversidad cultural, lingüística y étnica de la naciente patria mexicana.

El teatro mexicano después de su independencia del Imperio Español

Al cabo de las guerras de independencia de México que pusieron fin al imperio colonial español (1821), el teatro continuó ligado a la tradición peninsular, como lo comprueba las obras de los españoles Moratín, Cienfuegos y Quintana representadas en el periodo de lucha independentista en México y, paralelamente, por el triunfo escénico en la madre patria del mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza, cuyas comedias parecen “escritas para un auditorio español, sin que en parte alguna se trasluzca la oriundez americana del poeta,” como lo afirma Marcelino Menéndez y Pelayo.¹⁰ En la historia del teatro español, la obra de Manuel Eduardo de Gorostiza constituye no sólo un puente trasatlántico sino también un puente entre dos generaciones de dramaturgos peninsulares, ya que su dramaturgia brilló en España después de la de Leandro Fernández de Moratín y antes de la de Manuel Bretón de los Herreros. A pesar de su reciente independencia, el romanticismo mexicano presentaba influjos provenientes de dos dramaturgos peninsulares, Antonio García Gutiérrez y de José Zorrilla, como puede comprobarse en la obra de los mexicanos Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Pantaleón Tovar y, unos años después, José Peón y Contreras, cuya

⁹ *Op. cit.* pp. 135-36.

¹⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948), pp. 108-109.

dramaturgia muestra la influencia del romanticismo peninsular. García Gutiérrez, autor de *El Trovador*, viajó a América en enero de 1844 para curarse un resentimiento ocasionado por ciertas injusticias españolas; vivió casi cinco años en Cuba y en México y recogió laureles como héroe romántico al luchar al lado del ejército mexicano contra la invasión norteamericana de 1847. Tuvo la oportunidad de editar en Mérida, Yucatán, dos de sus obras, *Los alcaldes de Valladolid* y *El secreto del ahorcado*, y en la Habana, *Los hijos del tío Tronera*; en Madrid publicó *La mujer valerosa*, drama que había escrito en México en 1844.

José Zorrilla, el autor de *Don Juan Tenorio*, pasó en México un total de diez años; fue nombrado director del Teatro Nacional por el emperador de México Maximiliano de Habsburgo en 1866, un año antes de que derrumbara el segundo Imperio mexicano. En América únicamente escribió poesía, ya que su dramaturgia se había secado, pero no así su corazón porque se enamoró de una dama mexicana casada.¹¹

Al término del siglo decimonónico, el Modernismo hispanoamericano propuso el afán de fundar una literatura desligada de la española. José Martí, Rubén Darío y otros triunfaron en ese afán y no hubo más literatura trasatlántica. Sin embargo, el teatro peninsular continuó viajando a la América, especialmente porque las obras escritas en México imitaban la estética y la estructura dramática del teatro peninsular, a pesar de que con sus tramas ya barruntaban lo nacional. El nuevo siglo se inaugura en México con la gira de la compañía de María Guerrero, con *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón de la Barca, el 1 de enero de 1900. Entre este año y 1914, visitan a México las compañías peninsulares de Antonio Vico, la de María Guerrero y Fernando Díaz en dos ocasiones más, la de Francisco Fuentes, la de Leopoldo Burón, la encabezada por Enrique Borrás y la de Miguel Muñoz. Apenas terminada la lucha

¹¹ La estancia en México de García Gutiérrez se encuentra relatada en Nicholson G. Adams, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez* (New York: Instituto de España, 1922), pp. 19 y 143. Sobre los años que vivió José Zorrilla en México ver: Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras* (Valladolid: Librería Santarén, 1943), pp. 531-638; y la biografía de José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964).

revolucionaria, aparecen nuevamente en México María Guerrero en 1921 y la compañía de Isabelita Fauré en 1922.¹²

Dramaturgos españoles en México

De la primera estancia de Ramón del Valle Inclán en México (1892) no quedó huella, acaso porque era un “mozo de veinte años que pretendía bullir una revolución y ser general,” según sus propias palabras.¹³ Sus experiencias en este país serían recordadas en la *Sonata de estío* y, sobre todo, en *Tirano Banderas*. En 1921 regresó a México por invitación del ministro de educación José Vasconcelos para estar presente en la celebración del primer centenario de la independencia mexicana. Este autor español sostuvo una entrevista con el presidente Álvaro Obregón, quien le pidió que recitara alguno de sus versos. De mala manera, Valle Inclán lo hizo y el presidente preguntó: “¿Está seguro que son suyos?, porque ya los había escuchado antes”. Ante la mirada atónita del poeta, el presidente repitió una a una las palabras antes recitadas. Horas tardó don Ramón para comprender que Obregón era un memorista.

Otros dramaturgos españoles hicieron la ruta trasatlántica: Jacinto Benavente visitó América en dos ocasiones, primero en 1906 y luego en 1923. Estaba en Argentina cuando le llegó la noticia que acababa de ser galardonado con el premio Nobel. Había percibido la predilección del público bonaerense por el teatro andaluz de

¹² Pérez Gutiérrez, Leticia, “Pervivencia del teatro español en escenarios mexicanos”, *Deslinde* (Monterrey) 12.5 (1986), pp. 49-50.

¹³ Los viajes de Valle Inclán están ampliamente presentados en Robert Lima, *Valle-Inclán. The Theatre of His Life* (Columbia: University of Missouri Press, 1988), p. 23; además ver Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle Inclán* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), p. 157.

los hermanos Quintero, acaso porque “*El patio, Las flores, y El genio alegre* pudieran parecer obras de costumbres argentinas”, como Benavente lo apuntó.¹⁴

En años posteriores, Gregorio Martínez Sierra vino a América con la tentación del cine hispano de Hollywood, donde le llevaron a la pantalla algunas de sus obras teatrales, y aprovechó la oportunidad para viajar a México (1927), en donde le había escenificado con aplauso varias de sus piezas. Por su parte, José López Rubio tuvo una exitosa carrera de guionista cinematográfico en la Fox de Hollywood y viajó México — en compañía de Eduardo Ugarte Pagés— en donde escribió el guión de *María* para el director mexicano Chano Urueta; un filme sobre la novela homónima de Jorge Isaacs (1938), y tras unos años, regresó a España en donde emprendió una carrera de tres lustros exitosos como dramaturgo. Por su parte, Ugarte se quedó en México trabajó para el cine y escribió varios guiones para el director Raphael J. Sevilla; colaboró con Max Aub para preparar el guión de *La monja alférez* (1944), con dirección de Emilio Gómez Muriel y la actuación de María Félix; además fue el autor del guión de *Ensayo de un crimen* (1955), adaptación más que libre de la novela del mexicano Rodolfo Usigli, quien en su calidad de autor no quedó complacido con el filme dirigido por el español Luis Buñuel. A pesar de que México era un país libre, el teatro español seguía conquistando la geografía mexicana.

Un sapiente crítico estadounidense, Frank Dauster, resume el teatro hispanoamericano del final del siglo XIX y de los albores del siguiente siglo con estas palabras: “Las tablas están dominadas por una mezcla no muy feliz del género chico, realismo frecuentemente de carácter social, y el Romanticismo trasnochado estilo Echegaray”.¹⁵ La influencia benaventina y de los hermanos Álvarez Quintero fueron determinantes para el teatro que se escribió en Hispanoamérica en los primeros lustros del siglo XX.

¹⁴ Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo* (Madrid: Editorial Fe), p. 126.

¹⁵ Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1966 y 1973), p. 25.

Una prueba irrefutable de la presencia del teatro español en México es la que aporta el análisis de los títulos llevados a la escena mexicana. La actriz mexicana María Tereza (*sic*) Montoya menciona 513 obras producidas por su compañía a partir de la primera década hasta 1956, año en que escribe sus memorias.¹⁶ De estas obras en listadas, 251 obras son españolas y 262 del resto del mundo, incluyendo las mexicanas. De las obras españolas, destacan 39 de Benavente, 29 de los hermanos Álvarez Quintero, 26 de Linares Rivas, 12 de Echegaray, 10 de Martínez Sierra y 10 de Muñoz Seca. Del teatro clásico sólo se incluyen una de Calderón y otra de Tirso. Son obras mexicanas únicamente 83, cuyos estrenos fueron en su mayoría en los años posteriores a 1938. La presencia más notable después de la española es la francesa, con 103 obras. Notable resulta el constatar que únicamente 14 piezas pertenecen a autores del resto de Latinoamérica, a pesar de las dos giras de la compañía Montoya-Mondragón por la América hispánica y de su costumbre de montar una obra local en cada país visitado. A pesar del riesgo de ser censurada como parcial, esta información subraya el hecho de que los escenarios mexicanos recibían el influjo del teatro español hasta bien entrado el siglo XX.

Teatristas mexicanos de travesía trasatlántica

Ejemplo de gira exitosa a España, es la que hizo la compañía de María Tereza Montoya; su debut fue el 19 de abril de 1930, en el Teatro Alcázar de Madrid. Entre las obras presentadas tuvo gran éxito *La malquerida*, de Benavente. Don Jacinto asistió a la representación y la actriz mexicana recuerda estas palabras: “Señores, el arte es inmortal, así como ayer aplaudíamos a María Guerrero, hoy aplaudimos a María Teresa

¹⁶ Al final de la autobiografía de la eximia actriz se incluye un listado de las obras en que actuó en su carrera hasta 1956. Es un repertorio característico del teatro que se llevó a escena en México en esos años. Ver Montoya, María Tereza (*sic*), *El teatro en mi vida* (México: Ediciones Botas, 1956), pp. 343-48.

Montoya y puedo decir ¡Ha muerto el rey! ¡Viva el rey!", y entusiasmado obsequió a la actriz un abanico con varillaje de concha; en el álbum de la actriz, el dramaturgo escribió: "María Teresa Montoya, Elegida del arte, artista más que actriz, no representa, vive; admirable siempre".¹⁷ Por su parte, los hermanos Álvarez Quintero presenciaron la representación de la pieza de su pluma, *Malvaloca*. El rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia asistieron a una presentación que se llevó a cabo en San Sebastián. Con esta compañía mexicana, Rafael Alberti estrenó su obra *El hombre deshabitado*; la actriz recuerda: "Se trataba de una obra moderna, atrevida, con tendencias políticas. Había un grupo que iba resuelto a reventar el estreno y el otro a defenderlo a como diera lugar... Venía el meneo y los otros se soltaban aplaudiendo. Así estaba el escándalo, cuando sonó mi voz, yo hacía un personaje simbólico, 'La Tentación'. Al oír mi voz, ambos bandos se quedaron quietos y me respetaron... y me aplaudieron".¹⁸ Al final de la temporada, Rafael Alberti, García Lorca y otros dramaturgos más, firmaron el álbum de recuerdos de la actriz. Su regreso a México fue en abril de 1931, coincidente con la fecha de la proclamación de la Segunda República.

Otros mexicanos también visitaron España; como el actor y director mexicano Alfredo Gómez de la Vega, quien inició su carrera como actor en Madrid en 1918. Entre sus triunfos en los escenarios madrileños se recuerdan los estrenos de *La cabeza del Bautista* de Valle Inclán y *El hijo pródigo* de Jacinto Grau. En 1927, ya de regreso a México integró una compañía con la actriz italiana Mimí Aguglia, montaron *El hijo de Polichinela* de Benavente, junto a obras de Nicodemi y Pirandello. Se recuerda a Gómez de la Vega el director y actor de la producción representada la noche de inauguración del Palacio de Bellas Artes de México en 1934, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, y especialmente como el director de la primera puesta de *El gesticulador* en 1947, en la que actuó en el papel de César Rubio.

¹⁷ *Op. cit.* pp. 105-06.

¹⁸ *Op. cit.* p. 111.

Una pareja de mexicanos, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno partieron a España en 1932 para curarse de la gran desilusión que había sufrido con el Teatro de Ahora porque a nadie le interesó un teatro mexicanista a pesar de su inmejorable dramaturgia y de su feroz crítica al México posrevolucionario. Estos dos amigos embarcaron en Veracruz rumbo a España el 10 de julio de 1932 y su estancia se prolongó hasta abril del año siguiente. Tuvieron oportunidad de convivir con algunas de las personalidades del mundo intelectual, conversaron con Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja El Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el saloncito del teatro Español conocieron a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás, así como a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Cipriano Rivas Cherif, por entonces director del teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la puesta de *El estupendo cornudo* de Crommelynck lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, sendos volúmenes de teatro en la editorial Cenit; de Mauricio Magdaleno incluyeron *Pánuco 137, Emiliano Zapata y Trópico*, y de Bustillo Oro, *Los que vuelven, Masas y Justicia, S.A.*; ambos libros llevaban dedicatorias al mexicano Narciso Bassols y al español Sender.¹⁹

A pesar del amplísimo desarrollo editorial en España, pocos libros de dramaturgos mexicanos han llegado a imprimirse en ultramar. Otro de los pocos fue una antología del jalisciense Francisco Navarro Carranza publicada en Madrid en 1935 por Espasa Calpe, que incluye las siguientes piezas, *El mundo sin deseo, La senda oscura, Trilogía y El crepúsculo: cuadro de la vida hispanoamericana en tres retablos*.²⁰ Irónico resulta constatar que estas piezas no fueron incluidas en un libro mexicano hasta 1999.

Lorca nunca visitó México

¹⁹ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México. Cineteca Nacional, 1984), pp. 83-86.

²⁰ Francisco Navarro Carranza., *Teatro mexicano: El mundo sin deseo, La senda oscura, Trilogía: La ciudad, El mar, La montaña, y El crepúsculo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.

Acaso un viaje a México le hubiera salvado de morir en Granada a Federico García Lorca. En el atardecer del 30 de enero de 1936, el autor granadino despidió a Margarita Xirgu en Bilbao, cuando la reconocida actriz catalana partía con rumbo a Cuba y México; se negaba acompañarla en ese momento, aunque quedaba en acuerdo de encontrarse durante la *tournée* unas semanas después, para terminar la escritura de *La casa de Bernarda Alba* y llevar a cabo su estreno en Buenos Aires. La gira inició con gran éxito de público en Cuba y tres meses después viajó a México. Federico ponía fechas y luego las cancelaba; cuando la gira estaba en Monterrey, México, un cablegrama informó su vil asesinato el 19 de agosto. El cronista regiomontano don Manuel Neira Barragán presenció el momento: “Fuimos testigos de la escena cuando saliendo de la sala de ensayo, Rivas Cherif dijo: ‘Sé fuerte.... Margarita... sé fuerte’. La Xirgu leyó el cablegrama y rompió en llanto”.²¹ El viaje trasatlántico hubiera salvado de una muerte española a Federico García Lorca.

El teatro y la emigración republicana

El nacionalismo de ambos lados del Atlántico derruyó el puente que unía el teatro español con el mexicano. Por un lado, el creciente nacionalismo posrevolucionario mexicano y, por el otro, la guerra civil española contribuyó en separar estos dos teatros y el exilio de multitud de republicanos hizo que la dictadura franquista rompiera relaciones diplomáticas con México. Varios escritores españoles buscaron refugio en América, como Alejandro Casona, quien tras pasar por México —en donde escribió *Prohibido suicidarse en primavera* en 1937—, se estableció durante una larga temporada en Argentina, hasta su regreso definitivo a España en 1962. En todos los

²¹ Manuel Neira Barragán, *Cuatro décadas de teatro en Monterrey. 1900-1940* (Monterrey: Imprenta Municipal, 1985), p. 13.

países hispanos de América, Casona estrenó sus piezas. Más obras de Casona fueron estrenadas en profesionalmente en México, que de los dramaturgos mexicanos: *La dama del alba*, *La barca sin pescador*, *Los árboles mueren de pie*, *La casa de los siete balcones* y otras, con actrices tan reconocidas como María Douglas y Prudencia Grifell.

A México también llegó Max Aub, quien había nacido en Francia, de padre alemán y madre francesa; cuando vivía en Valencia le sorprendió la guerra Civil y emigró a México, en donde escribió buena parte de su obra; su dramaturgia nunca se consubstanció con la mexicana. Escribió en 1942, *La vida conyugal* y *San Juan*; esta última presenta el naufragio de un barco con judíos que no es acogido en puerto alguno; *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *Cara y cruz* (1944) y *No* (1952); este último drama presenta las dificultades para cruzar la zona tanto la soviética como la estadounidense. Una de sus mejores piezas, *Los muertos*, escrita en 1945, presenta un diálogo entre dos personajes, Matilde y Preclaro, quienes no supieron declarar oportunamente su amor y lamentan su indecisión hasta que un tramoyista los interrumpe; acción que resulta metateatral. Estas piezas escritas en México nunca fueron producidas por grupos profesionales. Murió en la capital mexicana en 1972.

Cipriano Rivas Cherif acompañó a la Xirgu a su gira por México a inicios de 1936 y, al enterarse del remolino histórico que nacía en España, regresó para presenciar la derrota republicana y sufrir del exilio francés en compañía de Manuel Azaña, su cuñado y presidente de la Segunda República; durante la guerra mundial sufrió de un secuestro fascista y fue recluso en varias cárceles. Como hombre de teatro que era, supo mutar su destino de preso político por una de las temporadas más fecundas de su vida. La participación de Rivas Cherif en el teatro carcelario incluyó montajes similares a los que había hecho anteriormente: Calderón, Cervantes, Benavente, Arniches y Pemán, junto a O'Neill y Shakespeare. Ninguna pieza de América a pesar de que más de alguna podría ser comprendida como metáfora de los sufrimientos de España. En 1946, Rivas Cherif fue liberado y en septiembre del siguiente año logró embarcarse en Cádiz hacia México.

Desprovisto de los mínimos recursos económicos y de apoyos empresariales sólidos, Rivas Cherif intuyó que su trabajo en México no podía aspirar a empresas comerciales de envergadura. Estas circunstancias restrictivas y su propio talante artístico le llevaron desde un principio a retomar la fórmula del teatro experimental y vanguardista, sobre la base del teatro-escuela, con pequeños grupos de actores jóvenes que tendieran a la autofinanciación. Su primer montaje fue un homenaje a Cervantes en el palacio de Bellas Artes, con la promoción de la Unión de Intelectuales Españoles; luego se avocó a recrear TEA, esta vez con las siglas del *Teatro Español en América*, con varios montajes: *Esquina peligrosa*, de Priestley; *Mirandolina*, de Goldoni; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; *Los árboles mueren de pie*, de Casona, y la primera pieza de un mexicano montada por un exiliado español: *El caso de don Juan Manuel*, del Agustín Lazo; montajes de finanzas limitadas y parco aplauso. A partir de 1949, Rivas Cherif se refugió en Puerto Rico, invitado a dirigir el Teatro Rodante Universitario; en esta isla logró por fin estrenar *La casa de Bernarda Alba*. Pasó luego a Guatemala y a finales de 1953 regresó a México; en donde vivió alejado del mundillo teatral —con excepción de las invitaciones del director español Álvaro Custodio—, mientras descollaba como conferenciante y como periodista en diarios mexicanos, especialmente notoria es su colaboración semanal de *El Redondel*; siempre mostrando su empeño de reivindicar la figura Manuel Azaña. En 1955 dirigió la *Sociedad de Altas Comedias*, en el teatro Sullivan, y un año más tarde fundó el *Teatro Club de México*. Murió en la ciudad de México en 1967.²²

La actriz española Magda Donato —cuyo verdadero nombre era Carmen Eva Nelken— llegó a México en 1941, en donde llegó a ser reconocida actriz y escritora, participando en teatro, televisión y cine. Su personaje de ‘La Vieja’ en la obra *Las sillas*, de Ionesco, obtuvo el premio a la mejor actriz concedido por la Agrupación de Críticos de Teatro en 1960. Tras su muerte en 1966 en la capital mexicana, se creó la

²² Dolores Azaña fue la esposa de don Cipriano, era hermana de Manuel Azaña. Sobre Rivas Cherif, ver Juan Aguilera Sastre, “Los exilios de un hombre de teatro: Cipriano de Rivas Cherif”:

<http://server2.foros.net/viewtopic.php?t=703&mforum=memoriallibertad>

presea Magda Donato para premiar la mejor obra escrita del año.²³ También habría que nombrar a otros teatristas españoles que hicieron carrera durante su exilio mexicano, señeramente Ofelia Guilmáin y Augusto Benedico; y además a quienes hicieron largas temporadas teatrales en México: Enrique Rambal, padre, con su éxito *El mártir del calvario* y, posteriormente dos actrices, Amparo Rivelles y Aurora Bautista.

No todos los actores españoles llegaron a México con el exilio republicano; algunos habían llegado con anterioridad. Hubo una familia de actores cuya presencia llegó a parecer ubicua en el teatro y en el cine mexicanos: Los cinco hermanos Soler —Mercedes, Fernando, Domingo, Julián y Andrés. Su carrera actoral inició cuando se presentaron en 1916 por primera vez en Los Ángeles, California, como parte de la compañía teatral de sus padres, Domingo Díaz García (gallego) e Irene Pavía Ortiz (valenciana), dos actores españoles que llegaron a México en una compañía teatral a inicios del siglo XX, pero la revolución mexicana los obligó a refugiarse a los Estados Unidos, y en dicho país iniciaron una empresa teatral utilizando el talento de sus hijos, ocho en total, todos nacidos en diferentes ciudades mexicanas debido a las constantes giras realizadas por sus padres. De todos, Fernando Soler fue el actor teatral de la familia al tener su propia compañía teatral; algunas de sus actuaciones fueron altamente reconocidas, como en las obras españolas, *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, y en *La herida luminosa*, de Josep María de Sàgarra. También produjo obras mexicanas, como la primera obra montada de Rodolfo Usigli, *Estado de secreto*, con la compañía de don Fernando y la actuación de Sagra del Río, en el Teatro Degollado de Guadalajara (1935).

Embajadores de la cultura española fueron Pepita Embil y Plácido Domingo Ferrer. La cantante había nacido en Guipúzcoa en 1918 y su descubridor fue el maestro Federico Moreno Torroba, quien la seleccionó para la premier de *Sor Navarra* en 1939; por su parte, Plácido era originario de Zaragoza, en donde había nacido en 1907. La pareja formó su propia compañía con presentaciones en el Teatro Calderón y,

²³ Ver: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/29042009_02.asp

posteriormente, en el Teatro Coliseum de Madrid, en donde hicieron la premier de varias de las creaciones líricas de reciente composición. En 1941 nació su hijo Plácido. En 1946 se embarcan a una gira americana con la compañía del maestro Moreno Torroba: Puerto Rico, Cuba, México, Venezuela y Colombia. En 1948 decidieron formar su propia compañía y se establecieron en México; sus presentaciones en el teatro Arbeu se hicieron celebérrimas. Por varios años llevaron a escena en los mejores teatros mexicanos zarzuelas, como *Luisa Fernanda*, *La viuda alegre*, *Marina*, *La tabernera del puerto* y otras. Regresaron a España en 1966 para actuar con la compañía de José de Luna en los teatros en que habían obtenido grandes éxitos anteriormente: el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Liceo de Barcelona; en este último espacio presentaron *Doña Francisquita* en la noche de despedida de Pepita Embil. Por su parte, Plácido Domingo, hijo, logró hacer una carrera mundial como cantante de ópera; su debut fue el 12 de mayo de 1959 en el teatro Degollado, de Guadalajara, México, en el papel de Pascual, en la zarzuela *Marina*.²⁴ Una vivencia dolorosa de la familia Domingo-Embil fue el terremoto que devastó parte de la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985; cuatro miembros de su familia murieron al derrumbarse el Edificio Nuevo León en el complejo urbanístico de Tlatelolco. El propio Plácido Domingo, hijo, intervino en las labores de rescate, y durante el año siguiente, ofreció conciertos a beneficio de las víctimas del infausto suceso. El público mexicano nunca ha olvidado ese gesto que unió México a España. El deceso de don Plácido fue en 1987 y el de Pepita en 1994, ambos en ciudad de México.

El Teatro Mexicano se torna insular

La presencia influyente del teatro español en México estaba por desaparecer. Los movimientos teatrales vanguardistas europeos y la creciente influencia del teatro

²⁴ El autor de este ensayo fue testigo del debut de Plácido Domingo Embil.

norteamericano dejaron su huella. Varios de los grupos que gustaban del teatro vanguardista europeo, sobretodo francés y alemán, mostraban parca apreciación por el teatro español. El repertorio montado en México por la corriente tradicional no recibía el mismo reconocimiento crítico, porque había quienes privilegiaban en demasía los movimientos vanguardistas —como el Teatro de Ulises y el Teatro de Orientación— y menospreciaban aquellas obras que aún mostraban influjo de la tradición teatral española; a pesar de que algunas de estas piezas poseyeran elementos vanguardistas tan notables como aquéllas tan elogiadas por la crítica hispanofóbica. Un ejemplo es la apreciación derogatoria del dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia —a pesar de su apellido vasco— palpable en un artículo suyo publicado, irónicamente, por la Casa de España: *la vejez teatral, de los actores amarrados al duro banco de la galera española, de sus repertorios que son nada, menos que nada, hasta de su público que vive una costumbre que morirá con él*. Además, el artículo es explícito en señalar peyorativamente los elementos provenientes del teatro español como nefasta influencia:

Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX, pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros [...] Las carteleras anuncian obras de un repertorio formado sin orden, sin aseo, y sin criterio. El teatro español contemporáneo es su casi único alimento. Y ya sabemos qué poco rico en sustancias es el teatro español actual.²⁵

Luego califica a los grupos vanguardistas mexicanos del Teatro de Ulises y del Teatro de Orientación como “ya una imagen del teatro.” Hace una referencia irónica a “los jóvenes historiadores de un antiguo fantasma: el teatro mexicano,” alusión al libro *México en el teatro* de Usigli, publicado 1932, es decir, un año antes de que Villaurrutia escribiera este ensayo.

²⁵ Xavier Villaurrutia, “El teatro es así”, en *Textos y pretextos* (México: Ediciones Casa de España, 1933), p. 184 y 186.

Otro dramaturgo y crítico mexicano, Salvador Novo, escribe su apreciación del teatro tradicional en un artículo publicado en los Estados Unidos. Con humor vitriólico se mofa de la pervivencia de la influencia española. Llama al teatro Ideal *el asiento oficial artístico de nuestra colonia española* por la escenificación del astracán *con técnica similar a la de las creaciones de los hermanos Marx, pero sin ellos*. Cita a Muñoz Seca como autor favorecido por numerosas puestas, y recuerda su reciente muerte baleado durante la guerra civil española por los *izquierdistas*, agregando irónicamente que *no fue, como se esperaba, a causa de sus piezas*; se burla de la tradición escénica mexicana de pronunciar con acento castellano, ya que *los actores son absolutamente inhábiles para imitar a un mexicano, a pesar que la mayoría de ellos nacieron en las calles que rodean el teatro*. Termina hablando de la imposible nostalgia de sus primeros años de espectador, al no haber ningún cambio, como *en un bosque petrificado, donde los sonidos están también petrificados y pueden ser oídos de nuevo*. Con humor sardónico imagina volver a los teatros de su infancia:

Me libera de toda la nostalgia o el pesar de mi infancia. Yo puedo volver a ser un niño de nuevo simplemente con sentarme en el teatro Hidalgo un domingo en la tarde, llego a ser un joven poeta al contemplar a las hermanas Blanch, las grandes actrices del astracán, o hasta convertirme en bebé en ciertas ocasiones. Es tan bueno como la búsqueda de la Fuente de la Juventud, y mucho más segura, ya que hay la certeza de encontrarla. De hecho, uno se siente muy viejo únicamente ante los teatros experimentales de las generaciones más jóvenes.²⁶ (574)

Las hermanas Blanch —Isabelita nacida en 1906 y su hermana Anita en 1910, ambas en la provincia valenciana— fueron fundadoras de una compañía teatral en México; tras una larga carrera en el teatro, sobresalieron en cine y la televisión mexicanas; la muerte de ambas acaeció en ciudad de México, Anita en 1983 e Isabelita en 1985. Con técnicas actorales tradicionales llevaban a escena obras de origen

²⁶ Salvador Novo, "Spellbound Stages", *Theatre Arts Monthly* 22.8 (1938), pp. 570-71 y 74).

peninsular ante abundante público, acaso más numeroso que el que atraía en esos años a la vanguardia.

En 1951, el dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza hace patente su hispanofobia en una mención desvalorizadora del teatro peninsular:

Si observamos el proceso de nuestro teatro, veremos que hasta hace muy poco tiempo estuvo bajo el dominio económico español. El predominio artístico, en consecuencia, era también español [...] En ese ambiente resultaba natural que los pocos escritores mexicanos que se aventuraban a escribir una obra teatral, aun procurando plegarse a los gustos y los estilos reinantes, encontraran escasísimas o ningunas oportunidades de ver sus obras estrenadas. En cuanto a los actores, debían adquirir la pronunciación, el acento, el porte y hasta el tipo de un perfecto español, no sólo en las tablas, sino en la vida privada, si querían tener acceso a las compañías que trabajaban en los teatros de México, del mismo modo que los toreros.²⁷

El partidismo a favor del teatro español llegó a ser patente en una “ruidosa manifestación de protesta” que sufrió Celestino Gorostiza en un café de teatristas, por un artículo periodístico en el que había afirmado que “Benavente no era de ningún modo el único ni el mejor autor del mundo”, como él mismo lo recordaba.

Al hacer un sumario, el crítico mexicano Antonio Magaña Esquivel acusa al grupo llamado ‘La Comedia Mexicana’ de tener influencia del no apetecible teatro español, a pesar de que este grupo organizó nueve temporadas a partir de 1932:

Confundió una fórmula con un arte. No hay en ella ni los ojos ni el espíritu que justifique el rótulo que ostenta. Sin embargo, pareció por un momento que la tarea daría fruto y ello explica las subvenciones oficiales que gozó.

²⁷ Celestino Gorostiza, “Apuntes para una historia del teatro experimental”, *México en el arte* 10-11 (1951), p. 24.

Pero en su larga [y] aterida existencia no se ha hecho visible ningún suceso revelador de un espíritu de ascenso. Las circunstancias primeras que utilizó La Comedia Mexicana pudieron hacer pensar en objetivos de arte; después se ha visto que el modelo elemental de su teatro se conservó estático, sin ir más allá de su encuentro con Linares Rivas.²⁸

Esta evaluación resulta parcial e injustificada porque el gallego Manuel Linares Rivas no escribió ningún despropósito teatral y porque La Comedia Mexicana tuvo el acierto de estrenar más que ningún otro grupo a la dramaturgia mexicana. Paralela en demasía resulta la siguiente apreciación del crítico estadounidense John Nomland:

La Comedia Mexicana debe considerarse como una aventura del teatro comercial, que gozaba ocasionalmente de un subsidio oficial. Bajo su nombre rimbombante se presentaron un gran número de obras escritas en los veintes y principios de los treintas [sic]. No obstante, hay una unidad [sic] y un carácter fundamental en las obras patrocinadas por la Comedia Mexicana. El ambiente escogido para ser representado en la escena era el de la confortable seguridad de la sala de la clase media, en donde los diarios problemas morales podían considerarse sin la interferencia de los enojosos asuntos exteriores. A pesar del creciente interés por la tradición dramática francesa, Manuel Linares Rivas era el autor favorito, y sus enseñanzas de crítica social dominaban los salones de cartón de los escenarios.²⁹

La afirmación de Nomland resulta desubicada porque la Comedia Mexicana nunca montó una obra de Linares Rivas. ¿No sería que este crítico estadounidense plagió la apreciación de su colega mexicano anteriormente citada?

²⁸ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro mexicano (Experimentos en México)* (México: Letras de México, 1940), p. 56.

²⁹ John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950* (México: INBA, 1967), p. 234-35.

Esta perspectiva hispanofóbica es patente de nuevo en otro libro de Magaña Esquivel, esta vez con la colaboración de la norteamericana Ruth S. Lamb, cuando analizan las aportaciones de los dramaturgos mexicanos de las primeras dos décadas del siglo XX: “Aquellos autores mexicanos aparecen trabajando las mismas vetas que los dramaturgos españoles de fines y principios de siglo persistían en remover hasta un punto que señalaba su agotamiento. Individualmente, cada uno dispone su obra con prudencia en torno al ideal benaventino y, algunos con no pocos aciertos, con solidez y vivacidad”.³⁰ Estos críticos acusaban al teatro peninsular de ser tradicionalista y, con ingenuidad imperdonable, lo hacían responsable de la exigua renovación escénica mexicana.

Itinerarios paralelos de Usigli y Bueno Vallejo

A pesar de que las relaciones del teatro mexicano con el teatro español habían sido duraderas y fecundas, el cordón umbilical había sido cortado y el puente trasatlántico derruido. El teatro español y el mexicano prosiguieron por derroteros bifurcados; sin embargo, un estudio penetrante de ambas dramaturgias revela sorprendentes correspondencias. En el teatro que dialoga en español podemos identificar a sólo dos dramaturgos que han escrito tragedias dentro de la conceptualización ibseniana y que, además, han escrito opúsculos teóricos sobre su entendimiento de la tragedia: el español Antonio Buero Vallejo y el mexicano Rodolfo Usigli. Las piezas dramáticas de ambos autores son intentos válidos para que el público teatral comprenda el presente histórico de su país y desee cambiar el devenir con las propiedades sanadoras del Teatro. Éste fue el propósito dramático de Usigli para escribir la trilogía de las *Coronas*: *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960) y *Corona de luz* (1963), junto a una

³⁰ Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano* (México: Ediciones de Andrea, 1958), p. 101.

tragedia moderna, *El gesticulador* (1938).³¹ Por su parte, Buero Vallejo escribió cuatro dramas históricos: *Un soñador para un pueblo* (1958), *El sueño de la razón* (1970), *La detonación* (1977) y *Las meninas* (1960), y una tragedia moderna, *El tragaluz* (1967).³²

Como iniciador del teatro mexicano como un movimiento hegemónico se identifica a Usigli porque logró integrar el teatro existente con las propuestas vanguardistas europeas y con aportaciones de raigambre mexicanista. Un día después del estreno de *El gesticulador* en el palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, el 17 de mayo de 1947, este autor escribió su “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”, en cuyo párrafos deja constancia de su papel fundacional:

Hasta este momento estoy serena pero firmemente convencido de que [...] corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana [...] Alguien tenía que hacerlo, y me ha tocado a mí, como a otros toca la creación de un sistema económico o político.³³

La crítica especializada ha aceptado como el punto de partida del Teatro Mexicano, la fecha de la creación de *El gesticulador*: 1938.

El fundamento del teatro buerista se encuentra en sus indagaciones de la tragedia como género dramático. Buero escribió una excelente meditación teórica sobre la tragedia en 1958, para ser incorporada en una enciclopedia del teatro: “Si se escribe, escríbase siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la

³¹ Rodolfo Usigli, *Teatro completo* (México: FCE, 1963, 1966 y 1979), 3 vols.

³² Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Alfil, 1959; *Las Meninas*, Madrid, Alfil, 1961; *El tragaluz*, Madrid, Excélicer, 1969; *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

³³ Rodolfo Usigli, *Teatro Completo* (México: FCE, 1979), vol. 3, p. 497.

tragedia de la desesperación. Si el escritor plantea angustiosamente el problema de la desesperación, esa angustia nace del fondo indestructible de su esperanza amenazada pero viva, pues de otro modo no se angustiaría".³⁴

Por su parte, Usigli recibió la información de los requerimientos que el dramaturgo debe alcanzar para escribir teatro histórico de sus lecturas de Nietzsche: "Pensar objetivamente de la historia," apunta Nietzsche, "es un trabajo de dramaturgo: pensar una cosa después de otra y tejer los elementos en un único todo".³⁵ El mismo concepto es afirmado por en su *Ensayo sobre la poesía dramática* (1947): "El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado, y éste en el presente".³⁶ Usigli reconoció la presencia de las ideas del filósofo alemán al definir su propia concepción de historia como "El arte de olvidar" y de estas consideraciones partió para conceptualizar lo 'anti-histórico', término con que bautiza la utilización de la ficción para desentrañar la verdad histórica.

En *Corona de luz*, Usigli concibe la aparición de la virgen Guadalupana como el mito formador de la conciencia histórica de México, e intenta inquietar al mexicano actual con este dilema: ¿Es la virgen Guadalupana un milagro? ¿O es una argucia española o, acaso, azteca? De esta manera, la formación de la mexicanidad es expresada como resultado del mito guadalupano, como si éste fuera su única causa; una *metonimia*.³⁷ Por otra parte, *Un soñador para un pueblo*, de Buero Vallejo, lleva a la escena el motín de Esquilache (1766) en tiempos del rey Carlos III, con la reducción

³⁴ Antonio Buero Vallejo, Antonio. "La tragedia" en *El teatro, enciclopedia del arte escénico*. ed. Guillermo Diaz Plaja (Barcelona: Noger 1958), p. 76.

³⁵ Nietzsche, Friedrich, *The Use and Abuse of History*, en *Thoughts of Season* (New York: Macmillan, 1924), p. 51.

³⁶ *Op. cit.* Usigli 1979, p. 514.

³⁷ Metonimia: figura de causalidad y procedencia. Sustituye la mención del efecto por la causa, y el significado por el signo, etc. Es reduccionista porque aclara el todo por una de sus causas.

de la historia a un único nudo dramático: la falta de soñadores. Una sola causa explica todos los efectos, es decir, una *metonimia* histórica. Ambos dramaturgos utilizan en estas piezas teatrales de carácter histórico un enfoque metonímico coincidente.

La conquista de México ofrece un banquete de conflictos dramáticos en una encrucijada medular de la historia mexicana. En *Corona de fuego* de Usigli, los personajes poseen una conciencia histórica que sobrepasa su condición personal: Hernán Cortés y La Malinche reconocen su papel de padres de la progenie mexicana, y Cuauhtémoc se somete voluntariamente a la muerte, como rito inmolador para la creación de una nueva era. Esta autoconciencia es una *sinécdoque*³⁸ al presentar un microcosmos como figura total de la conquista. Por tu parte, Buero Vallejo presenta a Goya en *El sueño de la razón*, no al pintor de los libros de arte, sino al visionario que contempla la imagen de España; esta pieza es *sinécdoque* de España tanto como los caprichos goyescos. Con otra obra buerista sucede lo mismo: *La detonación*, un drama complejo que sube a la escena a una pléyade de literatos románticos: Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Espronceda, entre más de cuarenta personajes para dar marco histórico al suicidio de Mariano José de Larra. La crónica de Larra no llega a convertirse en símil de la conciencia histórica de España, es simplemente una *sinécdoque* de España, ni Fernando VII es Franco; ni Larra es Buero, a pesar de que esta pieza sea la más autobiográfica de este autor.

En *Corona de sombra*, Usigli enfrenta a protagonistas históricos con entes de ficción, como Erasmo Ramírez, que personifica la búsqueda mexicana de la verdad historiográfica. Como lo afirma el mismo autor: “He inventado en Erasmo Ramírez a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado. Si hubiera existido, la historia que se escribe en México sería otra [...] Erasmo Ramírez no existe, pero debería existir”.³⁹ En esta pieza hay una inusitada perspectiva histórica: la

³⁸ Sinécdoque figura caracterizada por el uso de una parte para simbolizar una cualidad que se presume inherente del todo. Es integracional. Por ella un microcosmos presume de identidad con un macrocosmos. Por ejemplo, las mónadas de Leibniz son sinécdoque de la materia.

³⁹ *Op. cit.* Usigli 1979, pp. 625.

trascendencia del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo como el factor determinante de la independencia mexicana en 1867 porque México dejó de pesar en Europa; a pesar de que la historia oficial pregona este logro político desde 1810. Esta pieza es una *metáfora*⁴⁰ de México. Por otra parte, *Las Meninas* es la pieza de Buero más cumplidamente metafórica. Al lado de los personajes históricos, hay otros anti-históricos —muy al estilo de Usigli— que alcanzan una gran humanidad y que son personificación de la conciencia histórica: Pedro Briones y Martín, ambos escapados de los cuadros de *Esopo y Menipo* pintados por Velázquez. La escena final de *Las Meninas* presenta el cuadro homónimo de Velázquez con actores y diálogo, constituyendo una metáfora perfecta de la decrepitud española de la época, y una imagen de la España al final de la dictadura franquista. La demanda de Nietzsche de "acuñar lo conocido en una cosa nunca oída antes y proclamar lo universal tan simple y profundamente, que lo simple se pierda en lo profundo y lo profundo en lo simple," queda notablemente cumplida, tanto como en *Corona de Sombra*.

Una pieza de Usigli, *El gesticulador*, y otra de Buero, *El tragaluz*, son una meditación de la conciencia histórica de sus respectivos países. *El gesticulador* presenta un enfrentamiento familiar generado por una revolución que ha olvidado sus valores sociales. Sucede veinte años después de la revolución mexicana, fecha que la historia oficial ha propuesto como inicio del México moderno. Usigli no creyó en revoluciones gesticuladoras, sino en los cambios de conciencia; por eso presenta a César Rubio, un profesor universitario que es confundido con un héroe homónimo desaparecido, quien acaba por tomar sobre sus espaldas el destino histórico abandonado por el César Rubio muerto, a pesar de que intuye que su atrevimiento le costará la vida. El tema de la autenticidad humana toca sus polos, ya que parte del robo de la identidad del verdadero César Rubio, para llegar a una identidad verídica; ya

⁴⁰ Metáfora: la habilidad de encontrar similitud en cosas aparentemente dispares, en que un todo es símil de otro todo. Es representacional porque con ella comprendemos algo en términos de otra cosa, con una ganancia en perspectiva. Por ejemplo, explicar lo abstracto por lo concreto: el amor por la rosa.

no importa si César Rubio fuera o no el héroe, lo importante es el testimonio esperanzador que prueba que la humanidad conserva todavía la facultad de vivir con autenticidad un ideal.

En forma paralela, *El tragaluz*, de Buero, es una meditación sobre la conciencia histórica de la guerra civil española. Su trama presenta a Vicente, quien no quiso aceptar su porción de la historia cuando llegó el momento de ser heroico, sin saber que su escapada para salvar su vida iba a ocasionar la muerte de su hermana pequeña y la locura de su padre. La trama es observada por dos narradores desde un futuro milenarío cuando España ya no existe como tal. Esta inusitada perspectiva permite comprender el impacto de la guerra civil en el núcleo familiar. Estas dos meditaciones dramáticas no constituyen teatro histórico *per se*, ya que ninguno de los personaje existió en la vida real; sin embargo, ambos autores tuvieron la intención de desarrollar una mayor concientización histórica en su público. Ambas piezas son sinécdoques por su proposición de un microcosmos familiar como símil de un periodo histórico; además, son metáforas de la conciencia histórica de sus países en los años en que fueron escritas. Nuevamente dos dramaturgias coincidentes, a pesar de que Usigli nunca visitó España —por ser diplomático mexicano y no haber relación oficial con la dictadura franquista⁴¹— y que Bueno Vallejo nunca llegó a México. Este autor español fue en dos ocasiones a los Estados Unidos y una a Argentina.

El historiador estadounidense Hayden White encontró paralelismos de los tropos literarios clásicos —*metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía*— con la historiografía:

El pensamiento histórico en los modos de la metonimia, sinécdoque e ironía no son solamente un síntoma de los males del hombre actual, sino, también una causa sustentante de esos males, porque la conciencia histórica en esos modos simplemente recuerda al hombre de su encadenamiento a las fuerzas y procesos que lo rodean, de sus

⁴¹ Informado por Nicole Usigli Martínez, hija de Rodolfo Usigli, en correo-e el 29 de marzo de 2011.

obligaciones hacia las generaciones del pasado y del futuro, de sus obligaciones hacia poderes más grandes o menores que él. La forma metafórica de comprender el mundo promueve la capacidad creativa de olvidar, de tal forma, que el pensamiento y la imaginación puedan responder inmediatamente al mundo.¹¹

De estas perspectivas, la metafórica es, en afirmación de White, la que posee mayor objetividad histórica.⁴² Las piezas históricas de Buero y Usigli son dramas que poseen simultáneamente la excelencia dramática y la objetivación histórica. Esta doble excelencia, apunta a estos dramaturgos por ser coincidentes al escribir teatro histórico que puede ser comprendido como metonimia, sinécdoque y metáfora de la Historia. De entres estos tropos literarios, la metáfora es la que logra la mayor objetividad histórica —según Nietzsche— y la que alcanza una mayor valoración literaria, según las teorías de Roman Jakobson y Roland Barthes. Usigli y Buero descubrieron cómo construir puentes creativos de unión entre el teatro español contemporáneo y el mexicano, acaso porque a pesar de la escisión entre estos teatros, aún conservaban lazos en común; indudablemente pesaba el pasado histórico compartido y el movimiento teatral colaborado de cuatro centurias y, además, porque estas piezas dialogaban en una misma lengua, el castellano. Por última vez, el rompecabezas del teatro mexicano contemporáneo y el teatro español, fue uno.

Dos teatros como islas

En la segunda parte del siglo XX, el éxito trashumante de las compañías mexicanas en España fue parco: La compañía Nacional de Teatro de México llevó sin éxito *El gesticulador*, en 1981, bajo la dirección del español Rafael López Miernau. Años

⁴² Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973), pp. 371-372 y 426-434.

después viajó *Tirano Banderas*, una adaptación de la novela de Valle Inclán, a pesar de que era la primera gira del célebre actor mexicano Ignacio López Tarso hubo escaso aplauso. De España vino José Tamayo en dos ocasiones para dirigir la esperpéntica *Luces de bohemia* (1977) y, posteriormente, *La vida en sueño*, de Calderón; está última para la noche inaugural del Festival Cervantino de Guanajuato, pero por razones no explicadas no llegó a presentarse en la ciudad de México. En una palabra, no hubo obra mexicana importante que fuera representada en España durante el franquismo, ni tampoco después. Sólo dos mexicanos han sido premiados en España, la preseña Tirso de Molina de 1989 fue para *El Viaje de los cantores*, del tapatío Hugo Salcedo, y en 1997 para *Enfermos de esperanza*, del duranguense Enrique Mijares. Una última prueba del irremediable alejamiento del teatro español y el mexicano es que nunca ha tenido Usigli un premier profesional en España; aunque hay que recordar que *El gesticulador* tuvo una presentación *amateur* bajo la dirección del cubano español Carlos Miguel Suárez Radillo. De la dramaturgia de Buero Vallejo únicamente ha sido estrenada en México, *Historia de una escalera*, bajo la dirección del mexicano Luis. G. Basurto (1950); y *El sueño de la razón* (1985), con la dirección de Manuel Montoro Tuells, murciano radicado en México desde 1966, con las actuaciones de María Idalia y Lorenzo de Rodas, ambos de origen peninsular.

El teatro español y el mexicano nunca volverán a unirse, aún buscan la verdad de sus pueblos en los extremos opuestos del Atlántico, mientras indagan por los caminos nuevos y viejos de la democracia, con el mismo sueño incumplido de alcanzar el desarrollo sin perder la identidad nacional; uno mirando hacia el resto de Europa y el otro, hacia los Estados Unidos. El puente teatral que los unió, ya no existe más.

A pesar de que la mundialización ha empedregado al océano Atlántico, el teatro español dejó de construir puentes de dos vías para comunicarse con el teatro mexicano. Rara vez algún grupo teatral de España o de México cruza los mares anteriormente tan asiduamente transitados. La dramaturgia de hodierno es diferente en ambos horizontes y el cosmos que se sube a la escena, igualmente dispar. Ya no hay en España 'Buerovallejos', ni en México 'usiglis', que analicen el devenir histórico de

sus terruños con sabiduría concordante. Cuatro siglos de relación teatral trasatlántica concluyeron. Ahora en vez de océano, hay un abismo.