

Las vidas que han vivido

Homenaje a teatristas españoles en México

(1880-1950)



Director de equipo editorial

**Ernesto Vilches Lleó*

Coordinadores editoriales

** Domingo Adame Hernández * Osmar Janniell Maldonado Hernández*



Universidad Veracruzana
Facultad de Teatro

Las vidas que han vivido

Homenaje a teatristas españoles en México
(1880-1950)



Director de equipo editorial

*Ernesto Vilches Lleó

Coordinadores editoriales

* Domingo Adame Hernández * Osmar Janniel Maldonado Hernández

Autores:

* Ernesto Vilches Lleó * Octavio Rivera Krakowska * Luis Mario Moncada * Manuel Aznar Soler * Ximena Escalante Custodio * Domingo Adame Hernández * Efrén Ortiz Domínguez * Juan Pablo Heras González *

Editorial

© Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

 Grupo de Ediciones
y Publicaciones
Xalapa S.A. de C.V.

Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

Calle Emiliano Zapata, 15, Col. El Tanque.

C.P. 91156, Xalapa, Veracruz, México.

Tel. (228) 2014857

www.grepxa.mx

Sello editorial: Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

ISBN: 978-607-69969-3-5



9 786076 996935

Primera Edición

Ciudad de Edición: Xalapa, Veracruz, México.

Libro Digital Formato PDF

ISBN: 978-607-69969-3-5

Fecha de aparición: 15/11/2024

Índice

Introducción: otro retrato de ida y vuelta	3
Primera parte: Homenajes y semblanzas	6
Mi abuelo Vilches y sus coetáneos: una paráfrasis de sus memorias: (periplos por América desde finales del XIX a mediados del XX).....	7
<i>Ernesto Vilches Lleó</i>	
Dramaturgia española en la escena mexicana. El caso de Virginia Fábregas de 1890 a 1948.....	22
<i>Octavio Rivera Krakowska.</i>	
Apéndice	
Los hermanos Pastor y su modesta revolución.....	44
<i>Luis Mario Moncada</i>	
Ofelia Guilmain, una actriz republicana exiliada en la escena Mexicana.....	51
<i>Manuel Aznar Soler.</i>	
El escenario: una familia (Un poco de todo sobre mi abuelo Álvaro Custodio)....	66
<i>Ximena Escalante Custodio</i>	
Segunda parte: Textualidades y teatralidades	79
Una mirada transdisciplinaria a San Juan de Max Aub.....	80
<i>Domingo Adame Hernández</i>	
Ramón J. Sender, sendero fronterizo en la teatralidad del exilio español en México.....	97
<i>Efrén Ortiz Domínguez</i>	
Una adaptación teatral inédita de Pedro Páramo por Álvaro Custodio.....	117
<i>Juan Pablo Heras González</i>	
Sobre los Autores	133

Introducción: Otro retrato de ida y vuelta

A lo largo de la historia un sin número de grupos humanos tuvieron que dar “el gran salto”, es decir, se han visto obligados a salir de sus tierras ya sea por cuestiones de orden político, económico, social, racial o religioso. Han llevado su cultura a todos los lugares por donde tuvieron que pasar. Con sus formas de “hacer”, han aportado en sus nuevos destinos una riqueza inimaginable que, incluso, toma carta de naturalidad en muchos casos para después, al volver a sus lugares de origen, regresar con una propuesta distinta en su forma, pero idéntica en su esencia, lo cual constituye un enriquecimiento espiritual para ambos pueblos.

El otro retrato

En 2016, el Ateneo Español de México; A.C., publicó el libro “Un retrato de Ida y Vuelta”¹ dedicado a los poetas españoles que llegaron a tierras americanas en las mismas circunstancias y al mismo tiempo que los teatristas que aquí reconocemos; y es ahora, como en aquellos casos, que invitamos a soñar juntos —como soñaron aquellos que creyeron en la aventura— un viaje en el que nos imaginemos como “Viajeros del tiempo”, “Viajeros del reencuentro” “Aventureros del Porvenir”² del ir y venir a punto de abrir el telón del Teatro de nuestro “Volar”; de este viaje que reiniciaremos juntos, con el recuerdo de los que lo empezaron antaño y de la mano de aquellos que lo seguirían ogaño.

El objetivo central de este libro forma parte de la idea de investigar de qué manera los inmigrantes fueron dinamizando los campos semánticos, los estilos, la incidencia en ciertos géneros y los temas y argumentos en la obra de aquellos autores, actores, directores, escenógrafos españoles, exiliados republicanos —desde el principio y hasta mediados del siglo XX—, y de aquellos otros que, desde finales del Siglo XIX, llegaron a América y específicamente a México. Con este propósito hemos invitado a colegas investigadores del tema para que, con sus aportaciones, nos permitan dar seguimiento a la riqueza producto de estos exilios.

Existen varias versiones acerca de quiénes son los teatristas que conforman estas dos generaciones. Sin ánimo de omitir a ninguno -porque no somos nosotros quienes podríamos determinar una línea onomástica ni es éste nuestro objetivo- se mencionan aquí a los que más frecuentemente son señalados por distintos autores y están incluidos en las listas de estas generaciones³.

¹ Ernesto Vilches Lleó, *Un retrato de Ida y Vuelta*. 2016. Ateneo Español de México, A.C.

² Federico García Lorca “Los encuentros de un caracol aventurero”. (diciembre 1918, Granada) A Ramón Roda. Tomo I; Verso, Pag.9. Obras completas en tres tomos. 1991 Aguilar Editor, S.A. de C.V.

³ Ver *El Exilio español en México, 1939-1982*. Fondo de Cultura Económica, 1982, Salvat Editores Mexicana S.A.: 633-646. Línea onomástica de teatristas españoles exiliados en México: Anita e Isabelita Blanch, Jesús Freyre, Adelita Trujillo, Loló Trillo, José Ortiz de Zárate, Pepita Embil, Plácido Domingo, Sara López, Prudencia Grifell. Compañías de teatro 1936: Camila Quiroga.; compañía de comedia José Cibrián – Ana María Campoy, Antonio Palacios, Severo Mugerza; María Badía; Dorini de Diso y Amparo Aliaga; Carme Soler, Consuelo Monteagudo, Victoria Argota; Manuel Pineda; Paco Obregón, Rafael M. de Labraba y José Morcillo, Leopoldo Mejorada como traspunte. Eugenia Galindo “La negra”. Margarita Xirgu: Invitada de Álvaro Obregón, se integra junto a Amelia de la Torre, Amalia Sánchez Ariño, Pedro López Lagar, Enrique Álvarez Diosdado, Alejandro Maximino, Cipriano Rivas Cheriff... 1939 – Desastre republicano: Amparo Villegas, Nicolás Rodríguez, Consuelo Guerrero de Luna, Micaela Castrejón, Jesús Valero, Carmen Collado, Ángel Garasa, José María Linares Rivas, Francisco Llopis, Manuel Nogales, Antonio Bravo, Carlos Martínez Baena, Amparo Morillo, Antonio y Luis Rizo, Florencio Castelló, Francisco Ledesma, Ana María Custodio, Pepita Meliá, Benito Cibrián y el hijo José Cibrián, Pilar y Maruja Sen, Pilar cresco, Aurora Molina, Aurora Segura, Sonia Furió, Manola Saavedra, Alicia y Azucena Rodríguez, Mercedes Pascual, Miguel Macia, Cipriano Rivas Cheriff, Augusto Benedico, Álvaro Custodio, Isabel Richard, Ofelia Guilmáin, Rafael López Miarnau, Luis de Llano... Dramaturgos españoles: Ceferino Palencia, Salvador Bartolozzi, Carmen Neiken, María Luisa Algarra, León Felipe, José María Campos, Maruxa Vilalta, Charles Rooner ... Autores de teatro escrito en México: Manuel Altolaguirre, Manuel Andújar, Tomás Segovia, José Moreno Villa, Luisa Carnés; Periodistas y críticos Sigfredo Gordon Carmona, Ceferino R. Avecilla, Max Aub, Álvaro Arauz; Críticos exiliados que ejercieron en México: Félix Herce, Ángel Estívil, José Carbó...

El teatro mexicano ha sufrido diversas transformaciones atendiendo a su realidad social, de tal forma que lo que se pretende aquí es hacer un breve recorrido acerca de expresiones surgidas en México durante el periodo de 1936 a 1950, teniendo como objeto de estudio las fórmulas escénicas de distintos creadores y su enfoque relacionado con el exilio español; de tal suerte que se pretende referir a personas que, ya sea directa o indirectamente, tuvieron relación y estuvieron dentro de este acontecimiento histórico que involucra a la España exiliar.

Este trabajo tiene la intención de ubicar la intervención de personajes y figuras teatrales que, si bien desarrollaron su trabajo creador dentro o fuera de México, tuvieron un apogeo significativo en México y contribuyeron con su valioso aporte al teatro mexicano del siglo XX y han servido de referente en la configuración de la dramaturgia mexicana contemporánea.

Con lo anterior cabe precisar que el aporte que nos interesa hacer es distinguir, por una parte, a los integrantes del exilio y, por otra, a los que sin serlo tuvieron una contribución y significación relevante en México. Por último, nos importa enunciar y resaltar que — independientemente de la contribución de creadores del exilio — el teatro mexicano del siglo pasado tiene un gran valor y peso por sus propios creadores nativos. América, México, España y el mundo entero dan constancia de cómo la expresión artística, científica y tecnológica ha venido a amalgamarse o a convivir con muchas otras expresiones. Al tratar de revisar el pasado deseamos ver lo que podría ser el futuro.

¡Si nuestros padres hubiesen dicho lo de Antonio Machado en sus Coplas Elegíacas, no estaríamos ni aquí ni allá: simplemente estaríamos!:

“¡Ay del noble peregrino
que se para a meditar,
después de largo camino,
en el horror de llegar”.⁴

Invitamos, pues, a transponer la raya histórica de nuestros antepasados en sangre y en tierra, porque por ahí sentencian aquello de que “... la vaca no es de donde nace sino de donde paca”, y nosotros seguiremos paciando en donde nuestro corazón sin fronteras haya sentado sus reales, porque hay corazones que supieron dividirse: unos aquí, otros allá, enriquecidos ambos, por lo de aquí y por lo de allá... de donde la integración a una tierra distinta es y ha sido una integración a la Esperanza y a la ilusión de un mejor ser humano de aquí y de allá y de allá y de aquí.

Todas las plumas presentes en este libro dan testimonio del cariño hacia tan destacados creadores escénicos que constituyen indiscutibles valores de nuestro Teatro.

El corpus de este libro se divide en dos secciones: Homenajes y semblanzas, conjunto de esquemas biográficos, remembranzas y recuerdos, a manera de ofrenda personal y crítica; y Textualidades y teatralidades, una serie de aproximaciones críticas desde enfoques diversos.

⁴ Antonio Machado. Poemas del alma; Coplas elegíacas. <https://www.poemas-del-alma.com/coplas-elegiacas.htm>.

Figura 1

Con el teatro a cuestas



Nota: Fotografía Vilches, diseño digital Cotelo

Primera parte: Homenajes y Semblanzas



Mi abuelo Vilches y sus coetáneos: una paráfrasis de sus memorias:
(Periplos por América desde finales del XIX a mediados del XX)

Ernesto Vilches Lleó



Dramaturgia española en la escena mexicana. El caso de Virginia
Fábregas de 1890 a 1948

Octavio Rivera Krakowska.

Apéndice

Los hermanos Pastor y su modesta revolución

Luis Mario Moncada



Ofelia Guilmain, una actriz republicana exiliada en la escena
Mexicana

Manuel Aznar Soler



El escenario: una familia (Un poco de todo sobre mi abuelo Álvaro
Custodio)

Ximena Escalante Custodio



Mi abuelo Vilches y sus coetáneos: una paráfrasis de sus memorias: (Periplos por América desde finales del XIX a mediados del XX)

Ernesto Vilches Lleó
Universidad Veracruzana

Resumen

¡Con un fuerte golpe en la espalda, queriéndolo sujetar, el señor que iba a cruzar la calle a su lado, le tomó del brazo con firmeza, para evitar que el señor que estaba a su lado bajara de la banqueta para cruzar la calle! ¡Ya fue muy tarde!, un auto le dio un golpe en el pie y le hizo rodar varios metros hacia atrás golpeándose en la cabeza! ¡El abuelo Ernesto llegó, ya sin vida, a la policlínica barcelonesa!

Ernesto Vilches se encuentra sepultado en el cementerio de Montjuic en Barcelona, desde 1953.

Con este dramático “golpe” doy puerta de entrada a este recordatorio que muestro como una paráfrasis de las memorias: “Las vidas que he vivido”¹, nombre que D. Ernesto Vilches, mi célebre abuelo, teatrista español, redactó en el último año de su existencia y de las que yo revivo algunas escenas interesantes que, reflejan, más o menos, los ires y venires de aquellos teatristas españoles que se atrevían a surcar el Atlántico, unos en las cubiertas, otros en camarotes, y todos a lomo de aquellos rupestres vapores y acompañados por sus compañías teatrales unos y solos otros, pero siempre probando fortuna al aventurarse en lo ignoto.

Abstract

With a heavy blow on his back, wanting to hold him, the lord who was going to cross the street next to him, took his arm firmly, so as to prevent Grandpa from coming down from the sidewalk to cross the street! It was too late!, a car hit him in the foot and made him roll several meters backwards hitting his head!

Grandfather Ernesto arrived, already lifeless, at the Barcelona polyclinic! Ernesto Vilches has been buried in the Montjuic cemetery in Barcelona since 1953. With this dramatic “blow” I give the gateway to this reminder that I show as a paraphrase of memories: “The lives I have lived”, a name that D. Ernesto Vilches, my famous grandfather, a Spanish theatrist, wrote in the last year of his existence and of which I relive some interesting scenes that reflect, more or less, the comings and goings of those Spanish theatrists who dared to sail the Atlantic, some on the decks, others in cabins, and all on the back of those rupestrian steamers and accompanied by their companies one and only another, but always trying their luck by venturing into the unknown.

¹ Ernesto Vilches y Domínguez “Las vidas que he vivido”, últimos escritos antes del accidente, en el que cuenta, de una manera entretenido, los periplos que como actor gozó y, ahora, nos hace gozar por mi conducto.

Figura 1*Miquette y su mamá.*

Nota: Galería del autor.

Introducción

Yo me llamo Ernesto, igual que mi abuelo, y como él me he dedicado al teatro. En cambio, mi padre, nuestro tocayo, realizó estudios de medicina truncados por la Guerra Civil Española y el exilio en México desde 1939; y ambos, el abuelo y yo, trabajamos en el teatro buena parte de nuestras vidas.

Es a él y a sus compañeros que, desde finales del Siglo XIX hasta los inicios de la República Española (1931), y después a los exiliados políticos que llegaron a América -y la gran mayoría a México- a raíz de la Guerra Civil (1936-1939), a quienes dedico este trabajo, y esto lo hago al alimón con colegas teatristas de aquí, de allá y de acullá con gran conocimiento sobre el tema, quienes han querido participar en este homenaje y dar a conocer su pensamiento e ideas a nuestros lectores.

Figura 2

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949.



Nota: Galería del autor.

En sus memorias el abuelo nos cuenta de las “vidas exóticas” -suyas y de sus colegas-, vidas llenas de incidentes, aventuras y peligros disfrutando la plena bohemia que, sin embargo, no restaba fuerzas a sus decididos ideales; al contrario, nos cuenta que esta vida le atraía por lo que alimentaba su temperamento siempre inquieto y nervioso y le sirvió de acicate para continuar con su propósito de triunfo.

Conocí poco al abuelo, cuya vida quedó dramáticamente impresa en sus memorias, escritas de su puño y tecla y que, al leerlas, no sólo marcaron la mía, sino que me animaron a citar algunos de sus pasajes para que, a manera de parangón, le haga a él y a sus coetáneos españoles en América un merecido homenaje, por lo que para el teatro español y latinoamericano han significado muchos de ellos.

Ernesto Vilches (Ernesto de Vilches y Domínguez de Alcahúd) nació en Tarragona, España, el 6 de febrero de 1879 y murió en Barcelona el 7 de diciembre de 1954; fue actor y director de teatro y cine. Desarrolló su actividad principalmente en España, Argentina, México y otros países de América; tuvo su propia compañía teatral y fue uno de los primeros actores teatrales españoles en América desde fines del Siglo XIX y, en las postrimerías de los años treinta, actor y director de cine en Hollywood. En España recibió la Encomienda de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y de León y la Encomienda de la Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica.

Una de las clásicas situaciones que con frecuencia se presentan en la casa de los jóvenes que quieren hacer teatro, es la misma que le ocurrió al abuelo cuando se atrevió a decir en su casa -igual que yo lo hice- que estaba decidido a ello; su padre reaccionó, y por enésima vez escuchó la clásica frase: “¡Estudia, deja la farándula!”.

Muy al principio de su carrera le habían ofrecido, en varias ocasiones, interpretar el “Tenorio” de José Zorrilla, pero consideraba que eso no era suficiente para él, pues no representaba un teatro a su gusto. Este género no lo sentía ni le atraía; además, cabe señalar que, por joven, no se atrevía a representar a los clásicos, aunque sí leía a todos los dramaturgos. A él, por sus características de actor y director, le gustaba la comedia, esa comedia fina que había sentado raíces en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos y que se había extendido por todo el mundo.

El abuelo siempre trataba de presentarse ante públicos exigentes; había recorrido España entera, hasta los pueblos más pequeños que no contaban con facilidades para hacer representaciones teatrales; sin embargo, le faltaba Madrid, donde debutó en el “Teatro de la Comedia” en la última década del siglo XIX.

Luego de su debut, en la última década del siglo XIX, el abuelo y su compañía vinieron a México; país del que contaba, con enorme entusiasmo, la ilusión que le hizo conocerlo y del cual decía:

... ese país tan exótico, tan típico ... tan nuestro; tan lleno de jardines y palacios; con un clima delicioso, unos paseos como nunca había visto y unas mexicanas que no había soñado, siquiera, que fueran tan atractivas, exóticas y simpáticas, con una manera de hablar tan graciosa y pegajosa, que al poco tiempo yo ya hablaba con su lindo acento. Sus canciones, sus poetas, el carácter, las costumbres, las comidas, todo me subyugó desde que pisé tierra mexicana... Debutamos en el Teatro Renacimiento, que pasados los años se ha llamado Virginia Fábregas, en recuerdo de la querida actriz.

Contaba que el entonces presidente Porfirio Díaz les había hecho el honor de acudir al teatro, engalanado con su inevitable banda tricolor, cruzada por todo el pecho y seguido por un montón de cortesanos que siempre lo rodeaban cuando iba a algún evento.

Así como Vilches, muchos otros teatristas españoles, en esa época, solían aventurarse hasta América, integrando compañías ya consolidadas o creando las suyas propias. Este continente era un gran atractivo, y el abuelo se integró a varias de ellas y pronto creó la suya propia.

En uno de sus viajes a Guatemala, el abuelo conoció a Josephine Valentine (Josie), sí, sí: ¡la que, eventualmente, sería mi abuela!; pero, dado el poco trabajo que había, tuvo que salir del país ya siendo novios. Entonces el abuelo se despidió, diría yo, de una manera muy dramática:

Mi despedida a Josie fue muy dura; tras un romántico y doloroso adiós, con lágrimas y promesas, nos separamos, esperando que las circunstancias me permitieran volver por ella.

No obstante, después de despedirse, regresó al Hotel España, pues no sólo había decidido no marcharse del país, sino que había decidido ir a los “Toros”, en cuya plaza tenía la seguridad de que, como todos los domingos, Josie estaría ahí.

Me levanté, me puse lo más “torero” que pude, con mi sombrero de ala ancha y fui a la plaza. Allí se encontraba ella, luciendo sus hermosos ojos y su cabello orlado por una mantilla de blonda negra. Me coloqué bajo el palco presidencial donde estaba. Al verme, abrió los ojos espantada y de poco le da algo.

— ¿Por qué te has quedado?

— ¡Para casarme contigo; no pienso apartarme de ti en toda la vida!

¡¡¡A El Salvador de Luna de Miel!!!

Figura 3

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 26.



“EL PROFESOR KLENOW”.

Nota: Galería del autor.

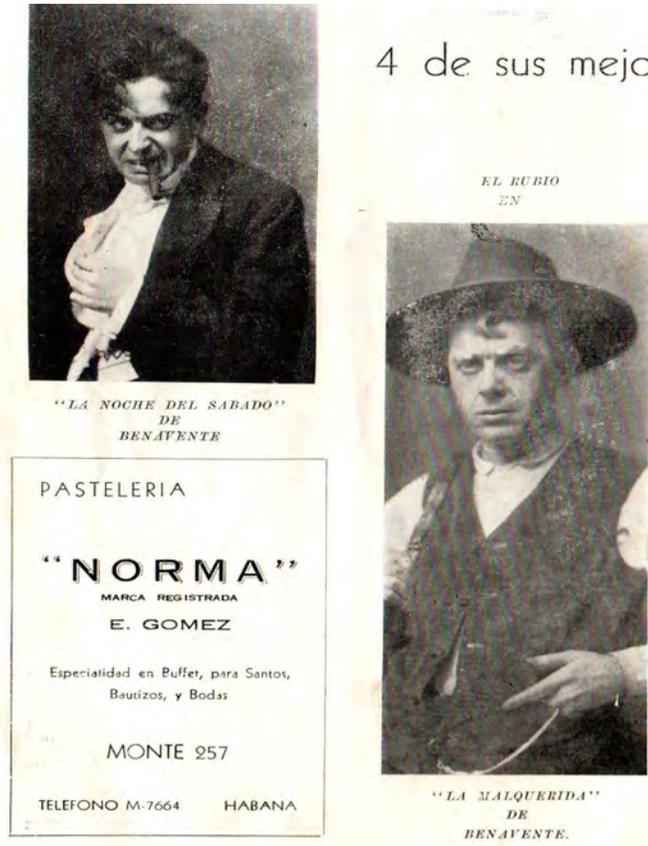
En otra ocasión, de nueva cuenta en Buenos Aires y con su propia compañía debuta en el Odeón que, a esas alturas, ya le era familiar.

A los ocho días, los abuelos tomaron el tren que los llevó a San Salvador con todo y compañía. ¡Eran fiestas! Encontraron albergue en la casa de unos irlandeses que les admitieron. La noche de su llegada la compañía debutó con *Los chicos de la escuela*, donde el abuelo interpretaba un viejo maestro. Después hizo *Aventuras del abuelo en Sudamérica*.

Siguiendo el viaje y aterrizando en los pueblos, ciudades y países donde habían sido contratados llegaron a la república argentina. Por Buenos Aires pasaban todas las compañías y actores notables que había en el mundo de habla hispana. Hizo amistad con importantes actores y actrices: Emma Gramática, Mimí Agulía, Vera Bergami, Nicodemi, Moisés, Grasso, Zaconi hasta Leopoldo Fregoli. Volvió a ver a muchos actores franceses que ya había visto y se hizo amigo del más genial actor argentino: Parra-Vichini, así como de Muiño, Alipi, Labozón y otros. Recorrieron Rosario, Santa Fe, Mendoza, Córdoba y pasaron a Chile.

Figura 4

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 12.



4 de sus mejores

Fue en 1913, ya de vuelta a Madrid —justo el año que nació mi padre, su único hijo varón— que se estrenó *La malquerida* de Don Jacinto Benavente en una compañía tan célebre como la de María Guerrero y Fernando Diaz de Mendoza, y Vilches fue invitado para hacer “El rubio”. No estaba conforme con ese personaje por creer que no le iba un hombre de campo y por añadidura asesino. Él, que no había hecho más que papeles de “bien vestidos” temía fracasar, pero *se la jugó* y le fue muy bien, digamos que fue su gran éxito. Terminaron la temporada y pasaron a provincia con el mismo éxito. Pero enseguida, él regresó a América a probar, nuevamente, fortuna con su propio grupo, llegando hasta Paraguay —donde se hicieron la ilusión de que cobraban millones y millones, pues en aquel tiempo un dólar eran cientos de “paraguayos”—. En todas partes el mismo éxito.

En esos ires y venires entraba el año 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial y embarcaron de inmediato a España.

Nota: Galería del autor.

Nuestro regreso a España estuvo lleno de sobresaltos; varias veces, durante el camino, vimos espectáculos desagradables de gente hermana que las separaban; hicieron prisioneros a muchísimos del pasaje.

Ya en España me pillaron los años que duró la Gran Guerra; pensé formar compañía por mi cuenta y por fin realizar mis ideales, en los que se pudiera ver el sello de mi marca de fábrica, romper rutinas, hacer desaparecer la concha del apuntador para no hacer oír dos veces la obra al mismo tiempo; introducir puertas de madera, para dar sensación de la realidad; entonar las luces, sincronizar sonidos; en fin, salir de los moldes antiguos, reformar el teatro, que por entonces teníamos costumbre de ver. Para realizar este ideal necesitaba dinero, y no lo tenía, pues con sólo un sueldo, por grande que sea, no se puede reunir un capital.

Justo al finalizar la Guerra, la compañía tenía que debutar, de nuevo, en Buenos Aires en el teatro San Martín; antes, al llegar a Montevideo ordenó que bajaran todos del “vapor”, pues la actriz española Lola Membrives no había desocupado el teatro donde se presentarían.

Nos quedamos en Montevideo. Losada tuvo la suerte de encontrar un teatro que estaba cerrado: el Urquiza. De prisa y corriendo anunció nuestro debut con El Amigo Teddy. Forzosamente, sin preparación alguna, como llovido del cielo y sin tiempo apenas de comunicarlo por la prensa, debutamos en aquel hermoso teatro.

Uruguay, país que, como decía el abuelo, “era encantador, culto y simpático y que a todos recordaba España”. Así, entonces, bajaron a tierra y como no había tiempo de preparar el negocio y tuvo miedo de poner caros los boletos, ofreció a dólar la butaca o, lo que era lo mismo, a un peso uruguayo que tenía entonces el mismo valor.

Una de las conversaciones más impactantes y al mismo tiempo entretenidas era cuando describía que en 1929, el año en que se muestra al mundo el “Cine mudo”, por primera vez admiró ese grandioso paso que dio el cine al oír cantar en la pantalla al célebre actor negro Al Jolson, pero pensó al momento:

No hay nada que hacer. Los actores estamos perdidos. El teatro, con este invento, ha recibido una puñalada mortal. ¡La pantalla se va a llevar en lo sucesivo a la gente!

Con esta contrariedad, llegó a La Habana decidido a terminar con la compañía y, efectivamente, la disolvió. Con algunos artistas que se quedaron — La Parodi, Villarreal, Arbó, Soriano Biosca y Angelita— comunicó su intención de marchar a Nueva York, por si podía contratarse para filmar películas, en cuyo caso procuraría poder llevárselos a ellos también.

Por cierto, que, al leer a Ramón Griffero² recordé otra de las inolvidables anécdotas en las que narraba aquello de que comenzaba a empaparse en Hollywood y de lo que, 50 años después, Griffero llamaría, y bien llamado, “cinematización”; es decir, Vilches, por allá de los años veinte, habiendo conocido el cine mudo y pudiendo hacer unos dineritos en él como actor y director, él mismo produjo una película (muda): “El golfo”. Aprovechó sus conocimientos de teatro y, el día del estreno, teniendo mucha gente impaciente en la sala por el comienzo de la función —y todos esperando que lo que iban a ver era teatro— inició *una proyección en la que se veía al abuelo corriendo como desesperado por una avenida, siendo casi arrollado varias veces en las bocacalles que cruzaba. A la vez surgían carteles en los que de propia voz manifestaba su angustia por llegar tarde a la función. Lo cierto es que tan ingeniosa creación causó la admiración de todos, más aún cuando el abuelo entró a escena, en vivo. La gente aplaudió entusiasmada.*

Hoy, conociendo el trabajo del teatrista chileno Griffero, no dejo de pensar en lo divertido que hubiese sido que ambos se conocieran.

Apenas llegó a Nueva York, la dichosa casualidad, que siempre le protegió, hizo que se encontrara con su amigo Alberto Godoy, aquel que fue novio de la abuela Josie en Guatemala, quien se dedicaba a asuntos de cine y le propuso ser su *manager*, si es que estaba decidido a filmar.

² “Así, en el teatro de los años sesenta y ochenta del siglo XX, el elemento audiovisual se introduce al espectáculo y refina su lenguaje, en un primer momento, sólo como intrusión a través de proyecciones fotográficas o cinematográficas y, más tarde, con el desdoblamiento del actor en escena frente a su imagen proyectada, también como elemento escenográfico. El medio audio-visual se convierte en signo experimental, en símbolo de actualidad. Después se agregará dentro de una dramaturgia que lo integra de manera estructurada y se incorporará dentro del montaje teatral, sea este realista, absurdo, clásico o experimental” (Griffero 246).

Figura 5

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 6.



Nota: Galería del autor.

Halagado por la suerte el abuelo aprovechó para pasear a lo grande y no privarse de nada. Entre filmación y filmación se dedicó a conocer toda California y a los más grandes artistas que tanto admiraba. Al primero que conoció fue Adolfo Menjou, un perfecto caballero y gran políglota que estaba filmando en español con Rosita Moreno y al gran Buster Keaton, quien todos los días en el *set* le preguntaba:

— ¿Ha tomado usted su medicina Mr. Vilches?

No sólo conoció al gran maestro de todos, Lionel Barrymore, también a Lon Chaney, el rey de la caracterización que, por cierto, murió en aquella época, lo que hizo que contrataran al abuelo para sustituirle, siempre y cuando se comprometiera a perfeccionar su inglés. También se hizo amigo del genial Emil Haning, alemán; al célebre actor inglés Arlis, que le dedicó una fotografía que yo conservo junto con muchas otras, firmadas todas y con una amable dedicatoria. Conoció también al Gordo (Oliver Hardy) y al Flaco (Stan Laurel), a Paul Lucas a Lewis Stone y a su encantadora señora, hija del gracioso Turpin, el genial cómico, el bizzo de las películas; también al arrogante galán Will Aster y a su señora y su cuñada, las célebres hermanas

A los pocos días le consiguió dos admirables contratos: uno con la Paramount y otro en la Metro Goldwyn Mayer. No sólo eso, también logró que trajeran a los artistas de la compañía que se habían quedado en La Habana. En esta época, el abuelo ya tenía cincuenta años, pero parecía que tenía muchos más, pues vivía hecho un mártir con la úlcera que venía soportando desde hacía nueve años sin decidirse a operarla.

Hacia el año 29, justo al inicio oficial del “cine sonoro”, las grandes compañías contrataban de muchas partes del mundo a los actores más destacados para producir películas en diferentes idiomas; producciones que les permitieran abarcar el mercado internacional. Vilches fue recibido con todos los honores, y tuvo, además, la suerte de que le dieran *Cascarrabias* (1930), película dirigida por Cyryl Gardner en la que compartió pantalla con Barry Norton, Ramón Perea, Carmen Guerrero y la hermosa y talentosa actriz mexicana Delia Magaña; película que hizo famoso a Vilches y una de las primeras que se oyeron en español. Con esa película, la casa Paramount ganó más de trescientos mil dólares.

Duncan que siempre le invitaban a las fiestas que daban en su casa, donde se reunía lo más selecto de la cinematografía de entonces; también al simpatiquísimo Gary Cooper que, con Lupe Vélez, se iban a divertir a Tijuana en algún fin de semana.

Conoció, pues, a casi a todas las más célebres actrices de aquella época: Norma Shearer, Clara Bow, Marlen Dietrich, Gloria Swanson, y muchas más con quienes alternó y llegó a tratar; además y casi de refilón, a la más célebre de todas: Greta Garbo, cosa prácticamente imposible para todos —guardo conmigo también su foto dedicada—. Entabló íntima amistad con el simpático Maurice Chevalier, quien tenía un camerino junto al suyo en los estudios y, finalmente, su gran amigo, artista y diplomático Edgar Neville, quien lo presentó con el celeberrimo Charles Chaplin, con quien estuvo conversando nada menos que durante diez horas seguidas y cuyo recuerdo le duraría toda la vida. Todos ellos firmaron su famoso álbum y así vivió en California, entre aquellos artistas de fama mundial con quienes pasó largas temporadas.

Otro hecho, entre simpático y nada gracioso fue aquel en el que, cuando debutaron con *El amigo Teddy* de Antonio Palomero, apenas había en la sala cuatro filas de butacas. Esto se debió a que como la obra era muy conocida en España por Vilches, el actor Caral —un primer actor que ya la había visto representada en varias ocasiones en América— la había presentado y, para ello, tuvo a bien hacer una imitación cuasi perfecta de la caracterización del abuelo.

... procuró imitarme en todo, caracterizado, manera de andar, acento, hasta cuanto decía por mi cosecha en ese papel ¿y qué resultó? Pues que no sólo la conocían, sino que el público que acudió decía que yo imitaba a Caral.

Figura 6
Cine Dore

Dirección: Max Glücksmann **CINE DORE** **MINAS**

HOY -- HOY
Toda Hablada en ESPAÑOL
Superproducción Metro Goldwyn Mayer, con ERNESTO VILCHES, Angélica Benítez, José Crespo y Marcela Nivón

WU-LI-CHANG
TODA HABLADA EN ESPAÑOL
Tragedia poética y emocional. Espectáculo de arte y belleza, de hermoso dialogado y de realización gráfica impecable.

MARTES

Hoy SABADO 24 de SETIEMBRE 1932
A LAS 21 SONORA
Max Glücksmann presenta la Producción R. K. O. SONORA y HABLADA, con MARY ASTOR, RICARDO CORTÉZ, Robert Ames, Catherine Dale Owen y Edna Murphy

EL INGRATO
Un hombre que se juzga a sí mismo como un triunfador en la vida, sin notar siquiera a quien le ayuda...

Max Glücksmann presenta la superproducción Metro Goldwyn Mayer

WU-LI-CHANG
PARLANTE EN ESPAÑOL
Wu-Li-Chang ERNESTO VILCHES
Nang Ping Angélica Benítez
Alfredo José Crespo
Ah Wong Madame Sojin
Señora Gregory Marcela Nivón

Como una mariposa de brillantes colores, Nan Pin, la adorable muchachita de la China legendaria, vibra de amor en brazos de un joven blanco, venido de comarcas remotas. Su ensueño, tiene un día un despertar trágico: la ley de sus antepasados la condena a morir por un pecado de amor. Wu-Li-Chang muere a su hija única, para ser fiel al código de honor de su familia... En esta obra dramática están en juego dos mundos distintos: el Oriente, con sus cruces y rígidos principios morales, y el Occidente, más dinámico, pasional y libre... Es un espectáculo en castellano de belleza admirable!

Platea: Caballeros 0.30 Damas y Men. 0.25
Gradas: Mayores 0.15 - Menores 0.10

AVISO AL PÚBLICO — Las localidades reservadas se guardan hasta las 9 de la noche del día de la función, pasada esa hora se pondrán a la venta.

JUEVES
Max Glücksmann presenta la producción R. K. O. Radio Pictures, Sonora y Hablada, con RICHARD DIX, Shirley Grey, Edmund Breese y Alan Rastcoe

EL VENGADOR SOCIAL
Las hazañas asombrosas de un aventurero misterioso que reliza el papel de vengador social y dedica su vida a reparar injusticias de la "justicia". Es una obra original y hermosa desde todo punto de vista.

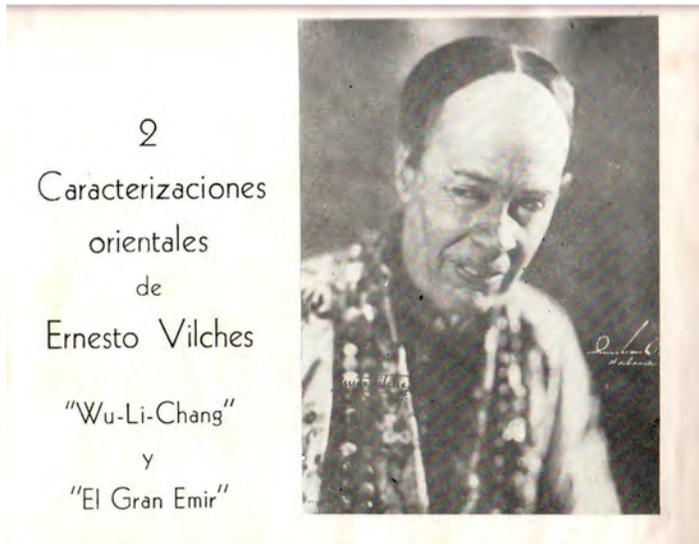
La Fierecilla Domada

GRANDIOSA SUPERPROD. SONORA y PARLANTE
Mary PICKFORD y Douglas FAIRBANKS, en el film

Nota: Galería del autor.

Figura 7

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág.15.



Nota: Galería del autor.

Cuando al fin estrenó *Wu-li-Chang* (1932) tuvo un clamoroso éxito. Terminó la temporada ganando mucho dinero y generando mucha expectación que consolidaría, en buena medida, su futuro en el cine y reforzaría su carrera en el teatro. En una de sus muchas giras a México, de visita en casa y de trabajo, narraba la entretenida anécdota de cuando estrenaron varias obras y la más sonada fue la adaptación de la novela de Miguel de Unamuno, *Nada menos que todo un hombre*, con el título de *Todo un hombre*. La noche de su beneficio, entre los muchos obsequios que recibió, el más apreciado fue de Pepe Sabater, un buen amigo suyo, muy popular en Madrid, quien le regaló un álbum en blanco, primoroso, con tapas de cuero, repujadas con goznes de plata:

— No vale nada, pero si coleccionas sellos lo puedes utilizar.

En el momento se me ocurrió una idea y respondí:

— A este álbum en blanco le voy a dar un valor inapreciable.

Efectivamente, en la primera página mandó pintar una preciosa orla que le costó un dineral y para su estreno, en una de las visitas que hacía el entonces Rey de España Don Alfonso X, le pidió que lo encabezara con su firma. No sólo accedió, sino que ordenó que firmara en él toda la familia.

Se lo firmaron también, con apreciaciones y opiniones elogiosas: Santiago Ramón y Cajal, Vicente Blasco Ibáñez y tantos y tantos otros, como los ya citados actores y actrices estadounidenses y también los más célebres cantantes, artistas, autores, presidentes de países latinoamericanos y a cuanto personaje tuvo la oportunidad de conocer en sus continuas correrías. El último que lo firmó, en Hollywood, fue el gran Chaplin, pocos días después de que se lo firmara el inmortal Edison.

No quiero acordarme del álbum; lo que fue una gloria para mí, hoy es un gran dolor. Estaba repleto con más de quinientas firmas de inmortales, que como escribió en él Julio Hoyos y Vicent, no era para mí, ni para mi familia, sino para un Museo de España.

¡Me desapareció! ¡No supe cómo!, con un maletín lleno de alhajas, no tan valiosas como mi álbum. ¡Lo perdí en Orizaba, México!

Y seguía y seguía contando las vidas que vivió en “Las vidas que he vivido” y que otros la recuentan cuando se refieren, en este caso, recreando su “fastuosa” estancia en aquel maravilloso Hollywood, en una reseña muy entretenida, producto de una estupenda entrevista que le hiciera el periodista Florentino Hernández

Figura 8

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 21.

en "Jean Paurel"



del "Eterno Don Juan"

Nota: Galería del autor.

Girbal en Madrid³ en 1935 y que resultara parte de su libro, misma que aquí me sirve para ilustrar la vida de actores de habla hispana, que fueron invitados a trabajar en la naciente industria del cine hablado y que a la postre se convertiría en un libro de entrevistas de personajes de teatro y cine de aquella época.

Después de la gran experiencia hollywoodense, siguió sus giras por todo el continente americano reuniendo, de nueva cuenta, a casi toda su compañía. Comenzaron un nuevo periplo, precisamente en 1935 en la ciudad de Medellín, Colombia, con la célebre comedia *La tía de Carlos* (Charley's Aunt en su versión original), obra de teatro en tres actos del británico Brandon Thomas, estrenada en 1892. En esta ciudad se encontró con su gran amigo Carlos Gardel, el grandioso argentino creador de tangos:

— Che, esperate, pasado mañana voy yo también a Bogotá⁴; pedí un pasaje para Virginia y para ti en el avión y vamos juntos.

Yo no pude acceder a sus deseos, porque tenía que debutar un día antes que él. Yo salí al día siguiente...

A los dos días, Gardel salió en el aeroplano, pero no llegó a pisar tierra bogotana; no se sabe cómo fue que el avión chocó con algo y se incendió. ¡Su cuerpo quedó carbonizado!

Qué suerte tan contraria la de mi amigo. Por esta y otras análogas coincidencias, es por lo que no he dudado en titular estas narraciones ¡Las vidas que he vivido!

Dejando con todo sentimiento Buenos Aires, y a mis inigualables amigas, las hermanas Sansó, elevé el vuelo a tierra mexicana, con la ilusión de dar mi último beso a mis hijos y tras un viaje delicioso, llegué de nuevo a México, después de tantos años.

Excuso decir con cuánta alegría me recibieron mis hijos; besé a mis nietos y lloré sobre la eterna morada de mi pobre Josie. Yo vivía con mi hija Paz y mi nieta Chiny; pero ya estaba decidido a marcharme al poco tiempo, siguiendo el viaje para España. Sin embargo, en México me recordaban, me querían y empezaron a lloverme contratos para el cine.

³ © 1935, 1992, 2000 by Florentino Hernández Girbal (entrevista) Los que pasaron por Hollywood. © 1992, 2000 by Juan B. Heinink (notas del editor). Después de una ausencia de siete años, Ernesto Vilches ha llegado a Madrid. El ilustre comediante, creador admirable de una escuela que no tuvo sucesor, ha encontrado, después del largo mutis dictado por su voluntad, vacío y reservado para él aquel puesto que dejó al marchar. Nadie intentó ocuparlo en estos tiempos de osadía escénica. Y no por falta de ansia en algunos, sino por escasez de talento, cualidad indispensable para alcanzarlo. Ello da idea de la mediocridad de nuestro teatro y de la personalidad de Vilches.

⁴ Como es sabido el accidente aéreo donde murió Gardel ocurrió en Medellín, Colombia, durante el despegue en el aeródromo Olaya Herrera de Medellín, en Colombia, el 24 de junio de 1935; existen varias hipótesis al respecto, pero parece que la más acertada fue un desvío del avión por una ráfaga de viento y chocó incendiándose.

Un tiempo después, valga esta nueva y dolorosa anécdota, se encontró en Chile con Fernando Díaz de Mendoza. Al parecer, las cosas no le habían ido nada bien: ya viejo y cansado y sin contar con María Guerrero en las giras, Fernando ya no era el mismo.

¡Qué pena me daba ver a aquel hombre que había sido un prócer del teatro español y había ganado tanto dinero, ahora se le veía luchando al final de su vida!

Coincidimos llevando el mismo itinerario y claro, juntos no podíamos hacer un buen negocio y en Antofagasta, me preguntó:

— ¿Ahora, a dónde va usted, Ernesto?

— A Perú, don Fernando.

— Oiga, yo también voy a Perú; nos haremos polvo coincidiendo de nuevo ¿por qué no sube antes a Bolivia, pues yo no puedo ir por la altura?

Acepté el consejo, envié al representante y logré pasaje para llegar a La Paz, mientras Don Fernando actuaba en Lima.

Grandes giras con grandes éxitos y no menores riesgos, eran parte de estos periplos de casi todas las compañías que se aventuraban a estos viajes; por ejemplo, siguieron hacia Panamá, pero el teatro estaba ocupado y no pudieron trabajar, pues se presentaba el gran acontecimiento del siglo: ¡la primera película sonora!

— ¡Otra vez el cine... sonoro!

Cuando, precisamente, empezó la Guerra Civil Española (1936), el abuelo se encontraba en Italia, y aprovechado las enormes dificultades que existían en su tierra, se fue a Argentina, país en el que ya había estado en muchas otras ocasiones y donde había representado un amplio repertorio de su propia compañía. Y allí se quedó hasta el año cuarenta, volviendo a España una vez terminada la contienda. En esta lucha, su propia mujer, mi abuela Josie y sus tres hijas —Paz, Sara y Marisa y el único varón, mi padre, Ernesto—, se quedaron en España a luchar en defensa de la República.

Una vez terminada la guerra (1939), la familia tuvo que salir exiliada hacia Francia y, a la postre, refugiada en México. En 1940, la abuela Josie murió y sus otras dos hijas (Sara y Marisa) volvieron a España. Paz y Ernesto se nacionalizaron mexicanos. Ellos se quedaron hasta el último día su existencia.

En una ocasión, tiempo después, pasó algo muy curioso: lo que le sucedió en Bogotá cuando algún periódico de fuera del país, sin duda mal informado, publicó la noticia del fallecimiento de Vilches. Lo más divertido, decía, —si es que esto fuera divertido— fue: “que leyendo todo lo notable que había sido mi vida, pude saborear con placer lo que dijeron de mi”. ¡Ay abuelo vanidoso! ¡Qué efecto tan raro le debe de haber hecho y cómo, sin embargo, mucho agradeció los elogios, después de “su muerte”! Pero no, quien había muerto, en México y exiliada con sus hijos, había sido la abuela Josie, quien murió en su departamento de Álvaro Obregón, en 1940.

El abuelo ya nunca vio a la abuela. Años después volvió a México, donde ya había presentado varias obras y cuyo público lo conocía perfectamente. Un poco después nació yo... y me convertí, como ya dije, en el “tercer tocayo”. Mi padre, con estudios de medicina y yo ¡al teatro!, sin el apoyo del abuelo, pues cuando yo debuté él ya tenía varios años de fallecido.

Cuando en esa ocasión volvió a México, el abuelo se encontró con unos buenos amigos que había conocido en Ecuador: los hermanos Gildred. Con su trabajo y gran aliento habían hecho muchos millones: habían construido los mejores y más portentosos cines de México; más de diez. Eran dueños de un inmenso estudio y acogieron al abuelo con gran cariño.

Así mismo, hablaba de los hermanos Soler, grandes actores mexicanos, cuyo padre había sido compañero del abuelo en su juventud; también le abrieron los brazos Cantinflas (Mario Moreno), quien tuvo con él las mayores atenciones, y por último Tito Davison. A Davison le había conocido siendo un muchacho en Hollywood, cuando iba a filmar en la Paramount:

¡Qué alegría me dio verle! Un día me invitó a trabajar con él.

— Don Ernesto — como respetuosamente me llamaba, — no se vaya tan pronto, aquí puede tener mucho trabajo. ¿Quiere hacer un primoroso papel en El caballero andaluz?

— Bueno, Tito—, respondí—, sólo te pongo una condición: vengo de la Argentina, en donde me clasificaron como cura y he hecho más de seis, si el papel que me ofreces no es de sotana, aceptado.

A Tito le atacó una gran carcajada y me dijo:

— Pues sí, don Ernesto, de cura, pero un curita gracioso. ¡Acepte!

Se lo acepté y fui muy elogiado.

Después, el abuelo hizo otra y otra más y halagado por los cariños de sus hijos, de amigos de su juventud, siguió viviendo en este país. Y como, además, su ilusión siempre fue y sería el teatro, pensó formar una compañía, pero no había teatro disponible, por lo que se dedicó a seguir siendo el encauzador y consejero de todos. A María Conesa, tan querida por todo México, le sugirió formar una compañía lírica con sus obras de éxito de hacía cuarenta años, titulándola: “Compañía del Recuerdo”. Lo hizo, y durante tres meses o más tuvo el teatro lleno con aquellas obras en las que trabajó en sus mocedades.

En México siguió promoviendo a actores jóvenes: a Enriqueta Palma, que actuaba en el teatro Virginia Fábregas, y a la que dirigió en *Santa*, una obra muy popular de su gran amigo de la juventud Federico Gamboa. Logró, además, que el célebre compositor Agustín Lara fuera el protagonista; este genial músico nunca había trabajado como actor, pero con su talento y sensibilidad interpretó a un pianista ciego que fue todo un acontecimiento. El abuelo siempre se preocupó por buscar, para cada papel, el actor del tipo adecuado; montó la obra con adelantos técnicos que jamás se habían visto, y el público, que reconoció todos sus méritos, acudió llenando el teatro más de dos meses.

Figura 9

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág.11.

Primera actriz de la Compañía Ernesto Vilches



NORA SANSÓ.

Nota: Galería del autor.

Terminó la compañía, tomó un nuevo teatro para formar la suya propia y preparó la temporada. Lo primero que hizo fue llamar a sus dos discípulas de Buenos Aires, las hermanas Sansó. Germinia no pudo viajar por atender a su madre, pero Nora vino a México; a los cinco días estaba en México, con todo el entusiasmo de figurar a su lado como primera actriz y de volverse a ver. De aquí surgió una estupenda relación que devino en matrimonio.

*Nora se hizo querer de mis hijos,
quienes apreciaron sus cualidades,
no sólo como actriz que ponía toda
su alma en su trabajo, sino que
reconocieron también el cariño que me
tenía.*

La compañía de Vilches salió a recorrer la provincia mexicana, pero los negocios apenas se defendían; el calor y el cine eran los grandes enemigos. Recorrieron Guadalajara, Puebla, Querétaro, León, Guanajuato, Veracruz y Yucatán. Estaba resuelto a liquidar la compañía, pues apenas se sostenía, y regresar con Nora a España, cuando una buena amiga, Mary Morandeyra, gran escritora cubana, de origen gallego, los buscó con un empresario para llevarlos a La Habana.

El abuelo y Nora llegaron a Cuba completando la compañía con actores de la Isla, que los había y los hay muy buenos. Realizaron la temporada en un teatro precioso, llamado Auditórium; moderno, con todas las comodidades y adelantos situado en el aristocrático Vedado. Tuvieron una gran acogida. Nora y la compañía fueron muy elogiados en el estreno de *Yo soy el camino*, de K. Jerome Jerome (1950).

De entre sus charlas, memorias y papeles encontré este escrito que, a pesar de lo dramático, nos resultó a todos sumamente original. Ya, al final de sus memorias, se lanzó a escribir:

*“Aquí yace Ernesto Vilches. Tuvo cuerda para rato. Vivió más vidas que un gato. Por fin,
¡Requiescat In Pace! Juguetón y de qué modo. Y aun perdiendo hasta la muerte, para todo tuvo
suerte.*

Sin ser NADA lo fue TODO.

*El mundo entero corrió, sucediéndole mil cosas, y tantas caras preciosas vio en su vida, que cegó.
Aquí reposa cansado. Se merece una oración, pero nunca compasión. ¡Que le quiten lo bailado!
Gracias a todos con todos mis buenos deseos y que todavía pueda gozar de cuantos cariños he
creado en el mundo entero, últimamente el de mi mujer, Nora Sansó y, sobre todo, el de mis hijos
que son mi verdadero orgullo, ¡el premio de más valía de cuantos he recibido!*

Figura 10

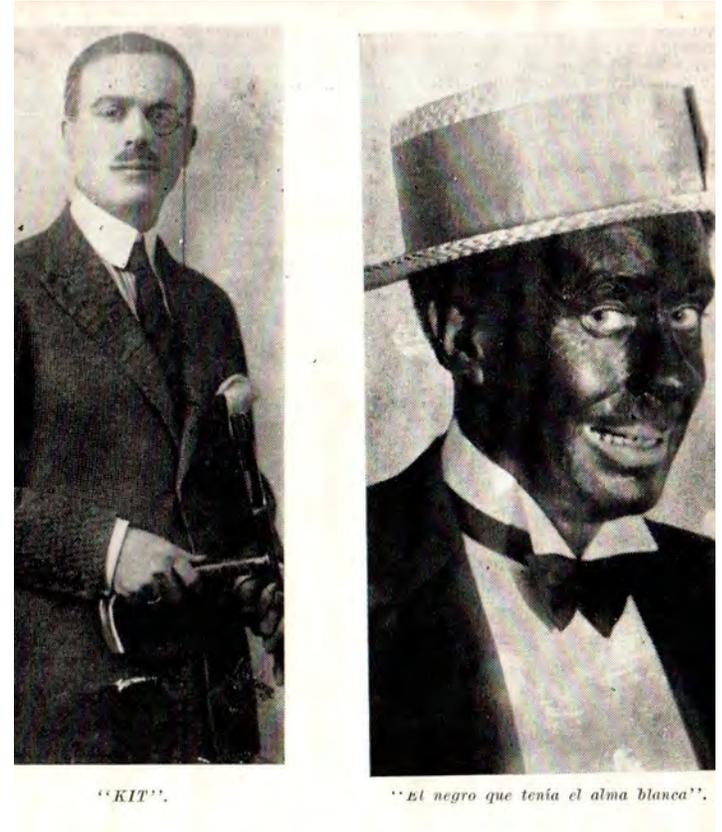
Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 2.



Nota: Galería del autor.

Figura 11

Recuerdo del homenaje a Ernesto Vilches, octubre 1949, pág. 16.



Nota: Galería del autor.

Y yo, su nieto, espero que este recuerdo que traigo ahora ofrezca una idea —tomando como ejemplo la vida de mi abuelo Ernesto— de lo que fue la vida, de lo que fueron esas épocas del teatro español en gira por América. Con esto no hago otra cosa que un reconocimiento a todos aquellos que se aventuraron a traer su talento y experiencia y abreviar del de esta América a la que hoy yo pertenezco, y desde aquí mismo recuerdo a muchos de aquellos teatristas que que llegaron a estas tierras, antes o a raíz de la Guerra Civil Española que es de quienes más aprendí y a quienes debo mucho de mis conocimientos de nuestra escena.



Dramaturgia española en la escena mexicana. El caso de Virginia Fábregas de 1890 a 1948

Octavio Rivera Krakowska.
Universidad Veracruzana

“ — ¿Qué teatro prefiere usted, señora? — El francés. Es el que más se amolda a mi temperamento artístico, sin que esto signifique que excluya, antes, al contrario, del repertorio a las obras españolas que interpreto con cariño, honrando así el talento de los grandes autores contemporáneos que nos brinda la madre patria. ”

“Charla con Virginia Fábregas”.
La Tribuna Popular, Montevideo, 5 de agosto de 1914.
(Reyes de la Maza y Fábregas, 2009).

Resumen

La presencia de las obras y los modelos de la dramaturgia y el teatro españoles en el desarrollo del teatro en México, durante el virreinato y hasta la primera mitad del siglo XX, han sido fundamentales. Con el propósito de acercarnos brevemente a lo que sucedía en los escenarios de la Ciudad de México entre la última década del siglo XIX y las primeras cinco décadas del XX, este trabajo ofrece una relación cronológica de obras dramáticas españolas llevadas a la escena por Virginia Fábregas —una de las actrices teatrales mexicanas más sobresalientes de dicho periodo—.

Abstract

The presence of the works and models of Spanish playwriting and theater in the development of theater in Mexico, during the viceroyalty and up to the first half of the 20th century, have been fundamental. With the purpose of a briefly approach to what was happening on the stages of Mexico City between the last decade of the 19th century and the first five decades of the 20th, this work offers a chronological list of Spanish dramatic works taken to the scene by Virginia Fábregas —one of the most outstanding Mexican theater actresses of that period—.

Figura 1

Saturnino Herrán. *La mujer X. Retrato de Virginia Fábregas*, 1917.



Nota: tomada de <https://live.mortonsubastas.com/en/online-auctions/morton-subastas/saturnino-herr-n-la-mujer-x-retrato-de-virginia-f-bregas-1917-firmado-leo-sobre-tela-178-x-106-cm-con-certificado-4055656>

Introducción

La historia del teatro en México se encuentra estrechamente ligada a la del teatro español. La dramaturgia que se representó en los escenarios de México entre el siglo XVII y las primeras décadas del siglo XX fue, sobre todo, la proveniente de la península, lo mismo que los modelos dramáticos y teatrales sobre los que se formaron los artistas teatrales mexicanos. Con el propósito de ofrecer una breve muestra de la presencia española en la actividad teatral mexicana en una etapa específica: fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, nos acercaremos, mediante este trabajo, al repertorio teatral, a lo largo de 58 años, de Virginia Fábregas, actriz y empresaria de teatro, considerada una de las figuras teatrales mexicanas más importantes del periodo mencionado.

Las fuentes de este estudio son los registros de obras teatrales en las que actuó Fábregas —y/o que formaron parte de los repertorios de las compañías teatrales que llevaron su nombre—, recogidos por Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México (1538 - 1911)*, y los que se encuentran en el apéndice “Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961” realizado por David N. Arce para la tercera edición de la *Reseña...* de Olavarría y Ferrari en 1961. Conviene señalar que los registros consignados por ambos autores se concentran en referir la actividad teatral de la ciudad de México, por lo que no se incluyen datos sobre los espectáculos en otras ciudades de la república, aunque habría que considerar que tanto Fábregas como otras compañías de teatro llevaban parte de su repertorio en sus giras dentro y fuera del país.

Figura 2

Virginia Fábregas.



Nota: tomada de <https://www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/programa-del-12-de-mayo-de-2017-virginia-fabregas-inspiracion-para-ella/>

Uno

En el teatro producido en Nueva España, la presencia de las condiciones de representación y de la dramaturgia española en las manifestaciones teatrales, reconocidas y documentadas como tales, se encuentra ya en el siglo XVI. Hacia fines del siglo XVI, hay noticia de actores profesionales peninsulares y criollos y de compañías de teatro que ofrecían su trabajo para las celebraciones del Estado y de la Iglesia, además de adaptar casas particulares (casas de comedia) para temporadas de representaciones teatrales independientes de dichas festividades.

Durante el siglo XVII, la actividad teatral en las principales urbes de Nueva España, particularmente en la ciudad de México y en Puebla de los Ángeles, se intensificó, representaciones teatrales que muchas veces se llevaban a cabo en sitios que de manera efímera se ofrecían como lugar teatral. Hacia 1639, en la ciudad de México, había un recinto teatral en un enorme patio del Hospital Real de Naturales.

A lo largo del siglo XVII, este coliseo fue objeto de varias modificaciones para mejorar las condiciones del espacio para el público y el espectáculo teatral. Este coliseo fue destruido por un incendio en 1722. En 1725, fuera del Hospital Real de Naturales, se abrió un nuevo lugar teatral que, con el tiempo, fue conocido como el Coliseo Viejo, y funcionó aproximadamente hasta 1752 (Recchia 1993). En 1753, la ciudad de México inauguró el Coliseo Nuevo, que cambió su nombre por el de Teatro Principal en 1826 (Magaña-Esquivel 1974 y Recchia 1993), edificio que mantuvo sus puertas abiertas hasta el 1 de marzo de 1931, fecha en que un incendio acabó con el que hasta entonces era el teatro más antiguo en pie y en funciones en México.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad de México y muchas de las poblaciones más importantes y con mayor número de habitantes en el país construyeron edificios teatrales que, de alguna manera, se convertían en un símbolo de poder económico y prestigio cultural de las ciudades, se ofrecían como uno de los sitios de entretenimiento para los pobladores y, por supuesto, facilitaban el trabajo de las compañías teatrales de gira por la república, al tiempo que podían prestarse para grupos de aficionados locales al teatro¹.

La importancia del teatro español en el teatro novohispano es, sin duda, fundamental durante el virreinato. Entre otros aspectos consideremos el diseño y disposición del espacio físico del lugar teatral para el público y la escena, la educación teatral y actoral de los actores, la estructura y formas de trabajo de las compañías, los recursos y condiciones de la representación y, por supuesto, el repertorio de las obras dramáticas que llevaban a la escena, en su gran mayoría provenientes de la península. En la nutrida actividad teatral que va de los siglos XVII al XIX, un muy alto porcentaje del repertorio estaba compuesto por piezas del teatro español, herencia que experimenta ligeros cambios en la segunda mitad del siglo XVIII con la introducción, sobre todo, de traducciones y versiones de obras francesas. En el correr del siglo XIX, se añadirán poco a poco piezas de otras culturas teatrales europeas y, además, particularmente, en el siglo XX, algunas de países americanos, entre ellos, México.

Aun cuando se conoce el nombre y la obra de algunos dramaturgos novohispanos del siglo XVII como Matías de Bocanegra, Francisco de Acevedo y Sor Juana Inés de la Cruz, también parece que sus piezas

¹ La existencia de edificios específicamente dedicados a la actividad teatral favoreció el trabajo de las compañías de teatro. Incluyo aquí una lista de algunos de los teatros levantados aproximadamente entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la fecha entre paréntesis es la de la inauguración, en algunos casos la segunda fecha es la de la demolición del edificio. En la ciudad de México: Gran Teatro Nacional (Santa Anna / Nacional / Imperial / Nacional) (1844 - 1901); Teatro de la Esmeralda (Teatro de la Fama / Teatro Hidalgo) (ca. 1859 - fines de 1930); Teatro inauguración). Teatros populares y jacalones en la ciudad de México: Teatro de los Gallos o Teatro Provisional (1823 - 1884); Teatro de Nuevo México (1841); Teatro de la Unión o Puente Quebrado (1841); Teatro de Puerto Nuevo (Teatro de Oriente, 1854) (1844); Teatro del Pabellón Mexicano (1849); Gran Teatro Aéreo (1858); Teatro de América (1867); Salón Gótico (1867). Teatros en los Estados: Teatro Principal (Puebla, Puebla, 1761); Teatro Principal (Guanajuato, Guanajuato, ca. 1788); Teatro Victoria (Durango, Durango, 1800); Teatro Alarcón (San Luis Potosí, San Luis Potosí, ca. 1825); Teatro Melchor Ocampo (Morelia, Michoacán, ca. 1828); Teatro de la Ciudad (Campeche, 1833); Teatro Francisco Xavier Clavijero (Veracruz, Veracruz, 1834); Teatro Iturbide (Teatro de la República, Querétaro, Querétaro, 1852); Teatro Ángela Peralta (Mazatlán, Sinaloa, 1860); Teatro de los Héroes (Teatro Zaragoza) (Chihuahua, Chihuahua, 1862); Teatro Ángela Peralta (San Miguel de Allende, Guanajuato, 1873); Teatro Xicoténcatl (Tlaxcala, Tlaxcala, ca. 1873); Teatro Hinojosa (Jerez, Zacatecas, 1878), Teatro Hidalgo (Colima, Colima, 1879); Teatro Manuel Doblado (León, Guanajuato, 1880); Teatro Degollado (Guadalajara, Jalisco, 1883); Teatro Fernando Calderón (Zacatecas, Zacatecas, 1883); Teatro Morelos (Aguascalientes, Aguascalientes, 1885), Teatro de la Paz (San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1889); Teatro Juárez (Guanajuato, Guanajuato, 1903). de Iturbide, Cámara de Diputados en 1872 (1856); Teatro de la Corte (1865); Teatro del Conservatorio (1874); Teatro Arbeu (1875); Teatro Renacimiento (Teatro Virginia Fábregas / Teatro Mexicano / Teatro Virginia Fábregas / Teatro Fru Fru) (1900); Teatro Lírico (Follies Bergere / Teatro de la Comedia) (1907); Teatro Ideal (1912); Teatro Esperanza Iris (Teatro de la Ciudad / Teatro de la Ciudad Esperanza Iris) (1918); Palacio de Bellas Artes (Gran Teatro Nacional) (1904 inicio de la construcción, 1934 inauguración). Teatros populares y jacalones en la ciudad de México: Teatro de los Gallos o Teatro Provisional (1823 - 1884); Teatro de Nuevo México (1841); Teatro de la Unión o Puente Quebrado (1841); Teatro de Puerto Nuevo (Teatro de Oriente, 1854) (1844); Teatro del Pabellón Mexicano (1849); Gran Teatro Aéreo (1858); Teatro de América (1867); Salón Gótico (1867). Teatros en los Estados: Teatro Principal (Puebla, Puebla, 1761); Teatro Principal (Guanajuato, Guanajuato, ca. 1788); Teatro Victoria (Durango, Durango, 1800); Teatro Alarcón (San Luis Potosí, San Luis Potosí, ca. 1825); Teatro Melchor Ocampo (Morelia, Michoacán, ca. 1828); Teatro de la Ciudad (Campeche, 1833); Teatro Francisco Xavier Clavijero (Veracruz, Veracruz, 1834); Teatro Iturbide (Teatro de la República, Querétaro, Querétaro, 1852); Teatro Ángela Peralta (Mazatlán, Sinaloa, 1860); Teatro de los Héroes (Teatro Zaragoza) (Chihuahua, Chihuahua, 1862); Teatro Ángela Peralta (San Miguel de Allende, Guanajuato, 1873); Teatro Xicoténcatl (Tlaxcala, Tlaxcala, ca. 1873); Teatro Hinojosa (Jerez, Zacatecas, 1878), Teatro Hidalgo (Colima, Colima, 1879); Teatro Manuel Doblado (León, Guanajuato, 1880); Teatro Degollado (Guadalajara, Jalisco, 1883); Teatro Fernando Calderón (Zacatecas, Zacatecas, 1883); Teatro Morelos (Aguascalientes, Aguascalientes, 1885), Teatro de la Paz (San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1889); Teatro Juárez (Guanajuato, Guanajuato, 1903).

dramáticas llegaron muy pocas veces a la escena en su tiempo. En el caso de Matías de Bocanegra se sabe de la producción jesuita de *Comedia de San Francisco de Borja* ofrecida al marqués de Villena, en uno de los patios del Colegio de San Pedro y San Pablo, con motivo de su entrada a la ciudad de México; en el de Sor Juana, en fiestas privadas, en puestas en escena de algunas de sus loas y de sus comedias *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*. En cuanto a los autos sacramentales de Sor Juana no se tiene noticia de representaciones en vida de la monja. La única pieza dramática conocida de Francisco de Acevedo *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* se representó en el Coliseo Nuevo en octubre de 1684, y fue prohibida por la inquisición, acto que permitió la preservación del texto que hoy conocemos (Maldonado Macías 1992). De autores como Alonso Ramírez de Vargas y Luis de Sandoval y Zapata se sabe que compusieron obras dramáticas, pero apenas hay datos de posibles representaciones de sus obras (Maldonado Macías 1992).

En cuanto al siglo XVIII, hay obras dramáticas completas, o fragmentos de ellas, de Cayetano Xavier de Cabrera y Quintero, Francisco de Soria, José Agustín de Castro, José Joaquín Fernández de Lizardi, Eusebio Vela y Juan Manuel de San Vicente, entre otros. Estos dos últimos, quizá por haber sido durante algún tiempo administradores del Coliseo, tuvieron mayor oportunidad de la escenificación de sus obras dramáticas.

Como vemos, la lista de dramaturgos novohispanos, nacidos en Nueva España o españoles radicados en Nueva España cuya actividad para la escena se desarrolló en este territorio, es reducida. La nómina de dramaturgos locales, con el espíritu de la nueva nación, a partir de la independencia de la corona española, se nutrirá significativamente en el siglo XIX, aunque, por otra parte, no fueron numerosas las ocasiones en que lograron ver sus obras publicadas y de levantarlas en los escenarios.

Figura 3

Virginia Fábregas con sombrero negro.



Nota: tomada de <http://museodelestanquillo.com/Escenas/obra/virginia-fabregas-con-sombrero-negro/>.

Dos

En el siglo XIX, a pesar del entusiasmo por lo “mexicano”, las compañías de teatro, en general, continuaron trabajando sobre la dramaturgia española y sus modelos teatrales, incluso, como se sabe, los actores mexicanos debían aprender a pronunciar los textos, españoles, a la “española madrileña”, convención que se extinguiría poco a poco durante la primera mitad del siglo XX. Sobre este asunto resulta significativo el comentario del crítico teatral español Zeda (Francisco Fernández Villegas) sobre la pronunciación del español de Virginia Fábregas y su compañía en la gira que emprendieron en España en 1904 que dice: “El acento y pronunciación están ajustados a las condiciones exigidas por el habla castellana, por más que se nota a veces en ciertas inflexiones un dejo americano impropio de nuestra manera habitual de decir” (María y Campos 1995; Reyes de la Maza y Fábregas 2009).

Durante el siglo XIX y en la primera mitad del XX, México fue uno de los países que las compañías extranjeras de teatro lírico —dentro del cual podemos considerar las numerosas formas de teatro musical—, y de teatro dramático —en general: drama y comedia—, incluían en sus giras americanas. De este modo, importantes figuras de la escena visitaron nuestro país: Sarah Bernhardt, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Adelina Patti, Emilio Thuillier, Mimi Aguglia, Henriette Sontag, Lyda Borelli, Manuel García, Loïe Fuller, José Valero, Adelaide Ristori, Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Camila Quiroga, Enrico Caruso, Lola Membrives, Pepita Melià y José Cibrián, Cipriano Rivas Cherif, Irene López Heredia, Ernesto Vilches, Josefina Díaz y Manuel Collado, Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra, entre muchos otros. La presencia de estos artistas enriqueció las formas de trabajo de los artistas teatrales mexicanos, así como sus repertorios para la escena.

Figura 4

Virginia Fábregas, Mexican Actress - Vintage Image.



Nota: tomada de <https://wholesale.foundimage.com/products/mx-00140>

Tres

Virginia Fábregas nació el 17 de septiembre de 1871 en la hacienda de Oacalco (Municipio de Yautepec), en el Estado de Morelos, sitio en el cual Ricardo Fábregas Pérez, su padre, español nacido en Cádiz, encontró trabajo como administrador de la hacienda. A los pocos meses del nacimiento de su hija Virginia, su madre, Úrsula García Figueroa, quedó viuda y se trasladó a Campeche en donde radicaba una hermana. En Campeche, Úrsula García contrajo matrimonio con Alberto Barragán quien, años después, con toda su familia, se desplazó a la ciudad de México para buscar mejores oportunidades de trabajo. En la ciudad de México, Virginia Fábregas, alrededor de los 15 años, decidió formarse como maestra normalista. En la Escuela Normal para Maestros se unió a un grupo de aficionados al teatro (Maria y Campos 1995). En febrero de 1887, Sarah Bernhardt, la eminente actriz francesa, realizó una breve temporada de teatro en la ciudad de México. Fábregas asistió a la representación de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo, velada teatral mediante la cual, según su propia declaración: “Esa noche tuve el presentimiento de que mi destino, mi vida toda, estaban en el teatro” (Maria y Campos 1995). A partir de 1888, Fábregas buscó

introducirse en el medio teatral. En 1892, hizo su debut profesional en la compañía de teatro de Leopoldo Burón con el papel de Cipriana en la comedia *¡Divorciémonos!* de Victorien Sardou y Émile de Najac, obra y personaje que mantuvo en su repertorio, posiblemente hasta 1915. Desde entonces, la carrera teatral de Fábregas como

actriz principal y empresaria se desarrolló por más de cincuenta años. Con su compañía se presentó en la ciudad de México y en muchas poblaciones de la república mexicana e hizo giras en España, varios países de América Latina y en el estado norteamericano de Texas. Lo que la hizo merecedora del reconocimiento del público, de la crítica, del medio teatral y de las autoridades civiles.

Sobre Virginia Fábregas, el joven Rodolfo Usigli dice en 1932: “El verdadero siglo XX del teatro en México principia en Virginia Fábregas. [...] Es la primera intérprete con visión, no ya de lo que era el teatro, sino de lo que sería más adelante, y así, es ella la primera actriz moderna de México” (109), y concluye: “Nada fuera de ella constituye en México una lección teatral” (Usigli 1932). En 1948, por interés de la misma Fábregas, Usigli inició los trabajos para componer una obra dramática con cuyas representaciones la actriz se retiraría de la escena. El dramaturgo concibió una comedia de título *La función de despedida* que concluyó en 1949 y que leyó ante Fábregas, obra sobre la cual, según narra el dramaturgo: “Virginia declaró que era la mejor comedia que se había escrito para ella, y que la presentaría pasada su operación de cataratas, que era inminente ya” (Usigli 1979). Fábregas no estuvo en condiciones de salud suficientes para llevar la obra a la escena, ni de emprender la gira con la que diría adiós al escenario. Usigli le dedicó la obra: “Para Virginia Fábregas, que no pudo ya representarla” (Usigli 1966). María Tereza Montoya, otra relevante actriz mexicana de la primera mitad del siglo XX, la estrenó en abril de 1953. Virginia Fábregas murió el 17 de noviembre de 1950. La última obra española representada por su compañía, en 1948, fue *Puede más el amor* de la dramaturga Pilar Millán Astray.

Figura 5

Virginia Fábregas.



Nota: tomada de <http://museodelestanquillo.com/Escenas/catalogo-de-obra/>

Cuatro

En septiembre de 1900, en la ciudad de México, se inauguró el Teatro Renacimiento con capacidad para más de 1500 espectadores. El recinto fue adquirido por Fábregas y su entonces esposo Francisco Cardona, en 1907, y lo llamaron Teatro Virginia Fábregas, reinaugurado entonces con la comedia *El genio alegre* de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Tras su separación y divorcio, Cardona cerró el teatro en 1911, y para la reapertura lo bautizó como Teatro Mexicano. Recuperado, por Fábregas, después de la muerte de Cardona, en noviembre de 1913, el edificio retomó en nombre de Virginia Fábregas hacia 1917. En 1950, se decidió que el teatro, que ya no era propiedad de Fábregas, fuera demolido, acción que, aparentemente, no se llevó a cabo del todo. Actualmente, el sitio se conoce con el nombre de Teatro Fru Fru.

El Teatro Virginia Fábregas fue la sede de la compañía de Fábregas y sitio en donde muchas otras compañías de teatro lírico y dramático nacionales y extranjeras presentaron su trabajo al público

capitalino. El repertorio teatral de Fábregas a lo largo de su carrera incluyó, sobre todo, piezas españolas y francesas, sin dejar de lado éxitos teatrales contemporáneos de dramaturgos italianos, ingleses, alemanes, portugueses, húngaros, judíos, rusos y, de entre los americanos, algunas piezas de Argentina, Uruguay, Chile, Puerto Rico y Estados Unidos. Impulsó también a la dramaturgia mexicana con puestas en escena de obras de Federico Gamboa, Alberto Michel, Marcelino Dávalos, José Joaquín Gambia y Catalina D'Erzell, entre otros. Al respecto señala García Peña: “Al final de su vida, se cuentan alrededor de tres mil obras estrenadas. Había construido un enorme repertorio dramático convencional, con autores franceses, españoles, italianos y en menor medida ingleses y alemanes, y desde las primeras décadas del XX, dramaturgos mexicanos y latinoamericanos” (García Peña 2018).

Me parece útil subrayar que el repertorio de Fábregas, en cuanto a las obras extranjeras, buscó mostrar a sus espectadores, como arriba he dicho, piezas contemporáneas de éxito y publicación, o traducción, recientes. En relación con las obras españolas resulta importante advertir que muchas de ellas también formaban parte del repertorio de las compañías españolas que presentaban sus temporadas en México.

Figura 6

Virginia Fábregas.



Nota: tomada de <http://museodelestanquillo.com/Escenas/catalogo-de-obra/>

Figura 7

Virginia Fábregas.



Nota: tomada de <http://museodelestanquillo.com/Escenas/catalogo-de-obra/>

Figura 8*Virginia Fábregas.*

Nota: tomada de <https://auctions.potterauctions.com/LotDetail.aspx?inventoryid=51613>

Cinco

La relación de obras dramáticas españolas del repertorio de Fábregas, en este trabajo, no intenta ser exhaustiva, sus fuentes son limitadas y solo se incluyen las obras puestas en escena en la ciudad de México referidas por Olavarría y Ferrari y Arce, como arriba se ha dicho. Armando de María y Campos, por ejemplo, menciona obras españolas en temporadas fuera de la ciudad de México que no he considerado en este trabajo (María y Campos 1995). Sin embargo, me parece que la información que ofrecen Olavarría y Ferrari y Arce puede ser suficiente, de momento, para acercarse a lo que ocurría con la dramaturgia española y las compañías de teatro dramático en México entre la última década del siglo XIX (1890) y la primera mitad del siglo XX (1948), periodo durante el cual se desarrolla la fructífera e incansable carrera teatral de Virginia Fábregas.

En los trabajos que estudian la situación del teatro en México hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, y me refiero en particular a los textos que atienden al estado de la dramaturgia producida en nuestro país, es frecuente la mención de la poderosa influencia de las tendencias de la dramaturgia española de la época en la creación dramática en los autores nacionales y en las puestas en escena de las compañías (Monterde 1956; Schmidhuber de la Mora 2006).² Así, aparecen los nombres de José Echegaray, Ángel Guimerá, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente y Manuel Linares Rivas, entre muchos otros.

² (Al respecto Guillermo Schmidhuber de la Mora indica: “Una prueba irrefutable de la presencia del teatro español en México es la que aporta el análisis de las obras llevadas a los escenarios mexicanos. La actriz mexicana María Teresa Montoya menciona 513 obras actuadas por ella durante el periodo comprendido entre la primera década y 1956, año en que escribe sus memorias. De estas obras, 251 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 mexicanas solamente 83 piezas, perteneciendo la mayoría a los años posteriores a 1938. La presencia más notable después de la española es la del teatro francés, con 103 obras. Conviene apuntar 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 a su costumbre de montar una obra local en cada país visitado. Con todo lo parcial que se quiera, esta información subraya el hecho de que los escenarios mexicanos recibían el influjo del teatro español hasta bien entrado el siglo XX”, (Schmidhuber de la Mora 2006).

Estos trabajos, como he dicho, se han realizado con el propósito de dar cuenta del proceso en el tiempo de la dramaturgia mexicana. Queda, entonces, en un espacio apenas perceptible lo que sucedía en el terreno vivo del trabajo de las compañías de teatro mexicanas, de su repertorio y representaciones teatrales en la capital del país, en las giras de las compañías por la república, en varios países de América del Sur y, de manera excepcional en España.

Figura 9

Virginia Fábregas 1922 actriz portada revista



Nota: tomada de <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/virginia-fabregas-1922-actriz-portada-revista~x12309332>

Con el propósito de un acercamiento a la presencia de la dramaturgia española en los escenarios nacionales, este trabajo se ha concentrado en recoger las obras dramáticas españolas que formaron parte del repertorio de Virginia Fábregas y de su compañía (o compañías) entre 1890 y 1948. Como arriba he señalado, la fuente principal de la información recabada procede de la *Reseña histórica del teatro en México (1538 - 1911)* de Enrique de Olavarría y Ferrari y de la “Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961” compuesta por David N. Arce que se añadió en la tercera edición de la *Reseña...* de Olavarría y Ferrari de 1961.

Es útil considerar en esta lista de obras dramáticas que quizá Fábregas no participó como actriz en todas ellas, pero que, en las que lo hacía, siempre tenía a su cargo el papel femenino protagónico, el de la primera actriz, en tanto que en algunas de las obras del repertorio de su compañía posiblemente solo fungiera como la empresaria y “directora artística” del repertorio. Al respecto De María y Campos dice:

La temporada de Virginia Fábregas en el Teatro Arceu, primera que realizó como profesional y empresaria, se inició la noche del 24 de octubre de 1895 y concluyó el 3 de enero de 1896. Se presentó como primera actriz y no abdicó esta categoría durante un solo día de su larga y fecunda carrera, si como tal se entiende encargarse de los primeros papeles femeninos, escritos para primeras actrices, en los varios cientos de obras que representó, y figurar siempre como “cabecera” de cartel (María y Campos 1995).

Olavarría y Ferrari no indica en todos los casos los nombres de los dramaturgos de las piezas dramáticas que menciona, en tanto que David N. Arce normalmente sí lo hace. Con el fin de completar y verificar la información que ofrecen ambos autores he procedido a la localización bibliográfica de las obras.

Figura 10

Virginia Fábregas 1911 actriz hoja revista.



Nota: tomada de <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/virginia-fabregas-1911-actriz-hoja-revista~x7414969>

Figura 11

Virginia Fábregas.



Nota: tomada de <http://ri.uacj.mx/vufind/Record/128379>

Los datos obtenidos se han organizado en dos listados: uno que incluye cronológicamente, por año, los títulos de las obras que Olavarría y Ferrari y Arce mencionan como representadas por Fábregas, o del repertorio de su(s) compañía(s) de teatro, en donde he añadido el nombre del dramaturgo. En esta lista no incluyo traducciones, arreglos, versiones, refundiciones, obras basadas en “el pensamiento de una obra” al español de obras concebidas en otros idiomas. Sin embargo, los textos no siempre aclaran que se trata de una versión al español de una obra extranjera, por lo que en esta lista puede haber más de una pieza que no haya sido compuesta originalmente en español. Este asunto es, por supuesto, un atractivo tema de estudio.

Hay que tener en cuenta que esta lista enumera las obras teatrales incluidas en las distintas temporadas de cada año, lo cual, de ninguna manera, indica el número de funciones ofrecidas de cada obra. Para el año de 1904, por ejemplo, Olavarría y Ferrari menciona 166 representaciones teatrales de la compañía de Fábregas (Olavarría y Ferrari 1961). De acuerdo con esta lista los dramaturgos más representados son Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con 27 obras; Jacinto Benavente con 24 obras; José Echegaray con 16 obras; Manuel Linares Rivas con 14 obras; Miguel Echegaray con 9 obras; Santiago Rusiñol y Pedro Muñoz Seca con siete obras cada uno; Ángel Guimerá, Vital Aza, Pilar Millán Astray, Eusebio Blasco y Emilio Mario con seis obras cada uno; Pablo Parellada, Carlos Arniches, Joaquín Dicenta (padre) y Joaquín Abati con cinco obras cada uno; Benito Pérez Galdós y Luis Fernández Ardavín con cuatro obras cada uno; Enrique Gaspar, Pedro Pérez Fernández,

Figura 12

Virginia Fábregas, en el papel de "Ligia" en *Quo Vadis*.



Nota: tomada de https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=182

Ceferino Palencia, Enrique García Álvarez, Antonio Estremera y Sánchez, Adelardo Fernández Arias y Francisco Serrano Anguita con tres obras cada uno; Gregorio Martínez Sierra, Pedro Mata, Eugenio Sellés, Domingo Guerra y Mota, Celso Lucio, Miguel Ramos Carrión, Joaquín López Barbadillo, Ángel Custodio, Francisco Villaespesa, Antonio Paso, Ceferino R. AVECILLA, Jacinto Capella, José Lucio, Leandro Navarro, Domingo de Santoval, José López Pinillos y Augusto Martínez Olmedilla con dos obras cada uno. Del resto de los dramaturgos en la lista solo se consigna una obra, como en el caso de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, la cual sin embargo se representó en 15 temporadas entre 1895 y 1946.

El listado cronológico muestra, entre otros muchos asuntos, que hay obras que se mantienen en el repertorio por varios años. A partir de 1936, muy probablemente a raíz de la guerra civil española, el número de obras españolas en la escena mexicana se reduce sensiblemente, ya por disminución de recursos editoriales, ya por la prohibición del nuevo poder en el gobierno español de difusión de la obra de algunos artistas e intelectuales.

El listado presenta las obras de más de 100 dramaturgos españoles. La amplia oferta dramática de piezas españolas que llevaron a escena Virginia Fábregas y su(s) compañía(s) es muestra de la rica producción dramática española, de la diversidad de géneros dramáticos y de enfoques artísticos en los propósitos de dramaturgos y artistas teatrales. Teatro que contribuyó a la educación de sus públicos en España y América del Sur y, además, específicamente, en el caso de México, a la de una dramaturgia en busca de una voz propia.

Apéndice

Cronología de obras dramáticas españolas en cuyas puestas en escena Virginia Fábregas participó como actriz y/o que formaron parte del repertorio de las varias compañías de teatro que llevaron su nombre (1890-1948).

Las obras están ordenadas en orden alfabético por el apellido del dramaturgo.

Algunas de las obras teatrales fueron parte durante varios años del repertorio de la actriz y/o la compañía, de ahí que se mencionen en repetidas ocasiones.

1890

Echegaray, Miguel. *Los hugonotes*

1891

Blasco, Eusebio. *Como el pez en el agua*

Blasco, Eusebio. *Día completo*

1892

Blasco, Eusebio. *Pobre porfiado*

Echegaray, José. *De mala raza*

Echegaray, Miguel. *Los hugonotes*

1895

Obras dramáticas españolas anunciadas como el repertorio de la Compañía dramática Virginia Fábregas.

[¿?] Zozaya, Antonio. *Misterio*

Aza, Vital. *El señor cura*

Blasco, Eusebio. *Pobre porfiado*

Echegaray, José. *A la orilla del mar.*

Echegaray, José. *Dos fanatismos*

Echegaray, José. *El gran galeoto*

Echegaray, José. *El poder de la impotencia*

Echegaray, José. *Lo sublime en lo vulgar*

Echegaray, José. *Mariana*

Echegaray, Miguel. *La monja descalza*

Echegaray, Miguel. *Los demonios en el cuerpo*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Gaspar y Rimbau, Enrique. *La huelga de hijos*

Vega, Ricardo de la. *Pepa la frescachona o el colegial desenvuelto*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1896

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Virginia Fábregas en el papel de Don Juan.

1897

Dicenta, Joaquín. *Juan José*

Echegaray, José. *Mancha que limpia*

Echegaray, José. *Mariana*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Gaspar y Rimbau, Enrique. *Serafina, la devota*

González Llana, Félix y José Francos

Rodríguez. *Los plebeyos*

Palencia, Ceferino. *Cariños que matan*

Pérez Escrich, Enrique. *El cura de aldea-*

Vega, Ventura de la. *El hombre de mundo.*

Ventura de la Vega nació en Buenos Aires, Argentina. De niño llegó a España en donde desarrollo su vida profesional.

1898

[¿?] *El hijo*. Olavarría y Ferrari no ofrece el nombre del autor de *El hijo*. Edición no localizada de una obra española anterior a 1898 cuyo título sea solo *El hijo*. La que parece más cercana es *Un hijo* de Mariano Capdepón.

Aza, Vital. *El señor cura*

Aza, Vital. *Perecito*. Olavarría y Ferrari dice que es obra de Miguel Ramos Carrión.

Blasco, Eusebio. *Los dulces de la boda*

Echegaray, José. *El poder de la impotencia*

Echegaray, José. *Mancha que limpia*

Echegaray, Miguel. *Los hugonotes*

Echegaray, Miguel. *Mimo*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Gaspar y Rimbau, Enrique. *La huelga de hijos*

Guimerá, Ángel. *María Rosa*

Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Olona, Luis de. *Maruja*

Palencia, Ceferino. *Las sorpresas del divorcio*

1898 - 1899

Palencia, Ceferino. ¡Qué vergüenza!

1900

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El patio*

Aza, Vital. *La Praviana*

Blasco, Eusebio. *El ángelus*

Echegaray, José. *De mala raza*

Echegaray, José. *El estigma*

Echegaray, José. *La cantante callejera*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Olona, Luis de. *Maruja*

1901[¿?] *La granja de la retama*Aza, Vital. *El sombrero de copa*Aza, Vital. *La Pravianiana*Barranco, Mariano. *Los martes de las de*

Gómez

Echegaray, José. *El estigma*Echegaray, José. *El loco Dios*Feliú y Codina, José. *La Dolores*Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio***1902**

Nueva Empresa Mexicana “Virginia Fábregas”, Compañía “Virginia Fábregas”, “ochenta y ocho obras de repertorio, treinta y ocho obras nuevas” (Olavarría y Ferrari 1961).

[¿?] *El buey suelto... El buey suelto. Cuadros edificantes de la vida de un solterón* es una novela de José María de Pereda. En este caso ¿se trata de una adaptación para la escena?, ¿es la traducción de una obra no española?

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El nido*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El patio*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La pena*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las flores*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los*

piropos

Benavente, Jacinto. *Lo cursi*Blasco, Eusebio. *Pobre porfiado*Dicenta, Joaquín. *Aurora*Echegaray, José. *El estigma*Echegaray, José. *El loco Dios*Echegaray, José. *Mancha que limpia*Echegaray, Miguel. *¡Buen viaje!*Feliú y Codina, José. *La Dolores*Gaspar, Enrique. *La casa de baños*

González Llana, Félix y José Francos

Rodríguez. *Los plebeyos*Guimerá, Ángel. *La hija del mar*Guimerá, Ángel. *María Rosa*Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Tamayo y Baus, Manuel (seudónimo: Joaquín Estébanez). *Un drama nuevo*

1903

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La dicha ajena*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las flores*Barranco, Mariano. *Los martes de las de*

Gómez

Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*Blasco, Eusebio. *Mensajero de paz*Echegaray, José. *El estigma*Echegaray, José. *El loco Dios*Guimerá, Ángel. *La hija del mar*Linares Rivas, Manuel. *Aire de fuera*Mario, Emilio. *Febrero loco*Pérez Galdós, Benito. *Mariucha*Sellés, Eugenio. *La mujer de Loth*

Tamayo y Baus, Manuel (seudónimo: Joaquín

Estébanez). *Un drama nuevo*Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio***1904**Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El nido*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las flores*Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los*

galeotes

Aza, Vital. *El sombrero de copa*Barranco, Mariano. *Los martes de las de*

Gómez

Benavente, Jacinto. *Al natural*Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*Blasco, Eusebio. *Mensajero de paz*Dicenta, Joaquín. *Aurora*Echegaray, José. *Amor salvaje*Echegaray, José. *El estigma*Echegaray, José. *El loco Dios*

Echegaray, José. *La desequilibrada*
 Echegaray, José. *Malas herencias*
 Echegaray, Miguel. *Caridad*
 Echegaray, Miguel. *Las alas*
 Estremera, José. *La cáscara amarga*
 Feliú y Codina, José. *La Dolores*
 Fuentes, José de y Aurelio Alcón. *La sota de bastos*
 Guerra y Mota, Domingo. *Con arma blanca*
 Guerra y Mota, Domingo. *Los monigotes*
 Guimerá, Ángel. *La hija del mar*
 Guimerá, Ángel. *Tierra baja*
 Jiménez Guerra, Antonio. *Bicarbonato de sosa*
 Linares Rivas, Manuel. *Aire de fuera*
 López de Ayala, Adelardo. *El tanto por ciento*
 Lucio, Celso y Enrique García Álvarez. *El palco del Real*
 Lucio, Celso y Mariano Muzas. *Los pensionistas*
 Mario, Emilio (hijo) y Joaquín Abati. *El intérprete*
 Mario, Emilio y Domingo de Santoval. *¡Tocino del cielo!*
 Mario, Emilio y Joaquín Abati. *De la China*
 Mario, Emilio. *Febrero loco*
 Parellada Pablo. *De pesca*
 Parellada, Pablo. *El filósofo de Cuenca*
 Pérez Galdós, Benito. *Mariucha*
 Redondo y Menduiña, Juan. *El señor de Bobadilla*
 Santa Ana, Rafael de. *La victoria del general*
 Sellés, Eugenio. *El nudo gordiano*
 Sellés, Eugenio. *La mujer de Loth*
 Sierra, Eusebio. *¡Nicolás!*
 Tamayo y Baus, Manuel (seudónimo: Joaquín Estébanez). *Un drama nuevo*
 Viérgol, Antonio. *La matadora*
 Vigo, Manuel y Francisco Morano. *Primo Prieto*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*
 Zumel, Enrique. *¿Será este?*

1905
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El amor que pasa*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El chiquillo*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El flechazo*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El nido*
 Benavente, Jacinto. *Al natural*
 Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*
 Benavente, Jacinto. *Rosas de otoño*
 Crehuet, Pompeyo (autor catalán). *La muerta*. Traducida por José Pablo Rivas
 Dicenta, Joaquín. *Juan José*
 Echegaray, José. *A fuerza de arrastrarse*
 Echegaray, José. *Amor salvaje*
 Echegaray, José. *El estigma*
 Echegaray, José. *El loco Dios*
 Echegaray, José. *Mariana*
 Echegaray, Miguel. *Caridad*
 Guimerá, Ángel. *Tierra baja*
 Linares Rivas, Manuel. *El abolengo*
 Manuel Linares Rivas. *La cizaña*
 Rusiñol, Santiago. *El místico*
 Rusiñol, Santiago. *El prestidigitador*
 Sellés, Eugenio. *La mujer de Loth*

1906
 Acebal, Francisco. *Nunca*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El amor que pasa*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La pena*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los galeotes*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los piropos*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Mañana de sol*

Barranco, Mariano. *Los martes de las de Gómez*

Benavente, Jacinto. *Los malhechores del bien*

Benavente, Jacinto. *Rosas de otoño*

Echegaray, José. *A fuerza de arrastrarse*

Echegaray, José. *El estigma*

Echegaray, José. *El loco Dios*

Echegaray, José. *La desequilibrada*

Echegaray, Miguel. *Caridad*

Echegaray, Miguel. *Meterse a redentor*

Godo, Francisco Javier (catalán). *Los dos crepúsculos*

Guimerá, Ángel. *La miralta*

Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Iglèsias, Ignasi. *La madre eterna*

Mario, Emilio y Domingo de Santoval. *El abanico*

Rusiñol, Santiago. *Buena gente*

Rusiñol, Santiago. *El místico*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1907

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El genio alegre*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La casa de García*

Aza, Vital. *Perecito*. Olavarría y Ferrari dice que es obra de Miguel Ramos Carrión.

Benavente, Jacinto. *Los búhos*

Catarineu, Ricardo José y Pedro Mata. *El deber*

Dicenta, Joaquín. *Amor de artistas*

Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Linares Rivas, Manuel. *El mismo amor*

López Marín, Enrique. *La condesa X*

Mario, Emilio. *El libre cambio*

Navarro, Calixto y Federico Castellón o

¿Enrique Gutiérrez y Julio Brontá? *La coartada*

Palencia, Ceferino. *Las sorpresas del divorcio*

Ramos Carrión, Miguel y Vital Aza. *El padrón municipal*

1908

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El amor que pasa*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El genio alegre*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El nido*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La escondida senda*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La vida que vuelve*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las de Caín*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las flores*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los galeotes*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Mañana de sol*

Aza, Vital. *Francfort*

Benavente, Jacinto. *La fuerza bruta*

Benavente, Jacinto. *Los búhos*

Benavente, Jacinto. *Los intereses creados*

Benavente, Jacinto. *Los ojos de los muertos*

Benavente, Jacinto. *Rosas de otoño*

Benavente, Jacinto. *Señora ama*

Dicenta, Joaquín. *La confesión*

Echegaray, José. *El estigma*

Echegaray, José. *El loco Dios*

Echegaray, Miguel. *Una cana al aire*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Guimerá, Ángel. *Tierra baja*

Linares Rivas, Manuel. *Bodas de plata*

Linares Rivas, Manuel. *María Victoria*

Parellada Pablo. *De pesca*

Parellada, Pablo. *Caricaturas*

Parellada, Pablo. *Lance inevitable*
 Parellada, Pablo. *Tenorio modernista*
 Ramos Martín, Antonio. *El incierto porvenir*
 Rivera, Luis. *Aves de paso [Las aves de paso]*
 Tamayo y Baus, Manuel (seudónimo: Joaquín Estébanez). *Un drama nuevo*
 Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1909

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *A la luz de la luna*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Amor a oscuras*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El genio alegre*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *La reja*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los chorros del oro*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los piropos*
 Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*
 Benavente, Jacinto. *El primo Román*
 Benavente, Jacinto. *Por las nubes*
 Bueno, Manuel. *El talón de Aquiles*
 Caamaño, Ángel e Isidro Soler. *El lazo verde*
 Calderón de la Barca, Pedro. *El alcalde de*

Zalamea

Cavestany, Juan Antonio. *El idilio de los viejos*
 Crehuet, Pompeyo. *La muerta*. Traducida por José Pablo Rivas
 Dicenta, Joaquín. *Juan José*
 Echegaray, José. *De mala raza*
 Echegaray, José. *El gran galeoto*
 Echegaray, José. *Mariana*
 Echegaray, José. *Vida alegre y muerte triste*
 Echegaray, Miguel. *Caridad*
 Estremera, Antonio. *El hogar alegre*
 Feliú y Codina, José. *La Dolores*
 Guimerá, Ángel. *Mar y cielo*

Guimerá, Ángel. *María Rosa*
 Guimerá, Ángel. *Tierra baja*
 Iglèsias, Ignasi. *La madre eterna*
 Muñoz Seca, Pedro. *El fotógrafo*
 Pérez Galdós, Benito. *El abuelo*
 Pérez Galdós, Benito. *La loca de la casa*
 Rivas, Ángel de Saavedra, duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Rusiñol, Santiago. *Buena gente*
 Rusiñol, Santiago. *El místico*
 Rusiñol, Santiago. *El prestidigitador*
 Sellés, Eugenio. *El nudo gordiano*

1909 - 1910

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El amor que pasa*
 Aza, Vital. *Francfort*
 Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*
 Benavente, Jacinto. *El tren de los maridos*
 Benavente, Jacinto. *La escuela de las princesas*
 Benavente, Jacinto. *La noche del sábado*
 Benavente, Jacinto. *Los intereses creados*
 Cuevas, Jorge y José. *Penas buscadas*
 Linares Rivas, Manuel. *El abolengo*
 Parellada, Pablo. *De pesca*
 Ramos Carrión, Miguel. *Mi cara mitad*

1910

[¿?] *El amigo*
 [¿?] Rusiñol, Santiago. (1911). *El titella pròdig. (¿El títere pròdigo? ¿Títeres?)*
 [¿?] Parellada, Pablo. *Tenorios modernistas (¿Tenorio modernista?)*
 Abati y Díaz, Joaquín. *Entre doctores*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Amores y amoríos*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El amor en el teatro*
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El centenario*

Benavente, Jacinto. *De cerca*

Benavente, Jacinto. *El tren de los maridos*

Benavente, Jacinto. *Los intereses creados*

Delgado, Sinesio. *Sansón y Dalila*

Fernández Arias, Adelardo. *Lo más hermoso*

Fernández Arias, Adelardo. *Los irresponsables*

Fernández Arias, Adelardo. *Más allá del deber*

Granés, Salvador. *Roger Laroque*. [Edición no localizada].

Linares Rivas, Manuel. *El abolengo*

Linares Rivas, Manuel. *La fuente amarga*

Rusiñol, Santiago y Gregorio Martínez Sierra.

Els Savis de Vilatrista. [Los sabios de Villa Triste]

[Rusiñol, Santiago y Gregorio Martínez Sierra. [¿Vida y dulzura?]

Santa Ana, Rafael de. *La victoria del general*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1911

[¿?] *Las plumas de grajo*

Abati y Díaz, Joaquín. *Entre doctores*

Abati, Joaquín. *Azucena*

Acebal, Francisco. *Nunca*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Amores y amoríos*

Arniches, Carlos, Enrique García Álvarez y Joaquín Abati (y ¿Antonio Paso?). *Genio y figura*

Echegaray, José. *El loco Dios*

Echegaray, Miguel. *Caridad*

Guimerá, Ángel. *La reina joven*

Linares Rivas, Manuel. *La raza*

Linares Rivas, Manuel. *María Victoria*

López Barbadillo, Joaquín y Ángel Custodio.

La danza de la muerte

López Barbadillo, Joaquín y Ángel Custodio.

Piel de oso. (Ver: López Barbadillo, Joaquín y Ángel Custodio. *La danza de la muerte*)

López Pinillos, José. *Hacia la dicha*

Palencia, Ceferino. *Las sorpresas del divorcio*

Pina Domínguez, Mariano. *¡Mi misma cara!*

Santa Ana, Rafael de. *La victoria del general*

1915

Benavente, Jacinto. *Más fuerte que el amor*

Linares Rivas, Manuel. *La garra*

1917

[¿?] *Al amparo de la ley*

Allen-Perkins, Carlos. *El sillón de la muerte* [¿*La muñeca trágica?*]

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín.

Amores y amoríos

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El genio alegre*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín.

Malvaloca

Benavente, Jacinto. *Campo de armiño*

Benavente, Jacinto. *El nido ajeno*

Benavente, Jacinto. *La malquerida*

Benavente, Jacinto. *Rosas de otoño*

Caralt Sanromá, Ramón. *El espía*

Dicenta, Joaquín. *Juan José*

Dicenta, Joaquín. *Ramón Lull (Raimundo Lulio)*

Echegaray, José. *El gran galeoto*

Echegaray, José. *Mariana*

Feliú y Codina, José. *La Dolores*

Martínez Sierra, Gregorio. *Mamá*

Villaespesa, Francisco. *Aben-Humeya*

Villaespesa, Francisco. *La maja de Goya*

1918

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El genio alegre*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín.

Malvaloca

Benavente, Jacinto. *Campo de armiño*

Benavente, Jacinto. *La noche del sábado*

Echegaray, José. *De mala raza*

Echegaray, José. *El gran galeoto*

Echegaray, José. *Mancha que limpia*

Martínez de Tovar, Luis. *La riqueza de los*

pobres

Rincón Lazcano, José y Eduardo

Montesinos. *La alcaldesa de Hontanares*

1923

Linares Rivas, Manuel. *Frente a la vida*

López Pinillos, José. *El caudal de los hijos*

Mozo de Rosales, Emilio. *El canto de cisne*

1924

Linares Rivas, Manuel. *La jaula de la leona*

Serrano Anguita, Francisco. *El celoso*

extremeño

1926

[¿?] *Las viñas del señor*. ¿Eduardo Navarro

Gonzalvo. *La viña del señor?*

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Las de*

Abel

Araquistáin, Luis. *Remedios heroicos*

Benavente, Jacinto. *Rosas de otoño*

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Fernández Ardavín, Luis. *El deseo*

Gual, Adrián. *Misterio de dolor*

Linares Rivas, Manuel. *Frente a la vida*

Linares Rivas, Manuel. *La jaula de la leona*

Linares Rivas, Manuel. *Primero, vivir...*

López Pinillos. *El caudal de los hijos*

Luca de Tena, Juan Ignacio. *La condesa María* *portal*

Martínez Sierra, Gregorio. *Mamá*

Mata, Pedro. *El infierno de aquí*

Millán Astray, Pilar. *El juramento de la*

Primorosa

Millán Astray, Pilar. *El Pazo de las hortensias*

Millán Astray, Pilar. *La galana*

Millán Astray, Pilar. *La tonta del bote*

Paso, Antonio y Antonio Estremera. *El paseo*

de Rosales

1927

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Fernández Ardavín, Luis. *El deseo*

Marquina, Eduardo. *La ermita, la fuente y el*

río

1929

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Linares Rivas, Manuel. *La jaula de la leona*

1930

Benavente, Jacinto. *Pepa Doncel*

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Fernández Ardavín, Luis. *El deseo*

Luca de Tena, Juan Ignacio. *La condesa María*

Marquina, Eduardo. *La ermita, la fuente y el*

río

1931

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El peligro*

Rosa

Arniches, Carlos y Antonio Estremera. *El*

camino es de todos

Arniches, Carlos. *Vivir de ilusiones*

Benavente, Jacinto. *La melodía del jazz band*

Benavente, Jacinto. *Pepa Doncel*

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Fernández Ardavín, Luis. *Han cerrado el*

portal

López de Haro, Rafael. *Entre desconocidos*

Luca de Tena, Juan Ignacio. *La condesa María*

Martínez Olmedilla, Augusto. *La culpa es de*

ellos

Méndez de la Torre, Emilio. *Los hijos de trapo*
 Millán Astray, Pilar. *El juramento de la*
Primorosa

Muñoz Seca, Pedro y Pedro Pérez Fernández.
Mi padre

Muñoz Seca, Pedro. *Lo que Dios dispone*

Pérez Fernández, Pedro. *El tío catorce*

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*

Serrano Anguita, Francisco. *Tierra en los ojos*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1932

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Lo que*
hablan las mujeres

Arniches, Carlos. *La diosa ríe*

Azaña, Manuel. *La corona*

Benavente, Jacinto. *Cuando los hijos de Eva*
no son los hijos de Adán

Benavente, Jacinto. *La moral del divorcio*

Benavente, Jacinto. *Lo cursi*

Benavente, Jacinto. *Los búhos*

Benavente, Jacinto. *Más fuerte que el amor*

Benavente, Jacinto. *Santa Rusia*

Fernández Ardavín, Luis. *Las llamas del*
convento

Guimerá, Ángel. *María Rosa*

Linares Rivas, Manuel. *¡Déjate querer,*
hombre!

Linares Rivas, Manuel. *La jaula de la leona*

Linares Rivas, Manuel. *Todo Madrid lo sabía*

Merino, Manuel y Ceferino R. Avecilla. *La*
loba

Millán Astray, Pilar. *El ídolo roto*

Millán Astray, Pilar. *La galana*

Mota, Fernando. *¿Qué le pasa a Fermína?*

(¿Fernando Fernández de la Mota?)

Paso, Antonio y Valentín de Pedro. *Engaña la*

Constante

Quintero Ramírez, Antonio y Pascual Guillén.

Sol y sombra

Vargas, Luis de. *Don Floripondio*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1934

Capella, Jacinto y José de Lucio. *¡Caramba con*
la marquesa!

Jardiel Poncela, Enrique. *Angelina o el honor*
de un brigadier

Ledesma Hernández, Antonio. *Sangre azul.*

Arce dice que es de Augusto Martínez Olmedilla
 (Olavarría y Ferrari 1961)

Linares Rivas, Manuel. *Por tierra de hidalgos*

Martínez Olmedilla, Augusto. *Mi rival y yo.*

[¿*Mi rival soy yo?*]

Maura y Gamazo, Honorio. *El balcón de la*
felicidad

Rusiñol, Santiago. *La madre*

Serrano Anguita, Francisco. *Tu vida no me*
importa

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1935

Capella, Jacinto y José de Lucio. *Fu-Chu-Ling*

Dicenta, Joaquín, Hijo. *Pluma en el viento*

García Álvarez, Enrique y Pedro Muñoz Seca.

Los cuatro robinsones

Muñoz Seca, Pedro. *El ardid*

Muñoz Seca, Pedro. *El rayo*

Muñoz Seca, Pedro. *La tela*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1936 - 1937

Linares Rivas, Manuel. *La jaula de la leona*

Soler, Bartolomé. *Batalla de rufianes*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1938

Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*

1939Arniches, Carlos. *El padre Pitillo*Navarro, Leandro. *La gran duquesa*Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla*Luca de Tena, Juan Ignacio. *La condesa María*Navarro, Leandro y Adolfo Torrado. *Siete**mujeres***1945**García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda*Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio**Alba***1947**Fernández Ardavín, Luis. *Doña Diabla***1946**Avecilla, Ceferino R. *La condenada***1948**Millán Astray, Pilar. *Puede más el amor***Referencias:**

(1986). Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX.(Fundación Juan March).

Adame, D. (2004). Teatros y teatralidades en México. Siglo XX. AMIT.

Arce, D. (1961). Reseña histórica del teatro en México (1938-1911). En E. d. Ferrari, Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961 (págs. 3381-3680). Porrúa.

Azar, H. (2010). El exilio teatral de 1939 en América. Teatros de México. Acotaciones. Investigación y creación teatral., II(25).

Contreras, E. (2021). Historia mínima del teatro en México. El Colegio de México.

Dávalos, M. (1917). Monografía del teatro. Primera parte . Dirección General de Educación Pública.

Dougherty, D., & Vilches , M. (1990). La escena madrileña entre 1918 y 1926; análisis y documentación. Fundamentos.

Esquivel, A. M. (1974). Los teatros de la Ciudad de México. Departamento del Distrito Federal .

Fernández, M. (2008). La literatura mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica.

Ferrari, E. d. (1961). Reseña histórica del teatro en México 1538-1911). Porrúa.

García, A. L. (2018). La diva Virginia Fábregas: Intersecciones entre su teatro y su vida, 1888-1950. Latin American Theatre Review, 51(2), 135-153.

García, M. (2011). Apuntes para una bio-bibliografía de la dramaturga de preguerra Pilar Millán Astray. Coruña moderna, 2(27), 158-169.

Gómez, M. (2007). Diccionario Akal de Teatro. Akal.

Magaña, A. (1974). Los teatros de la Ciudad de México. Departamento del Distrito Federal.

Magaña, A., & Stanton Lamb, R. (1958). Breve historia del teatro mexicano. De Andrea.

Maldonado, H. (1992). Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VIII. La teatralidad criolla del siglo XVIII. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

María, A. (1995). Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro. Instituto Nacional de Bellas Artes-CITRU.

- Marquerie, A. (1944). *La jaula de los leones (memorias y crítica teatral)*. Ediciones Españolas.
- Martín, M. (1994). Tesis doctoral. *El teatro de lenguas románticas extranjeras en Madrid (1918-1936)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Millán, J. (2004). *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004)*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Miquel, Á. (2020). Jacinto Benavente y Camila Quiroga en la Ciudad de México 1921-1923. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*(6), 184-206.
- Monterde, F. (1956). *Teatro mexicano del siglo XX. I.* Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, M. (1956). *Mi vida en el teatro*. Ediciones Botas.
- Olavarría, E. (1961). *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. Porrúa.
- Oliva, C. (2002). *Teatro español del siglo XX. Síntesis*.
- Perera, M. F. (2008). *La literatura mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Poot, S. (2002). Cien años de teatralidad. En R. R. Chang, *Historia de la literatura mexicana 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII (págs. 195-243)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Siglo XXI.
- Recchia, G. (1993). *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*. INBA-CITRU.
- Reyes, L. (1968). *El teatro en México durante el Porfiriato. 1900-1910*. Imprenta Universitaria.
- Reyes, L. (1985). *Circo, maroma y teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, L. (1985). *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, L., & Fábregas, F. (2009). *Virginia Fábregas. Actriz, ilar del teatro en México*. Grupo Azabache.
- Ruiz, F. (2011). En *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra.
- Schmidhuber, G. (2006). *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. Universidad de Guadalajara.
- Silva, N. (2002). La escena madrileña de 1900 a 1905. *Teatro. Revista de Estudios Culturales*(17), 5-313.
- Sinnigen, J., & Vierya, L. (2009). En *La recepción de la obra teatral de Galdós en México: 1892-1952 (págs. 71-92)*. Anales galdosianos, año XLIV y VLV.
- Usigli, R. (1932). *México en el teatro*. Imprenta Mundial.
- Usigli, R. (1966). *Teatro completo II*. Fondo de Cultura Económica.
- Usigli, R. (1979). *Gaceta sobre "La función de despedida"*. *Teatro completo. III*. Fondo de Cultura Económica.

Los hermanos Pastor y su modesta revolución

Luis Mario Moncada

Universidad Veracruzana

Resumen

El artículo se hace eco del proceso de modernización del teatro mexicano como resultado de las profundas transformaciones que ocurrieron en el contexto de la Revolución Mexicana, centrándose en las contribuciones de los artistas españoles que llegaron a nuestro territorio entre finales del siglo 19 y mediados del siglo 20, particularmente los hermanos Pastor Montañés: Felicidad, Eduardo y José, cuya obra fue decisiva en la transformación del papel de la mujer en la dirección escénica y en el surgimiento del sindicalismo teatral.

Abstract

The article echoes the process of modernization of Mexican theater as a result of the profound transformations that occurred in the context of the Mexican Revolution, focusing on the contributions of the Spanish artists who arrived in our territory between the end of the 19th century and the middle of the of the 20th century, particularly the Pastor Montañés brothers: Felicidad, Eduardo and José, whose work was decisive in the transformation of the role of women in stage direction and in the emergence of theater syndicalism.

Siendo el teatro un fenómeno social, artístico y de producción, son muchos los factores que se entremezclan en el intento de encontrar un sentido a sus derivas. *¿Qué teatro para qué público? ¿En qué circunstancias?* Son las preguntas que nos hacemos con el ánimo de organizar la pesquisa. El estudio del que este artículo forma parte se enmarca en un periodo concreto: de fines del siglo XIX hasta casi la mitad del XX, una etapa en la que el país, su cultura, y particularmente su teatro, experimentaron una violenta revolución que tuvo como consecuencia el surgimiento de nuevas identidades. El México que nació de esa prolongada transición horadó en sus raíces prehispánicas, enaltecíéndolas con orgullo, y al mismo tiempo compartió inquietudes y propósitos de modernización con el resto del mundo. Pese a las dificultades del parto, puede decirse que, al final de aquel periodo, la restauración nacional se afrontaba con un contagioso optimismo.

Ahora bien, si el marco temporal ya resulta significativo, el presente estudio se torna aún más específico y provocador al centrarse exclusivamente en la contribución de artistas teatrales españoles en dicha transición. Resulta paradójico que se nos invite a indagar en la sobresaliente aportación de una comunidad que fue hegemónica en nuestro país durante casi cuatro siglos, cuando el contexto nos habla, precisamente, del final de su aura. No obstante, es posible –incluso inevitable–, reconocer la intervención propositiva de artistas y gestores llegados de la península que entendieron la importancia del cambio y decidieron subirse al carro de la historia. Vamos a por ellos.

Antes hay que subrayar lo que ya es un hecho aceptado: a pesar de que conseguimos la independencia política y económica en los albores del siglo XIX, la emancipación del teatro mexicano respecto de la impronta ibérica tuvo que esperar una centuria más para confirmarse. Así lo corrobora el control que, de los edificios teatrales, el repertorio y los elencos, tuvieron los empresarios españoles hasta bien entrado el siglo XX. Varios hechos aislados, aunque concatenados, ayudaron a poner punto final a esta dependencia y pusieron en ruta la edificación de un teatro con identidad propia. Entre los sucesos que se mencionan como detonadores del cambio habría que poner, en primer lugar, el surgimiento del teatro de revista, que puso en el imaginario el tratamiento de temas de actualidad nacional; también la irrupción de figuras locales que consolidaron sus propias empresas, como Virginia Fábregas, Esperanza Iris, María Teresa Montoya o Roberto Soto. La presencia efímera de la actriz argentina Camila Quiroga destaca de igual forma por su simbolismo: el acento porteño de su compañía impactó al público e inspiró a los actores mexicanos para erradicar de su práctica el ceceo ibérico al que habían estado condicionados durante siglos; otra razón para el cambio fueron las subvenciones (siempre insuficientes) que los gobiernos emanados de la Revolución ofrecieron a autores, compañías y grupos experimentales con el fin de impulsar un repertorio nacional, y, como puntilla contra el *viejo teatro*, la ruptura de relaciones diplomáticas con la España franquista vino acompañada por el insostenible mantenimiento de los inmuebles teatrales decimonónicos, situación que terminó por extinguir a las empresas teatrales de origen español que aún se mantenían en nuestro país, para dar paso a pequeños grupos locales que, de manera consecuente, introdujeron nuevos repertorios y formas de producción.

A pesar de su definitividad, se advierte que no fue un movimiento de ruptura con las viejas formas, sino un sutil deslizamiento que se prolongó por décadas. Rota finalmente la hegemonía del estilo y la organización, aún fue importante la permanencia de algunas personalidades que contribuyeron a la transición, como también lo fue la incorporación de una nueva generación de artistas, en este caso exiliados republicanos, quienes supieron acoplarse al espíritu de los tiempos y dieron un último impulso contra la inercia teatral en que se

había sumido el teatro profesional. Yo me detengo en el primer caso, el de las figuras provenientes de la vieja tradición española que, a pesar de ello, dieron pasos en pro de la escena mexicana, y entre tantos ejemplos elijo destacar el trabajo de los hermanos Pastor Montañés: Felicidad, Eduardo y *Pepín*, quienes hicieron carrera en México y, desde diversos frentes, ayudaron a consolidar un nuevo régimen de producción teatral.

Hijos de Isidoro Pastor y Adelaida Montañés, una pareja de actores que desembarcó en 1882 como parte de la Estudiantina Española “Fígaro”, y que decidió quedarse en México para hacer carrera, los hermanos pasaron su infancia viendo a sus padres fundar su propia compañía de zarzuela y trabajar también para distintas empresas, entre las que destacó la de los hermanos Arcaraz, que aún no alcanzaba su mayor auge y celebridad. Olavarría y Ferrari reconoce en su *Reseña histórica* (1961) la capacidad de Pastor y se entusiasma con el talento de Montañés, a quien siempre ve brillar en sus actuaciones. Según se infiere por los registros de su actividad entre 1882 y 1895, los esposos tuvieron una carrera solvente, aunque en los últimos años Isidoro Pastor ya estaba “arruinado en voz e intereses” y finalmente moriría en 1896 mientras trabajaba en teatros de El Salvador. De Adelaida Montañés sabemos aún menos, que irradiaba talento, que nunca decepcionaba en sus papeles y que entre el 88 y el 90 pasó una temporada en España. En 1895 desaparece su rastro de la escena nacional; presumiblemente acompañaba a su marido en la fatídica gira centroamericana.

No contamos con datos de nacimiento de los hermanos, salvo de Felicidad, y siendo ella la primera en debutar en la compañía de sus padres, suponemos que se trata de la primogénita. Nacida en Andalucía en 1874, contaba con ocho años cuando llegó a nuestro país y aquí permaneció hasta los catorce, poco después de hacer su debut en el apropósito *Una fiesta en Santa Anita*, de Juan de Dios Peza y Luis Arcaraz, donde –según precisa la *Reseña*–, la muchacha lucía un traje de china mexicana. En 1888 viajó con su madre a España para estudiar música con el maestro Caballero (Olavarría 1961), y dos años más tarde volvió a México para incorporarse a la compañía de su padre, quien le brindó una función de beneficio con la representación de la zarzuela *Mis dos mujeres*. Contaba con 16 años. Desde entonces conformó numerosos elencos con sus progenitores y luego con otros empresarios, fijando su residencia definitiva en nuestro país.

Puede decirse que su carrera como actriz fue consistente, aunque discreta, salvo por un par de sucesos extra teatrales que alcanzaron la prensa y alimentaron el anecdotario. El primero de ellos ocurrió en julio de 1900 cuando, según informa el *Diario del Hogar*, en plena representación de la zarzuela *De Madrid a París* se lio a golpes con la también actriz Esperanza Dimarías, dando como resultado la suspensión de la obra y la conducción a la oficina de policía, donde ambas actrices fueron condenadas a pagar 25 pesos de multa (Moncada, 2007). ¿Cuál fue el motivo de la disputa y cuáles las consecuencias al interior de una compañía tan prestigiosa como la que encabezaban las hermanas Moriones en el Principal? *El Diario* no lo indaga, pero no tiene importancia; son las pequeñas notas discordantes en el engranaje de una empresa teatral de repertorio, modelo de producción preponderante en esa época.

El segundo suceso ocurrió 15 años más tarde durante una gira por el estado de Puebla al lado de su hermano *Pepín* y el también actor Valentín Asperó. Sin quedar claras las motivaciones ni las acciones concretas, los tres se vieron envueltos en el supuesto encubrimiento de un militar contrarrevolucionario, el sanguinario y corrupto general Higinio Aguilar quien, desde la caída de Victoriano Huerta, combatía a las fuerzas carrancistas. Por la supuesta participación en esos hechos, los actores fueron condenados a 20 años de prisión bajo el cargo de “traición”; sin embargo, poco después fueron absueltos en circunstancias nunca aclaradas (Morales 1987).

Al margen de estos sucesos, y de la enumeración de algunas de sus obras como actriz de género lírico y cómico: *Don Luis el Tumbón*, *Diabolina* (ambas en 1900), la ópera *Carmen* (1908) o *El pretendiente* (1913), lo que adquiere relevancia es su desempeño como directora de escena, un cargo marginalmente reconocido pese a que Mendoza López (1985) asegura que se trata de la primera mujer que asumió profesional y permanentemente dicha tarea. Consultadas diversas fuentes bibliográficas y hemerográficas, encontramos en 1919 la primera mención de su crédito como directora de escena con la Compañía de Género Grande de Julia Llera (Mañón, 1932). Es cierto que por las mismas fechas se consigna el crédito a otra directora, la maestra y actriz Eugenia Torres, quien, sin embargo, no dirige cuadros profesionales, sino a alumnos de la Escuela Nacional de Arte Teatral que ella acaba de fundar junto con Julio Jiménez Rueda. En cambio, Felicidad Pastor llevaría tiempo desempeñando el papel de regidora de escena en la compañía Llera, sobre todo en recintos del interior del país. Otras empresas para las que asumió la misma tarea fueron el denominado *Cuadro Alegría* de Paco Martínez y la Compañía de Luis Mendoza López. El repertorio con el que trabaja resulta inusual para la época: zarzuelas de tres actos como *La tempestad*, *El anillo de hierro*, *La tela de araña* o *La revoltosa*, que fueron éxitos clamorosos del siglo anterior, nos hacen relativizar su función como encargada del *tránsito escénico*, una tarea más ben técnica, muy lejana a la idea de un director que desarrolla su propio concepto de puesta en escena. Es ésta la razón por la que, tal vez, no se ha dado relevancia a su figura.

En cambio, se suele considerar a Luz Alba, a Lola Bravo o a Nancy Cárdenas como las mujeres precursoras en la dirección de escena, en el entendimiento contemporáneo del término. Aun así, resulta injusto escatimar el reconocimiento a una labor hasta entonces exclusiva de los varones, que Felicidad Pastor desempeñó con reputación y profesionalismo a juzgar por el hecho de que todavía en 1934 seguía desempeñando la misma tarea. Independientemente de su paso discreto por la historia de nuestro teatro, es justo reconocerla por asumir un papel inédito y contribuir con ello a la evolución de las formas de producción teatral durante el primer tercio del siglo XX.

Eduardo Pastor debutó también en la compañía de su padre, a principios de la década del noventa, antes de incorporarse a la Cía. Arcaraz, que estaba por adquirir el teatro Principal, donde se darían a conocer algunas de las obras más emblemáticas de la transición al siglo XX, entre ellas *La cuarta plana* (1899), *Entre dos siglos* (1900), *La sargenta* (1903), *Chin Chun Chan* (1904), *La gatita blanca* (1906) y *La corte del Faraón* (1910). Brillante fue ese periodo para la empresa Arcaraz, para el teatro Principal y para el propio actor, que formó parte del primer esplendor de la Revista mexicana. Posteriormente trabajó como intérprete para otras empresas importantes, entre ellas las de Roberto Soto y Manuel Castro Padilla; también fue director de escena al servicio de Esperanza Iris, antes de convertirse en empresario del teatro Lírico y formar su propia compañía.

A partir de 1935 trabajó para la Secretaría de Educación Pública, como director de escena del Palacio de Bellas Artes. Su contribución en este terreno fue abrirle las puertas del principal escenario del país al último esplendor de la Revista mexicana, que estrenaba *Rayando el sol* (1937) y *México a través de los siglos* (1938), ambas bajo su dirección y estelarizadas por Roberto “el panzón” Soto. La iniciativa no estuvo exenta de críticas y discusiones en torno a la pertinencia de presentar en Bellas Artes espectáculos de corte popular (una polémica similar a la que 60 años después desataría la presentación de Juan Gabriel en el mismo escenario), pero la calidad del espectáculo terminó por acallar a los puristas.

Independientemente de su labor artística y empresarial, el rubro que hace ocupar a Eduardo Pastor un lugar preponderante —y también controvertido— en la historia de nuestro teatro, es el del sindicalismo, donde contribuyó a modificar las relaciones laborales al interior de las empresas teatrales.

Aún era muy joven, en 1903, cuando fue elegido Vocal en la fundación de la Sociedad Fraternal Artística Mexicana, una agrupación de carácter mutualista y de protección, cuyo objetivo fue recaudar fondos “para solventar los gastos de retiro y de fallecimiento de sus agremiados, así como para la construcción de un asilo para artistas de la escena”. En menos de un mes la Sociedad alcanzó los 300 afiliados, sin embargo, su labor se diluyó rápidamente y desapareció sin lograr sus objetivos. Se trata, a pesar de todo, de la primera iniciativa sólida por construir una asociación gremial en el teatro (Moncada 2010).

Pasará más de una década para que Eduardo Pastor participe activamente en otra tentativa para crear un sindicato de actores. La Ciudad de México no se recupera aún de los enfrentamientos armados que mantuvieron asolada a la capital durante 1915 y, apenas al comenzar el año siguiente, trabajadores de diversos teatros acuerdan un paro colectivo que tiene como propósito constituir una organización gremial. En el contexto de crisis galopante, en la que incluso circulan distintas monedas “oficiales” (tema singularmente abordado por la revista *El país de los cartones*, de 1915) resulta lógico que el movimiento no haya alcanzado la fuerza esperada y que la iniciativa tuviera que esperar una mejor coyuntura. Luego de otro intento fracasado en 1920, dos años más tarde se logra la constitución del Sindicato de Actores Mexicanos SCL (Sociedad Cooperativa Limitada), del que Pastor será fundador y líder histórico.

1922 puede llamarse, con todo rigor, como el año del sindicalismo teatral mexicano; en menos de diez meses fueron constituidos tanto el Sindicato Mexicano de Actores como la Unión de Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares del Teatro (TEEUS), la Unión Mexicana de Apuntadores, El Sindicato de Filarmónicos del D.F., El Sindicato Nacional de Autores, la Unión de Empleados de Teatro y Espectáculos Públicos, y el Sindicato de Empleados Cinematográficos. Antes de finalizar el año, las siete agrupaciones constituyen la Federación Nacional de Uniones Teatrales y Espectáculos Públicos, mejor conocida como Federación Teatral (que aún existe, aunque nadie celebró su centenario). En aquel emblemático año, las movilizaciones ocurren en cascada y, aprovechando el auge sindicalista que se respira en todas las áreas de la vida nacional, el teatro logra por fin un esquema organizativo que protege a sus agremiados (aunque pasará poco tiempo antes de que se sumen a las prácticas corporativistas del sindicalismo oficial). Lo anterior se logra, en buena medida, gracias al esfuerzo de Eduardo Pastor.

En su primera época, el Sindicato se establece como filial de su similar de Actores Españoles, bajo la asesoría del delegado español José Morcillo, pero una vez reglamentado el artículo 123 de la Constitución Mexicana (relativo al trabajo), el Sindicato se deslinda de su similar, reformula sus estatutos y cambia su nombre por el de Unión Mexicana de Actores, también bajo el liderazgo de Pastor. Corre el año de 1928, no obstante, su permanencia al frente de la organización gremial generará eventuales conflictos que crecen hasta provocar el enfrentamiento directo del secretario general con actores de gran influencia, entre los que destacan Fernando Soler, Virginia Fábregas, Sara García y Leopoldo Ortín, que piden su destitución. Finalmente, en 1934 la asamblea decreta la disolución de la Unión y la creación, en su lugar, de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). De esa forma termina la actividad sindical de Pastor, muy cuestionada por sus colegas, pero determinante en el proceso fundacional.

José *Pepín* Pastor se inicia en el teatro de la misma forma que sus hermanos, como actor en la compañía de sus padres, y antes de terminar el siglo XIX ya forma parte del elenco estable de la Cía. Arcaraz, con la que vive sus momentos de máximo esplendor hasta su desintegración en 1912. Durante medio siglo trabaja para las más importantes compañías de género chico, entre las que destacan, además de la ya mencionada, la de Rosa Fuertes, Roberto Soto, Joaquín Pardavé, incluso las de Paco Miller y Alfonso Brito, ya en la década del cuarenta.

Como su hermano Eduardo, también dirige y mantiene esporádicamente su propia compañía, y participa con él en la fundación del Sindicato Mexicano de Actores. Pero si una actividad lo singulariza es la de haber sido representante de actores, labor para la cual mantenía una oficina en la calle de Donceles, cerca de los principales teatros que aún funcionaban durante el primer tercio del siglo. Después del incendio del teatro Principal, en 1931, las cosas cambiarán; la actividad teatral comienza a desplazarse a otras zonas de la Ciudad, lo que también contribuye a cambiar la configuración de la vida nocturna y, por ende, de sus espectáculos.

A pesar de sus actividades paralelas, hablar de *Pepín* Pastor es referirse fundamentalmente a un actor de soporte que sobrevivió con el género chico hasta prácticamente su desintegración, a la mitad del siglo XX.

Casado con la actriz Celia Bonoris, sus hijos Celia y Enrique Pastor Bonoris continuarán la tradición familiar, ella como actriz y él como cantante y coreógrafo especializado en danzas regionales y folklóricas. Sin embargo, la huella se borra pronto por causa de muertes prematuras, él a los 47 y ella, a los 50.

Además de ellos, la familia Pastor Montañez tuvo un cuarto miembro que ostentó el nombre del padre (Isidoro) y que debutó en el Teatro Nacional en 1894, pero las críticas fueron tan severas sobre su apostura y manejo de voz que la experiencia debe haberlo persuadido de seguir la carrera familiar. Después de tan triste debut, no lo encontramos en registros posteriores de actividad profesional.

Ellos son los hermanos Pastor Montañés, perdidos entre una historia teatral para la que contribuyeron con su modesta revolución.

Referencias:

Mañón, M. (2009). Historia del teatro principal de México. Conaculta.

Mendoza, M. (1985). El teatro de ayer en mis recuerdos . Porrúa.

Moncada, L. (2007). Así pasan Efemérides teatrales 1900-2000. Conaculta.

Moncada, L. (noviembre de 8 de 2022). Reliquias Ideológicas. <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/01/p.html>.

Morales, M. (1987). Cómicos de México. Panorama.

Olavarría, E. (1961). Reseña histórica del teatro en México. Tomos II, IV y V. Porrúa.

Fichero de referencias hemerográficas SITMEX-Citru refiriéndonos a la primera mitad del siglo X



Ofelia Guilmain, una actriz republicana exiliada en la escena Mexicana

Manuel Aznar Soler

GEXEL-CEDID-Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

La presente semblanza se inscribe en la extensa obra que Manuel Aznar, uno de los más destacados investigadores acerca del exilio español como semblanza y homenaje a una personalidad protagónica en el cine, el teatro y la televisión mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Abstract

This profile is part of the extensive work that Manuel Aznar, one of the most prominent researchers on Spanish exile, as a profile and tribute to a leading personality in Mexican cinema, theater and television in the second half of the 20th century.

Figura 1

De Chespirito a Bartolo: los papeles cómicos de Ofelia Guilmáin. (2021, enero 13).



Nota: TUDN. <https://www.districtocomedia.com/comediantes/de-chespirito-a-bartolo-los-papeles-comicos-de-ofelia-guilmain>

Introducción

Cuando Ofelia Guilmáin, una muchacha nacida en Madrid el 17 de noviembre de 1921, atravesó en febrero de 1939 la frontera francesa con diecisiete años, “había visto desaparecer no sólo a mi familia, sino a mi ciudad entera” (Pascual 173). Abandonado el hogar por su padre ya antes de la guerra, su madre, Aurora Guilmáin, era funcionaria del Ministerio de Instrucción Pública, una mujer culta y “de izquierdas, era una mujer adelantada a su época, librepensadora, y esperaba con ansias la instauración de la ley del divorcio” (43). Separada físicamente de su madre en sus primeros meses de exilio francés, Ofelia supo allá que su hermano, el teniente republicano Pedro Puerta, “había muerto en el frente de Figueras hacía ya seis meses” (175) y que su hermana, quien había permanecido en la resistencia de Madrid, fue detenida por “roja”, torturada, rapada su cabeza y finalmente asesinada por el franquismo (69-70). Una familia republicana más, víctima trágica del golpe de Estado militar fascista del 18 de julio de 1936 y de la represión cruel y feroz de la Victoria franquista. Únicamente Aurora Guilmáin y su hija Ofelia sobrevivieron a la guerra, se reencontraron finalmente en los muelles de Burdeos y ambas embarcaron juntas el 14 de julio de 1939 en el *Mexique*, un buque de bandera francesa, rumbo a Veracruz, donde fueron recibidas con entusiasmo:

Cuando el barco atracó, mil sonos de mariachis, de jaraneros y de danzoneros iluminaron el espacio. Los padres cargaban a sus hijos en hombros y los chiquitines nos saludaban agitando banderitas mexicanas y republicanas. Decenas, cientos de pancartas tapizaban el muelle: “México saluda a la gloriosa República

Española”, “México y España, naciones hermanas”, “¡Bienvenidos!”. No podíamos dar crédito a lo que veíamos. De la incertidumbre al pasmo. Del pasmo a la euforia.

(...)

Descendimos por la barandilla y pisamos por primera vez tierra mexicana. Me quedé quieta unos segundos como queriendo convencerme de que estábamos en tierra firme, de que estábamos en tierra segura, como queriendo convencerme de que nadie me echaría nunca más de ninguna tierra.

(...)

Había diversos altavoces desde los que se transmitían discursos y arengas (...) y después de cada discurso, se mencionaba siempre el mismo nombre: Lázaro Cárdenas. Sí, ese nombre era para nosotros sinónimo de bendiciones y cobijo y ese nombre lo hemos honrado desde siempre, pues él fue el artífice de que encontrásemos aquí patria, trabajo y libertad. ¿Les parece poco? Nunca serán suficientes las palabras de homenaje que le dediquemos al presidente Cárdenas. Que sea siempre vigente la sentencia de Garfias: “Cárdenas: que tu nombre arda en todos los pechos / como en todas las frentes el nombre de tu pueblo” (309-310).

Uno

España: 1936-1939.

Pero lo que más nos interesa, aquí y ahora, es que esta muchacha tenía ya una experiencia escénica insólita a sus diecisiete años. En efecto, Ofelia Guilmain había sido en la España republicana actriz del Retablo Rojo del Altavoz del Frente, el grupo teatral que dirigió Francisco Martínez Allende (Martínez Allende 2016) vinculado al Ateneo de Madrid, una institución cultural que frecuentaba antes de la guerra junto a su madre y que en sus memorias recuerda así:

Martínez Allende me pidió en préstamo a mi madre, argumentando que yo era una chica “con una voz sorprendente, como la tuya, Aurora...”.

(...)

Los miembros de El Retablo Rojo éramos llamados muy temprano al Ateneo. Ahí nos esperaban Martínez Allende, Rafael Alberti y Pedro Garfias con sus textos recién escritos... (...) Bastaban dos o tres lecturas para memorizarlos y salíamos entonces. A las nueve de la mañana actuábamos en un hospital, a las once en un mercado, a las tres en un almacén y al atardecer en un nuevo hospital. Si era en alguna plaza, el camión se detenía en el centro de la misma y los actores destornillábamos un costado de la caja del camión y súbitamente, mágicamente, teníamos un escenario (95-96).

El 17 de noviembre de 1936 Ofelia cumplió quince años y esa noche confiesa que tomó conciencia “del poder de las palabras, me di cuenta de que estar en un escenario era un privilegio y era además una misión”:

Ahí, en esa noche cerrada en las trincheras de Valencia, encima de aquel tabladillo de fortuna, al cumplir mis primeros quince años, juré a los cielos entregar mi vida al arte, juré que la belleza y la justicia serían mi único fin y juré servir para siempre al canto rodado del poeta.

Juré convertirme en guardiana de las palabras (99).

Esa noche del 17 de noviembre de 1936 había nacido una estrella en un escenario de Valencia, por entonces capital de la República española, porque ese mismo mes se había trasladado el gobierno a la ciudad mediterránea y con él su madre como funcionaria estatal: “Me ordenó que me fuera con ella. El Retablo Rojo se coordinaría desde Valencia” (124). Allá se enteró del asesinato de Federico García Lorca: “Fue Martínez Allende quien nos lo avisó, llorando, y ese día lloramos todos, pues sin haberlo conocido, Federico era para nosotros un amigo y un maestro” (122). También en aquella Valencia conoció a David Alfaro Siqueiros y a Octavio Paz con motivo del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, inaugurado el 4 de julio de 1937 en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Valencia por el presidente Juan Negrín. Posteriormente, cuando el gobierno republicano se trasladó en octubre de 1937 de Valencia a Barcelona, El Retablo Rojo también hizo lo propio:

Martínez Allende fue comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública para llevar El Retablo Rojo ahora a Barcelona, en Cataluña, en previsión de encontrarnos cerca de la frontera, para cuando el final llegara (125).

Dos

Sus inicios profesionales en la escena mexicana.

Para conocer la larga y exitosa trayectoria escénica de Ofelia Guilmain no sólo en la escena teatral mexicana, sino también en el cine y en la televisión de su país de acogida, donde su popularidad fue espectacular, remito al lector interesado al libro de Carlos Pascual ya citado (Pascual 2006). Quiero mencionar muy brevemente, sin embargo, que Ofelia filmó un par de películas con Luis Buñuel, “un genio” (249): en 1958, *Nazarín*, “una obra maestra” (253), en donde interpretó el papel de “la portera de la vecindad, llamada la Chanfa, y soy la protectora, la alcahueta, el juez y el verdugo de mis inquilinos” (251); y *El ángel exterminador*, en que fue “Juana, mi personaje” (256). Cabe anotar la escueta opinión de Buñuel sobre Ofelia en conversación con Max Aub, quien por cierto dedicó a la actriz un texto, “Por Ofelia”, en su libro *Cuerpos presentes* (Aub 139-142): “Max Aub: Vi anoche *Locura de amor*, con la Guilmain./ Luis Buñuel: La Guilmain es una actriz muy buena (Aub 199).

Me limito por razones de espacio a reconstruir en este artículo los dos momentos escénicos a mi modo de ver más importantes que vinculan a la actriz madrileña con nuestro exilio republicano de 1939: el primero, su actuación durante dos años, 1953 y 1954, con el Teatro Español de México, que dirigió Álvaro Custodio (Aznar Soler 2002, Heras 2014a y 2014b); y el segundo, el más importante por su significación escénica, su actuación junto a Margarita Xirgu cuando nuestra mítica actriz republicana viajó en 1957 desde Uruguay a México para representar y dirigir tres obras de García Lorca.

Ofelia Guilmain se inició en la escena mexicana con la compañía de Meliá-Cibrián en 1940 con la obra *Mujeres*, de Clare Boothe (Heras, 2007: 281, nota 3) y posteriormente trabajó con “las hermanitas Blanch, Anita

e Isabelita, así en diminutivo todo, fueron dos valencianas que formaron compañía de teatro y se lanzaron al mundo, al igual que los Cibrián” (80). Dos compañías profesionales ante cuyo repertorio de teatro comercial la actriz confiesa sin tapujos su insatisfacción artística:

Y, sin embargo, debo decir que yo no me sentía del todo feliz con las Blanch. Y no me quejo, no, y menos de ellas que fueron mis amigas por toda la vida. Y tampoco me quejo del trabajo, pero todo esto de las cigüeñas y de la mamá que nos quita los novios no me satisfacía espiritualmente. Me parecía banal, en pocas palabras, y yo aspiraba a hacer algo más importante, más trascendente (86).

La actriz confiesa que “necesitaba de manera imperiosa trabajar con un director serio, que tuviese un claro concepto de las obras. (...) Necesito encontrar mi camino en el teatro” (87).

Tres

El Teatro Español de México de Álvaro Custodio.

Tras su primer matrimonio, Ofelia durante la mayor parte de la década de los años cuarenta y hasta 1953 estuvo retirada de los escenarios, pero encontró su “camino” y su “director serio” en otro exiliado republicano de 1939, Álvaro Custodio, quien había sido actor en La Barraca de García Lorca:

Las respuestas a todas mis preguntas con respecto al teatro me llegaron de la mano de Álvaro Custodio, a quien yo conocía como guionista y crítico de cine. (...) Nunca terminaré de agradecer al destino los dos años maravillosos que trabajé en su compañía, llamada de manera muy sucinta: Teatro Español de México. El objetivo era muy claro: hacer teatro clásico español con actores tanto españoles como mexicanos (88).

Con Custodio representó, por ejemplo, el personaje de Elicia en *La Celestina*, con Amparo Villegas como protagonista, pero ya interpretó el papel de Jimena en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, con escenografía de Josep Renau, mientras el actor mexicano Ignacio López Tarso hizo de Rodrigo (93). Ofelia obtuvo con Jimena un éxito clamoroso que evocaba en estos términos:

Al terminar mi largo monólogo a los pies del rey, un clamor extraordinario llegó desde la sala. Cuando me “desperté” del ensueño, vi que el público entero se había puesto de pie y me ovacionaba... ¡a mitad de la escena! Mis compañeros, incrédulos, me miraban con una gran alegría. ¿Qué había hecho yo? Nunca lo he sabido, pero ese día, y por primera vez en mi vida, me sentí verdaderamente actriz (111).

La experiencia con Custodio (*Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con decorados de Leonora Carrington en 1953; *La discreta enamorada* de Lope de Vega, con escenografía de Vlady, entre otras puestas en escena) fue muy provechosa para la actriz, ansiosa ya por pasar del teatro clásico español a representar a autores contemporáneos:

Fueron dos años de trabajo con Álvaro Custodio y fue este tiempo para mí como una gran escuela, un laboratorio en el que experimenté nuevas técnicas y formas de trabajo. ¿Cómo sería ahora abordar el teatro contemporáneo con mis nuevas herramientas? Estaba ansiosa de encontrar una buena oportunidad (113).

Cuatro

1956: la consagración de una primera actriz.

En 1955 Ofelia Guilmain representó *Los justos*, de Albert Camus, con el Teatro Universitario de Héctor Azar en el Teatro del Caballito, dirigida por André Moreau (133) y, al referirse a la polémica suscitada por esta obra, arremete con claridad contra el nacionalismo chauvinista mexicano:

Ahora se acusaba a la Universidad de “privilegiar” el teatro extranjero –como si el teatro tuviese nacionalidad, digo yo- y de soslayar a los autores nacionales. (...) ¡Bueno, pero qué ánimos tan nacionalistas nos atacan! Siempre he dicho que avenida Patriotismo debería de llamarse avenida Chauvinismo (136-137).

Sin embargo, por motivos económicos tuvo a veces que interpretar obras “alimenticias” en el teatro comercial, por ejemplo, *La herida luminosa* de Josep María de Sagarra, a la que la actriz republicana califica sin ambages como “¡la obra más aburrida, moralizante, clerical y maniquea que se había escrito! (...), “una muestra de las precarias condiciones del teatro español bajo el régimen franquista”, según la revista *Tiempo*. Y tenía razón” (137).

La consagración definitiva en la escena mexicana de Ofelia Guilmain como actriz se produjo en 1956 con su interpretación en *miércoles de ceniza*, de Luis G. Basurto, del papel de la protagonista, “una madre de familia que esconde su pasado como prostituta y se enamora, además, de un sacerdote”. Basurto le ofreció el papel porque, según él, Ofelia era “una de las actrices más arriesgadas que conocía”:

Sí, era yo una actriz muy arriesgada. Y lo sigo siendo hasta ahora. A mí las moralinas y las buenas conciencias siempre me han hecho lo que el viento a Juárez. Yo nunca he entendido a esos actores y actrices que no aceptan tal o cual papel porque tienen que cuidar “su imagen”. (...) Así que tomé el reto de *miércoles de ceniza* con todo el entusiasmo. (...)

Sólo les diré que *miércoles de ceniza* me dio la posibilidad de ganar, en 1956, el premio como mejor actriz y, gracias a esta obra, se me empezó a dar el título nobiliario de “primera” actriz (138).

Cinco

1957: Margarita Xirgu, Federico García Lorca y Ofelia Guilmain.

Al año siguiente, 1957, Margarita Xirgu viajó desde Uruguay a México para una corta temporada teatral en la que representaría obras de García Lorca y la Guilmain, que ya tenía su “famita” en la escena mexicana, se atribuye la iniciativa de su invitación:

Un día de abril de 1957, muy de mañana, nos encontrábamos Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de Teatro del INBA, Joaquín Bernal, Cipriano de Rivas Cherif y yo, en la sala de espera de la salida internacional del aeropuerto de la ciudad de México. Un enjambre de ansiosos reporteros nos acompañaba y ponían ya en ristre sus cámaras, a la expectativa de que se asomara por el pasillo la delicada figura de Margarita Xirgu, quien venía desde el Uruguay. Algunas personas ya se habían enterado de su llegada y se arremolinaban nerviosas, esperando también verla salir.

En el año 57 yo ya tenía mi famita, así que confabulé en distintos medios y con las más variadas autoridades para que fuese invitada a México, después de veinte años de ausencia, Margarita Xirgu. La ocasión que se presentó no pudo ser mejor: se había terminado de construir el hermoso Teatro del Bosque, hoy Teatro Julio Castillo, y la inauguración tendría que ser memorable. “¡Traigan a la Xirgu!”, dije de inmediato. Mis palabras encontraron eco y por fin, aquí estábamos, listos para recibirla (164-165).

Al igual que sucede con María Casares, que asistió junto a su padre, el político republicano Santiago Casares Quiroga, al estreno de *Yerma* el 24 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid y que acabó interpretando el papel de la protagonista en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires en 1963, dirigida por la propia Xirgu (Aznar Soler 2014), también Ofelia Guilmain acompañó a su madre en junio de 1933 al Teatro Romano de Mérida para ver a la Xirgu en la *Medea* de Séneca: “Y ese día, a los once años, conocí la grandeza del teatro clásico” (169):

- ... ¿Y por qué lloras Ofelia? — me preguntó la Xirgu en el aeropuerto.
 — Por nada, Margarita... es que tiene usted una cara de actriz que, bueno...
 Margarita se rió, divertida:
 — Pues tú también tienes cara de actriz, así que nos llevaremos bien, hija...
 — Margarita me tomó del brazo y no dijo nada más. Yo no podía dejar de mirarla.
 Había llegado Medea (170).

En este sentido, resulta muy revelador que en 1964 Ofelia Guilmain representara el personaje de Medea y que evoque su interpretación precisamente bajo la sombra de la Xirgu:

El día del estreno de *Medea*, no les puedo decir lo que yo viví. Tenía en mi mente la sombra de la Xirgu y la responsabilidad enorme de hacer, quizá, la primera Medea mexicana, o al menos, la nueva Medea mexicana. Terminó la función y, sí, fue un éxito. Uno de mis grandes éxitos (205).

Pero regresemos a 1957 para afirmar que, por los testimonios que nos han dejado las dos actrices, la seducción entre ambas fue mutua. Así, la Guilmain evoca su relación con la Xirgu aquellos días mexicanos con estas palabras:

Margarita Xirgu me enseñó la mitad de todo lo que sé sobre actuación.

El primer día del ensayo de *Bodas de sangre*, de Lorca, ahí estábamos todos: Aurorita Molina, Luis

Lomelí y otros más rodeando a Margarita. Ella haría a la Madre. Y era también la directora. Estaba el escenógrafo, Antonio López Mancera, y el Leonardo [Ignacio López Tarso] y la Novia también estábamos ahí.

(...)

Yo no podía contener las oleadas de sentimiento que me invadían. La Xirgu nos hablaba de Federico, de cómo dirigía, qué quería de sus obras, de cómo había que considerarlo un “poeta teatral”, más que un dramaturgo (179).

Al ensayar ambos protagonistas la escena de la huida por el bosque, la Xirgu le dio a Ofelia su primera lección, que Carlos Pascual titula “la belleza del silencio”:

Por supuesto, ya la teníamos memorizada a la perfección, así que me lancé a decirla con verdad, con inteligencia, con tablas:

—... porque me arrastras y voy, / y me dices que me vuelva / y te sigo por el aire / como una brizna de hierba...

—¡Muy bonito! ¡Muy bonito! — interrumpió Margarita —; nada más que ahora la tienes que hacer bien...

Yo me quedé de una pieza. Comencé, por primera vez en mi vida, a tartamudear:

—Pe... pe... pero... yo... yo...

— Mira, Ofelia, a ti y a muchos de tus compañeros que he estado escuchando, les hace falta tomar conciencia de lo más importante que existe en una obra de teatro, en la música... ¡o en la vida!: el silencio. ¡Sin silencio no hay música! ¡Sin silencio no puede haber pensamiento y sin pensamiento no pueden existir las palabras! Yo prefiero escuchar un buen silencio que una mala frase. Escucha lo que dices. ¡Piénsalo antes!... (178-179).

La segunda lección de la Xirgu a Ofelia no fue ya de palabra, sino en escena con su propia interpretación del personaje de La Madre:

Más adelante, cuando se ensayaba el final de la escena de la petición de mano, experimenté la más terrible sensación de desnudez frente a otra persona. La Madre, ya en el umbral de la puerta, debe voltearse y decirle a la Novia: “Adiós, hija” e irse. Cualquier actriz así lo haría: “Adiós, hija” y a hacer mutis. La Xirgu no. Llegado ese momento, me miró severa y me dijo:

— Adiós... — (y me clavó esos ojos de cuchillo que tenía, como preguntándome qué le podía yo ofrecer de bueno a su hijo, me miró de pies a cabeza intentado descubrir alguna treta, el viso de una traición futura, con miedo, con desprecio, con duda, gritándome con la mirada “¿Quién eres tú?)- hija...

¡Yo reto a cualquiera a soportar esa mirada sin sentir terror! (179).

Naturalmente, el éxito del estreno de *Bodas de sangre* fue apoteósico y la Guilmain lo evoca con estas palabras:

El día del estreno llegó, implacable, y todo México se dio cita en el teatro: escritores, poetas, la esposa del presidente Ruiz Cortines, secretarios y ministros, embajadores y luminarias que iban desde María Félix y Dolores del Río hasta Julián Soler y Antonio Badú. Cientos de personas no pudieron entrar al teatro. Tal era el arrastre de la Xirgu.

Su reencuentro con el público mexicano no pudo ser mejor. El vestíbulo del teatro se encontraba inundado, literalmente, de arreglos florales, y ante la ovación final, el telón subió y bajó ¡diecinueve veces! ¡Una apoteosis! (179-180).

Tras el éxito de *Bodas de sangre* la Xirgu interpretó y dirigió también *La casa de Bernarda Alba*, en la que Ofelia representó por voluntad propia el papel de Martirio:

Y si el éxito de *Bodas de sangre* fue enorme, el de *La casa de Bernarda Alba* no tuvo límites. Margarita fue la Bernarda, claro.

—¿A cuál de las hijas quieres hacer tú, Ofelia?— me preguntó.

Yo no lo pensé dos veces:

—A la Martirio, por supuesto.

Margarita sonrió:

—Ya sabía yo que ibas a escoger a la Martirio.

Martirio es la hija lisiada y contrahecha de Bernarda, condenada a la infeliz soltería. Por nada del mundo hubiese dejado de hacerla (180).

Es indudable que la experiencia de trabajar junto a la Xirgu fue muy importante para Ofelia, pues la complicidad entre ellas fue creciendo al paso de los días y, como podremos comprobar en breve, Margarita estaba muy sorprendida por su calidad como actriz. Sin embargo, la representación finalmente frustrada de la tercera obra de Lorca, *Yerma*, dejó en Ofelia un sabor agrídulce:

Fueron tres meses los que estuvo en México la Xirgu. El tercer proyecto sería *Yerma*.

Yo llevaría el papel protagónico, y Margarita, en un homenaje absolutamente inmerecido, me dijo que “por ser yo quien era”, ella haría el papel de la Vieja pagana...

Por desgracia, la salud de Margarita se quebrantó notablemente y hubo, no sólo que cancelar las últimas funciones programadas de la Bernarda, sino además que apurar su regreso a Uruguay.

Yo estaba desolada. Había preparado a la Yerma con ahínco y ahora no podría ser dirigida por Margarita. Pero ella me hizo un último regalo, inenarrable.

A la víspera de su viaje de retorno, me citó en sus habitaciones, a las ocho de la noche.

—Ofelia, no estés triste por la Yerma. Quiero contarte cómo la dirigió Federico...

Hablamos hasta la madrugada. El día comenzaba a clarear. Margarita me explicó todo, parte por parte, parlamento por parlamento, ¡hasta las acciones físicas que Federico le había montado! Todo.

Cuando, a los pocos años, pude hacer *Yerma*, le dije a José Solé, el director:
— Mira, Pepe, no te ofendas, pero lo vamos a hacer como me enseñó Margarita.
Y así lo hicimos (182).

No cabe duda de que el testimonio de Ofelia Guilmain sobre Margarita Xirgu demuestra hasta qué punto la discípula aprendió de su maestra durante aquellos tres meses que compartieron en la escena mexicana, una experiencia memorable que Ofelia concluye así:

No volví a verla. La última noche que pasamos juntas me invitó a ir al Uruguay y trabajar en su compañía, pero el abrazo de México era demasiado fuerte y yo no podía separarme.

(...)

Muchos, muchísimos años después, cuando el gobierno de España me notificó que era yo la principal candidata para recibir el premio Margarita Xirgu por mi labor teatral en el exilio, me sentí muy emocionada, por supuesto, pero nada se puede comparar al recuerdo de esa madrugada en la que Federico y Margarita, los dos juntos, me enseñaron a hacer teatro (182-183).

Por su parte, Margarita Xirgu se refiere también en su epistolario a su experiencia profesional con Ofelia Guilmain, cuya personalidad artística la deslumbró desde el principio. Prueba contundente de ello son los elogios reiterados que la Xirgu escribe en sus cartas de aquellos días. Así, el 1 de mayo de 1957 la actriz catalana le escribe a su amiga uruguaya Alicia Rodríguez sobre los ensayos y el estreno de *Bodas de sangre* unas palabras que implican una crítica de la escena mexicana comparada con la uruguaya:

Se retrasó la fecha del debut, será, si no surge dificultad que lo impida, el viernes 3. Me acuerdo de ti y de todos a cada momento y me hacen falta [Ángel] Curotto y Zavala [Justino Zavala Muniz]. Ponen mucho entusiasmo, pero todo está muy disperso. Así debía ser al crearse el mundo. Paciencia. Después de mi presentación, quizá todo me parecerá mejor. El conjunto no es malo. La Novia, muy buena (Xirgu 293).

Esta primera valoración de la actriz madrileña como “muy buena” en su interpretación del personaje de la Novia de *Bodas de sangre* se reafirma en la carta siguiente a la propia Alicia Rodríguez, fechada en México el mes anterior, el 11 de mayo de aquel año 1957. Margarita le confirma el éxito del estreno de *Bodas de sangre*, “el éxito fue grande y sigue igual”, y añade un nuevo elogio de Ofelia:

El martes próximo, leeré *La casa de Bernarda Alba* a la compañía. (...)

Aquí, con el éxito, todo son proyectos, además repercute en los países vecinos y todo son planes, como si yo tuviera veinte años. Por ahora, sólo he accedido a dirigir *Yerma* a la Novia de Bodas, que como ya te decía en esa mi anterior, es magnífica (Xirgu 295-296).

También le satisfizo a la Xirgu la interpretación de Ofelia como la Martirio en *La casa de Bernarda Alba*, según le comenta a Alicia Rodríguez en carta fechada en México el 17 de junio de 1957:

Salí de *Bernarda* el 13 con bravos y el teatro desbordante, pero el viernes y sábado y domingo me parece que hubo menos público. No sé los ingresos, veremos mañana. No tienes idea lo que fueron los ensayos de fatigosos. Seis días antes de la primera representación cambié la Poncia, porque no había manera de que dijese lo que escribió Federico y era actriz española, pero la televisión y la radio los ha podrido. Sigue gustándome el escenógrafo, pero me hace sufrir mucho, no hay manera de hacer un ensayo general completo. La Poncia nueva, muchacha española también, joven y con memoria, se ha portado bien. Ofelia en la Martirio, estupenda. Adela muy bien, pero le falta un poco de belleza y tipo. Ha sido muy comentada la dirección y les ha sorprendido la escena de las mujeres y los abanicos, que ni habían soñado. Para qué te voy a decir, somos felices (Xirgu 300-301).

Cabe resaltar la alusión a “Ofelia” por su nombre, lo que delata ya cierta complicidad entre directora y actriz, una Ofelia que, si como la Novia era “muy buena”, ahora con la Martirio está “estupenda” y, por lo tanto, merece el papel protagonista de la futura *Yerma*. En efecto, en una nueva carta a Alicia Rodríguez, fechada en México un mes antes, el 20 de mayo de 1957, la Xirgu ya había manifestado con rotunda claridad su deslumbramiento y su valoración de Ofelia como una actriz excelente:

Tus ruegos han tenido efecto y la temporada marcha viento en popa. Mañana leo a la compañía *La casa de Bernarda Alba*. No tienen prisa, porque creen que *Bodas de sangre* durará, pero yo sé que *Bernarda* no se hace en menos de tres semanas.

(...)

De los intérpretes de *Bodas* destaca de una manera sorprendente la Novia, Ofelia Guilmain, y me han pedido que dirija *Yerma*. He accedido gustosa, así la temporada será con las tres: *Bodas*, *Bernarda* y *Yerma*. Creo que Ofelia será una *Yerma* estupenda. El físico le acompaña, es una medalla castellana y una voz dramática estupenda. Nacida en Madrid y refugiada aquí; se lo ha hecho sola. Tú sabes que pongo mucho entusiasmo en lo que dirijo y más cuando hay un buen intérprete. Se puede decir que los españoles son, en número, mayor que los mejicanos y los ¡bravo! son ensordecedores (Xirgu 297-298).

Nada mejor que acabar esta aproximación a Ofelia Guilmain con estos elogios reiterados de Margarita Xirgu a sus interpretaciones lorquianas, que Carlos Sampelayo corrobora:

En realidad, la Xirgu ya no gustó en México. La encontraron “pasada”, declamatoria. Se presentó con *Bodas de sangre*, pero naturalmente no hizo “La Novia”, como tantas veces en España, sino “La Madre”. “La Novia” la hizo Ofelia Guilmain, una estupenda actriz madrileña desconocida en su país, y el triunfo que se esperaba fue para ella (Sampelayo 166).

Cabe añadir que ya en 1959 Cipriano de Rivas Cherif, quien por cierto conoció a Ofelia a través de Augusto Benedico, otro gran actor de nuestro exilio republicano de 1939 en la escena mexicana, consideraba a la actriz madrileña como la heredera de María Guerrero, pues, a su juicio, “aquella voz y prestancia populares de la Guerrero, han venido a prender, (...) con magnífico alarde, en la España voluntariamente desterrada de que es prototipo dramático Ofelia Guilmain” (Aguilera Sastre-Aznar Soler 427).

En cualquier caso, parece obvio que en 1957 la Xirgu había encontrado en la actriz Ofelia Guilmain, exiliada republicana madrileña en la escena mexicana, una discípula, una heredera, un relevo generacional en nuestro exilio teatral republicano de 1939. Ciertamente, Ofelia, “una de las mayores actrices de la historia del teatro, la televisión y el cine de México” (Heras 279), iba a convertirse en una “institución” que alcanzó una dimensión mítica por su enorme popularidad en México: “¿En qué momento dejé de ser una mujer, una actriz, para transformarme en una “institución”? (307), se pregunta la actriz madrileña en sus memorias.

En este mismo sentido cabe interpretar también el encuentro futuro entre Margarita Xirgu y María Casares en el Buenos Aires de 1963, también a propósito de Federico García Lorca y precisamente de *Yerma*. Por ello puede afirmarse con razón que Federico García Lorca y su *Yerma* constituyen el vínculo que une a las tres mejores actrices de nuestro exilio teatral republicano de 1939: Margarita Xirgu, Ofelia Guilmain y María Casares, un trío de actrices míticas que, sin renunciar nunca a su identidad como exiliadas republicanas españolas, triunfaron en los escenarios de Europa y América.

Figura 2

Ofelia Guilmain



Nota: (S/I-c). Flixster.com. Recuperado el 9 de diciembre de 2024, de https://resizing.flixster.com/-XZAfH3M39UwaGJIFWKA8fS0ak=/v3/t/assets/372764_v9_ba.jpg

Epílogo

Todo exiliado siente el deseo del retorno como un sentimiento natural de regresar al paraíso perdido, pero la mayoría de nuestro exilio republicano, como la propia Ofelia Guilmain, no quiso regresar a una España franquista: “” ¿Y por qué volver si España seguía gobernada por el fascista enano?” (290). Presionada para ello, la actriz urdió una inteligente estratagema para evitarlo al poner como condición innegociable el poder representar un repertorio de obras dramáticas que la censura franquista obviamente no autorizó y, según su testimonio, le ofreció como alternativa poner en escena obras como *La herida luminosa* de Sagarra o *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo (291), que naturalmente ella rechazó.

Ofelia Guilmain estaba en París (Heras 283) cuando el 20 de noviembre de 1975 murió el dictador Franco y no pudo resistir el impulso de coger un avión y regresar a su Madrid natal como ciudadana en visita privada, no como actriz en gira profesional:

Quienes hemos vivido un exilio estamos en carne viva. Es mentira que las cicatrices se cierran. No se cierran nunca. Claro que no va una por el mundo arrastrando sus cadenas y sus lamentos. Eso es personal, íntimo. Pero tampoco era para festinar nada. Ni siquiera la muerte del dictador. Su muerte no era más que un capítulo más de una historia terrible y oscura, de la que él fue el protagonista, que se cerraba con su desaparición.

Decidí regresar cuanto antes. Es más, tenía que hacerlo, por trabajo (294).

Invitada por el Festival Internacional de Sitges, Ofelia vino en 1985 a una España ya democrática y esa experiencia fue naturalmente importante para una actriz exiliada en México desde 1939. Naturalmente, para este retorno profesional se decidió “por uno de mis trabajos más emblemáticos: el recital *Querido León Felipe*, cuyo libreto habíamos armado junto con el mismo León, poco antes de su muerte. Así que, con León Felipe a cuestas, me dirigí a España”:

Cuando llegamos a la bellísima población de Sitges, me quedé sorprendida, atónita. Había carteles por todos lados que anunciaban: “Ofelia Guilmain y León Felipe vuelven a casa”. No les puedo describir la emoción que sentí.

En esos años los españoles se habían puesto a recapitular acerca de su historia y sus cuarenta años de ostracismo bajo la dictadura. Los españoles leyeron, investigaron y buscaron. Buscaron y buscaron... hasta encontrarnos a nosotros, los transterrados. Y en esa búsqueda me descubrieron a mí. Me llamaron “la gran trágica del exilio español”, háganme el favor, como si todo eso no fuese un gran pleonismo (295-296).

La actriz, con la memoria de la joven que había sido “guerrillera teatral del Retablo Rojo” durante la guerra de España, quiso representar, antes que en el teatro y ante la sorpresa de los organizadores del Festival, en un hospital:

Y así “debuté” en España. Diciendo poesía de León Felipe en el hospital San Camilo, frente a ancianos y enfermos que recibían el poder curativo de las palabras. Fui, una vez más, la guerrillera teatral del Retablo Rojo, actuando y cantando, no en las trincheras, sino en el frente, siempre en el frente. La voz de León Felipe se escuchó de nuevo en España y yo, su intérprete, escuché una vez más la voz de mi tierra natal y su sonido ya no me fue extraño ni distante, no me fue ajeno ni agresivo. Sentí el abrazo de España y desapareció de mí aquel sentimiento de orfandad que me había dejado el destierro. Sentí como nunca mi doble origen y me sentí orgullosa y feliz de ser tan española como mexicana, ya sin rencores y sin dolor. Se cerraba también un capítulo de la historia, pero éste se cerraba lleno de luz y de promesas. Abrí mi corazón a esta realidad y caminé sonriente, de la mano, “con España, presente en el recuerdo, / con México, presente en la esperanza” (296).

Estos dos últimos son los versos tercero y cuarto de “Entre España y México”, el antológico poema de Pedro Garfias escrito en 1939 a bordo del Sinaia. Así, León Felipe, Pedro Garfias, Luis Buñuel, Max Aub y Margarita Xirgu construyen la identidad de Ofelia Guilmain como una actriz en la escena mexicana, exiliada republicana desde 1939, que asume su doble identidad como una suma positiva y se siente “orgullosa y feliz de ser tan española como mexicana”.

Ofelia Guilmain murió en Ciudad de México el viernes 14 de enero de 2005 a los ochenta y cuatro años, sesenta y tres de los cuales los vivió en su exilio mexicano:

Tengo de España un recuerdo que no se puede borrar nunca, porque ya con 15 años y todas las experiencias que yo tuve allá, y todo lo que perdimos... Y aquí, pues tampoco puedes olvidar. Este país se portó de maravilla con nosotros. Siempre se enojan y me dicen —“tú no eres española”—, me hacen ese honor, y dicen que soy la primera actriz mexicana... Lo que pasa es que yo agradezco mucho ese cariño, pero sigo siendo española, y sigo siendo mexicana (Heras 280).

Ofelia Guilmain, la actriz madrileña, es ya historia de la escena mexicana, pero en España es una actriz olvidada, precisamente por su condición de exiliada republicana, y por ello, en homenaje a su memoria, he querido recordarla en este artículo.

Referencias:

- Aguilera, J., & Aznar, M. (2000). Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Aub, M. (2001). “Por Ofelia”. En Obras completas. Volumen XI. Ensayos teatrales/ cuerpos presentes. (págs. 139-142). Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L.
- Aub, M. (2013). Luis Buñuel. novela . Cuadernos del Vigía.
- Aznar, M. (2002). La trayectoria teatral de Álvaro Custodio en el exilio. En Cultura, Historia y Literatura del exilio republicano español de 1939 (págs. 55-93). Universidad de Jaén.
- Heras, J. (2007). Ofelia Guilmain, actriz en el exilio. Laberintos .
- Heras, J. (2014). Ciudadano del teatro- Álvaro Custodio, director de escena (República, exilio y transición). Antígona.
- Heras, J., & Ayuso, J. (2015). El exilio teatral republicano de 1939 en México. En Álvaro Custodio, director teatral. (págs. 127-145). Editorial Renacimiento.
- Martínez, F. (2016). Teatro completo I. Proletario editores.
- Martínez, F. (2018). Teatro completo II. Proletario Editores.
- Pascual, C. (2006). El retablo rojo. Vida, obra y milagros de Ofelia Guilmain. Océano.
- Sampelayo, C. (1975). Los que no volvieron. Los libros de la Frontera.

Vilches, M., Nieva, P., López, J., & Aznar, M. (2014). María Cáseres, Margarita Xirgu y el estreno de Yerma, de Federico García Lorca en Teatro Municipal Gneral San Martín de Buenos Aires 1963. En Género y exilio teatral republicano (págs. 165-179).

Xirgu, M. (2018). En Epistolario (pág. 34). Renacimiento.



El escenario: una familia (Un poco de todo sobre mi abuelo Álvaro Custodio)

Ximena Escalante Custodio

Resumen

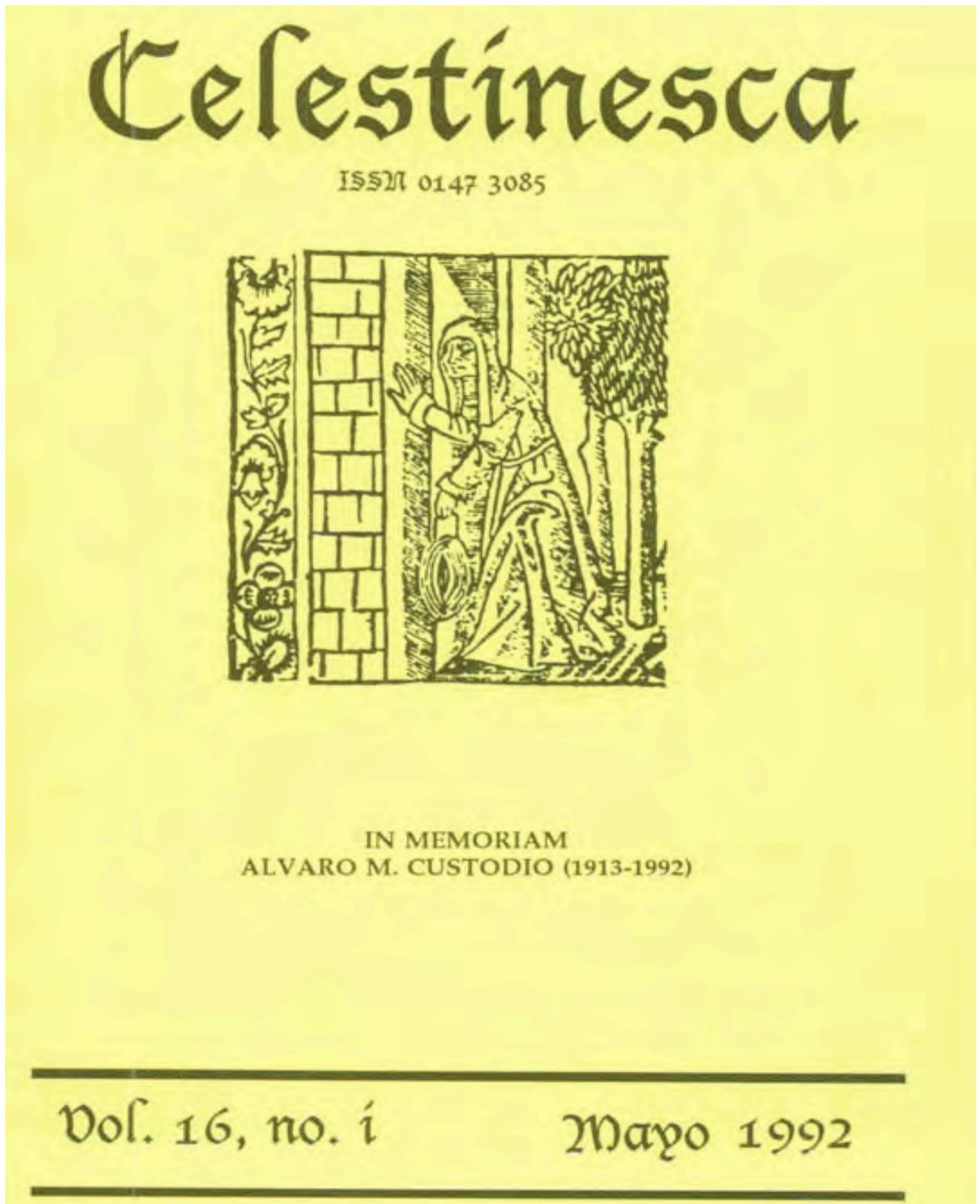
Relato biográfico desde la mirada de la nieta de Álvaro Custodio, dramaturga y guionista. La línea narrativa de esta biografía familiar, parte de la infancia de la nieta, donde adquirió un fuerte impacto viviendo en la casa de los abuelos, y cómo a partir de esa convivencia ella decidió escribir, como su abuelo. Es un relato subjetivo, impregnado de confesiones y revelaciones.

Abstract

Biographical story from the perspective of the granddaughter of Álvaro Custodio, playwright and screenwriter. The narrative line of this family biography, part of the granddaughter's childhood, where she acquired a strong impact living in the grandparents' house, and how from that coexistence she decided to write, like her grandfather. It is a subjective account, steeped in confessions and revelations.

Figura 1

Snow, J. T. (2021). Álvaro M. Custodio (1913-1992). Celestinesca, 16(1), 1-4.



La primera mirada

En la casa de mis abuelos era algo muy normal toparnos con el cráneo de Hamlet, las cadenas de Segismundo, la adarga del Quijote, pañuelos de damas barrocas, o los virgos para venta de la Celestina. ¿Por qué no?: ¡era la casa de un director de teatro y una diseñadora de vestuario!

La teatralidad fue siempre parte de lo doméstico. Canastas de mercado, objetos de limpieza, libros, tramoya, libretos, actores, telas y muebles de escenografía convivían de forma amistosa en un ambiente hogareño ordenado y pulcro. Era una casa llena de vida y de personas que hablaban mucho, y nunca se sabía cuáles eran los diálogos de la vida y cuáles los de la ficción. Parecía que el sistema nervioso de las personas y los objetos de la casa vibraban de un modo único, festivo e intenso. Leer la vida ahí era emocionante. Y diferente a otras casas conocidas de mi infancia.

Pero también había otras cosas importantes en esa casa. Básicamente, había abuelos. Aquí hablaré mucho de él, mi abuelo Álvaro. El abuelo, como siempre fue llamado, era alto, autoritario y sabio. Muy divertido. Y raro. Desde las distancias que nos separaban, yo una niña, él un hombre considerablemente extrovertido y siempre ocupado, nos mirábamos tratando de entendernos. Y nunca pensé de él otra cosa: *qué difícil es conocer a este señor*. No se parecía en nada a los abuelos de mis amigos o a los abuelos que creía ver en las calles, o simplemente a la idea convencional de un abuelo. No. Era como un anti-abuelo, aunque muy abuelo a la vez: porque enseñaba cosas.

Por razones de las dinámicas familiares, pasé largas tardes y algunas temporadas en la casa de mis abuelos, bajo sus cuidados. Más que amorosos, eran divertidos y la vida diaria en esa casa era inesperada y cada día una aventura. Sí fueron días que atesoro con emoción.

Algo debió pensar el abuelo de esa niña, su nieta que lo miraba mucho. Pero eso no lo sabré. Porque nunca fue dicho. Muchas veces nos atrapábamos en cualquier lugar de su casa, observándonos, tratando de descifrarnos. Después de todo, era la única nieta, y tres nietos varones que preferían jugar en la calle a estar en la casa de los abuelos, dos señores ocupados y apurados. Una niña hogareña, merodeando, debió de parecerle algo curioso. Y, a veces, he pensado que él me miraba como si yo fuera ese pequeño ser que está ahí, siendo el testigo del futuro.

Él trabajaba en su estudio, una habitación al fondo del pasillo. Un lugar intocable. Estaba prohibido entrar, tocar la puerta, interrumpir. Era una fortaleza. Un lugar prohibido. El respeto al silencio era severo. Me recuerdo caminando despacio, pisando de puntitas, cerrando las puertas lentamente y... lo tengo que reconocer: espiándolo.

Más de una vez entré al lugar prohibido, cuando no estaban los adultos en la casa. Era un cuarto de temer: oscuro, paredes de libreros, olor a pulcritud, el escritorio y los papeles en orden. Nada especial. Y, al mismo tiempo, muy especial. Pero, al tratarse de un lugar prohibido, algo debía tener escondido. Pensaba que había algo que debía encontrar, aunque nunca encontré nada. Lo especial era, lo entendí después, él mismo.

Una tarde, mientras yo pegaba estampas a un álbum, la puerta de su estudio se abrió, el viento lo hizo. Él estaba ahí, sentado ante su escritorio. Quedó una pequeña apertura, a través de la cual yo lo vi un largo rato, sin que él se percatara. Sí, vi a un hombre sentado, leyendo, escribiendo, concentrado. Vi la intimidad de una

persona solitaria. Podría decir que sentí que él estaba tocando otro mundo. Algo irreal pasaba en ese momento. Él se sintió observado. Me miró, bajando el rostro, elevando las cejas por encima de sus lentes, preguntándose algo. Ahí estuvimos, en silencio, viéndonos. Hasta que pregunté:

— ¿Qué haces?

— Estoy escribiendo una obra de teatro.

Entonces me miró de frente. No había nadie más en ese momento, en ese nuestro mundo único: sólo un abuelo ante una nieta curiosa. Me dio miedo. Tal vez no fue miedo, fue respeto, admiración, ignorancia, no sé qué fue, pero fue algo grande. Y tuve que huir. Me refugié nuevamente en mi álbum. No sé si pasaron minutos u horas. Pero ese día entendí algo: escribir obras de teatro es algo serio.

Y desde entonces: sigo sus pasos y, como él, también escribo obras de teatro.

Lo destinado

Cuenta mi abuelo que en Écija, Andalucía, en su casa familiar, había un teatro. Y que a ese teatro llegó Federico García Lorca para presentarse con *La Barraca*. Y que fue ahí donde lo conoció, y lo siguió. Y que ese encuentro marcó su destino. A partir de ese encuentro el abuelo se unió a *La Barraca* y, aunque la amistad entre Federico y él llegó a ser muy ríspida, sin esos primeros pasos de actor al lado de esa compañía, su devenir teatral no hubiera sido el mismo. Indudablemente esa primera etapa de su actividad teatral, bajo la influencia de Lorca, impuso un parámetro artístico al que nunca quiso fallar o defraudar. Exigente y crítico consigo mismo y los demás desde entonces, el abuelo padeció el rigor de un carácter implacable sumado a las aspiraciones de una creación ideal y, a veces, imposible.

Transcribo aquí un fragmento de sus memorias, dichas a la memoria del exilio unos años antes de su muerte, conservadas en documentos familiares:

Federico García Lorca era un hombre absolutamente irresistible en cuanto a la simpatía, a la gracia y a todo lo que tenía. Era un hombre capaz de todo. Me eligió para uno de los principales papeles del primer programa de *La Barraca* que consistía en tres entremeses de Cervantes, que eran: *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *Los tres habladores*, que aunque no es de Cervantes se la atribuyen a él, pero que es muy gracioso también, es digno de él, podía ser de Cervantes. Entonces yo hacía el estudiante de *La cueva de Salamanca*, que es el papel principal de este entremés. Y estuvimos ensayando, y todo iba muy bien, hasta un día en que yo, que era un joven entonces, pues, debía tener en esa época dieciocho años, pues, un poco pedantuelo, vamos a decir la verdad, porque yo leía mucho, yo estaba muy al tanto de toda la literatura, y sobre todo el teatro, que me interesaba tanto, al moderno que se hacía, tenía en ese momento una gran admiración por O'Neill, que era el autor más interesante. Y se me ocurrió decirle un día a Federico, en un ensayo, que la idea de hacer teatro clásico español en los pueblos de España estaba muy bien, pero que por qué no llevamos también alguna obra moderna como *El Emperador Johns*, cosa que era un disparate, porque no tenía qué ver, ni por qué, ni tenía por qué un

teatro universitario español poner una obra de O'Neill, para que la vieran los campesinos de Asturias, los campesinos de Soria. De manera que se molestó muchísimo, se irritó mucho conmigo, y se enfadó a fondo, creo que un poco exageradamente, pero seguramente, no lo recuerdo bien, esto debía venir porque yo habría hecho algunas observaciones, o le habría corregido algunas cosas que él había dicho. Porque, claro, yo estaba en la época de corregir a quien se equivocaba, porque yo tenía que demostrar que yo sabía mucho. Esto me hizo un gran daño. Federico no quiso que yo continuara en La Barraca. Así, taxativamente. Esta es la primera vez que lo digo. Y entonces, dijo al grupo de muchachos que se encargaban de la organización y administración de La Barraca, que me excluyeran. Ellos lucharon por mí, hay que reconocerlo. Él se emperró en que yo me tenía que ir. Total, que fui sustituido. Y cuando La Barraca hizo su primera salida por la provincia de Soria, pues, yo no fui. El disgusto que yo tenía, porque era una ilusión tan grande viajar con La Barraca por los pueblos de España, haciendo teatro, y dirigido por García Lorca, pero, no, no quiso él, se empeñó en que no. Luego el otro viaje iba a ser a Granada, en fin, iba yo a ver toda España, iba a..., como hicieron todos los que siguieron con él. Como que sea, tuve un golpe de suerte, porque cuando la compañía iba a salir ya para el norte de España, iban a ir a Galicia, Asturias, Santander, con ese repertorio de los tres entremeses de Cervantes. El muchacho que a mí me sustituyó había sido reprobado en los estudios y tenía que presentarse de nuevo en septiembre, y entonces los padres no le dejaron salir con la compañía, sino que tenía que estudiar para poder aprobar. Y entonces, los otros, los organizadores de la compañía, ante este hecho de, para no retrasar la gira, decidieron que yo, que me sabía el papel, fuera en lugar de él. Pero no se lo dijeron a Federico. Y cuando llegamos, en la primera parada que hicimos, eran varios autobuses en que íbamos todos, más el material, el tablado que nosotros mismos montábamos, donde poníamos los decorados, muy modernos, de Benjamín Palencia. Y el vestuario, muy gracioso también, muy moderno. Pues al llegar a Medina del Campo, que es a donde hicimos la primera parada para comer, todos nos sentábamos alrededor de Federico, en una gran mesa. Federico era brillante, era extraordinario, llevaba siempre la voz cantante, era una cosa que siempre tenía algo que decir, y siempre gracioso e ingenioso. Y cuando me vio, puso una cara de decir: "¿Qué hace éste aquí?" Y creo que exigió a los otros que por qué había venido yo, y le explicaron por necesidad absoluta, porque ocurre esto y tanto. Y lo aceptó. Y entonces él mismo propuso que hiciéramos las paces; hicimos las paces, pero en unas paces provisionales porque en el fondo no me lo perdonaba, la verdad es ésta, ni yo me comporté tampoco, porque era muy orgulloso y muy tonto en esa época, no me comporté tampoco como para conquistarlo, sino que hice todo lo posible por irritarlo más, la verdad es ésta. Porque yo estaba molesto con que él me hubiera sacado de la compañía, ésta es la verdad. Total, que fui tonto, yo perdí, perdí yo porque el débil era yo, el fuerte era él, como es lógico. Pero hice esa gira, que no olvidaré nunca, fue maravillosa porque estuvimos en toda Galicia, desde Bayona, que está en la frontera con Portugal, a Lugo, a Coruña, Pontevedra, luego estuvimos en Asturias, en Oviedo, en Avilés, en Cangas de Onís, en... Y luego acabamos, por último, en Santander, en Santillana de Mar. Y Santillana del Mar, con todo y que la poca simpatía que en el fondo me tenía él, pues me, me incluyó en un grupo selecto que él, que él citó para leer la obra que acababa de escribir, o que había poco había escrito, que era Así que pasen cinco años. Y nos la leyó. Y allí fui otra

vez yo, estuve importuno en mi juicio, porque volví a decirle, nos preguntó a todos, uno por uno que qué opinábamos de la obra. Y yo le dije, todos dijeron que era maravillosa, que era extraordinaria, y el único que le puso peros fui yo. Le dije que era una obra de tipo surrealista, cosa que a él no le iba, que tenía momentos preciosos, poéticos, pero que la obra no estaba lograda, por esto y por esto y lo demás allá, no vamos a decir aquí ahora el juicio, juicio que sostengo ahora, en este momento. No sé exactamente en qué términos lo dije entonces, pero desde luego yo, esa obra tiene momentos preciosos, pero es una obra que no es de las obras grandes de Federico. Yo he puesto de él, en mi teatro, Bodas de sangre; he puesto La zapatera prodigiosa; y he escenificado El llanto por Ignacio Sánchez Mejía. Pero hay momentos inmensos de Federico, extraordinarios, un valor dramático y poético asombrosos, pero nunca llega a ser todavía el autor totalmente maduro, el genio extraordinario que hubiera sido del teatro si este hombre no hubiera sido asesinado vilmente como fue. El caso es que cuando volvimos a Madrid, Federico dijo: “Muy bien, pero Álvaro no vuelve más.”

Y así fue. Carácter es destino, dicen los clásicos.

¿Qué hubiera sido del abuelo si hubiera sido capaz de medir su temperamento y tener una relación más “inteligente” con Federico García Lorca? ¿Podría esa relación prosperar creativamente? ¿Y si Federico no hubiera ido a Granada...? En fin. Los destinos estaban ahí, esperando a que cada uno lo viviera, porque, finalmente: la guerra llegó. Y con ella el exilio, y México.

Lo clásico

El exilio de mis abuelos fue largo. En tiempo, en tránsitos y en lugares. Hay innumerables relatos sobre barcos, coches, aviones, cuarentenas, maletas, mudanzas, escasez, abundancia y secuelas médicas (como los problemas en los pies de mi mamá por usar zapatos usados de La Cruz Roja). Pasaron por Francia, República Dominicana y Cuba, hasta llegar a México. El abuelo sobrevivió haciendo ficción de todas las formas posibles: escribiendo, dirigiendo, actuando, dando conferencias, y convenciendo a la gente, sobre cualquier cosa. Su elocuencia y poder de seducción en cualquier materia fue una de sus mayores fortalezas en la vida. Cuenta el abuelo que durante su estancia en República Dominicana y Cuba salió adelante escribiendo programas de radio, adaptaciones radiofónicas de La Celestina y comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca. De estas adaptaciones no hay registro, al menos no en los documentos familiares. Pero, según él, fueron muy exitosas y le permitieron darse a conocer en los nuevos mundos.

El primer trabajo de mi abuelo en México fue de vendedor de medicamentos. Pasaba de consultorio en consultorio, con su maleta negra, llena de medicinas. Era vivaz y de conversación hipnótica, no importaba quién estuviera frente a él, su plática siempre era encantadora y ad hoc. La venta de medicinas no fue difícil para él, y, de hecho, fue la oportunidad que catapultó el proyecto artístico más grande e importante de su vida.

A esos mismos doctores a los que les vendió medicinas y que logró conquistarlos amistosamente, les vendió la idea de ser patrocinadores de una compañía de teatro. Se formaría un patronato, y los inversionistas podrían asistir a todas las representaciones con su membresía y sus bonos. Todos estos doctores aceptaron. Así, se hizo de un banco de productores teatrales que financió la Compañía de Teatro Clásico de México. Durante un par de décadas esta compañía se hizo de un público, creando así una tradición.

¿Qué fue esta compañía y qué hizo?: una escuela de teatro, sí una compañía, una familia artística, una editorial y un barco en el que todos los pasajeros llegaron al puerto de su carrera: ahí empezaron Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin, Rosenda Monteros, Pepe Solé, Lorenzo de Rodas, Sergio Bustamante, Aurora Molina, Miguel Córcega... entre otros. Todos ellos llegaron jóvenes, confiaron en el abuelo, aprendieron de él cómo entender y pronunciar el verso de los textos del Siglo de Oro español, y se formaron como actores. Entre montaje y montaje se creó un repertorio monumental que hasta la fecha no se ha repetido en México.

Teatro Clásico de México tuvo su momento. Lo mismo que el abuelo, ese momento que todo artista implora a los cielos. Lo supo usar, porque se rodeó de gente que creyó en él y, de este modo, se hizo de un proyecto teatral gigante, ambicioso, posible y exitoso. Y, siguiendo la metáfora del teatro que avisa sobre lo impermanente de la vida: no fue para siempre. La compañía se disolvió sin él, cuando decidió volver a España con la muerte de Franco. Y muchos integrantes de la compañía fueron huérfanos buscando asilo en los dificultosos caminos del quehacer teatral.

Teatro Clásico de México presentó en la década de los años 50 obras costosas en espacios abiertos como el Castillo de Chapultepec, Acolman, Chimalistac. Había caballos, dispositivos escenográficos aparatosos, logística de transportación a los lugares, ambigús. La tradición de representar a los clásicos en espacios abiertos se volvió una cita teatral que creó precedentes. Por desgracia, una vez que la compañía se terminó, se perdió esta tradición. En teatros de la ciudad de México y provincia el repertorio de la compañía ofreció mucho y para escoger: Cervantes, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Séneca, Fernando de Rojas, Vélez de Guevara, León Felipe, José Zorilla, Federico García Lorca, Jorge Manrique, Baltasar de Alcazar... entre otros.

Así, el sueño original de La Barraca, llevar la poesía hasta los rincones más remotos de España, se logró en México. Cuánta emoción expresaban mis abuelos de ver y escuchar estos textos en las plazas y teatros de provincia, de ver los rostros de la audiencia azorados por el verso. Algunos de los posters de estas obras fueron diseñados por Leonora Carrington o Vlady, amigos incondicionales de la familia y de la compañía.

El abuelo también creó el Can-Can, un espectáculo nocturno de baile y cabaré que proponía una vida nocturna bohemia y diferente. Era una cita ineludible para los asistentes del Can-Can ir a cenar al restorán *Noche y día*, llamado así porque cerraban al amanecer, y era el lugar de reunión de los artistas nocturnos, el lugar donde todo sucedía. Cuentan los sobrevivientes de estos tiempos, que aquellas noches el glamur lo era todo. Recuerdo infinidad de anécdotas de sobremesa sobre estas noches, que imaginaba como situaciones que algún día me tocarían. Sí llegué a ir al *Noche y día*, ya cuando era un lugar decadente, aunque con esa atmósfera de brillo antiguo que conservan los lugares que en su momento lo fueron todo.

Tres actores de Teatro Clásico de México fueron los amigos incondicionales del abuelo y quienes, una vez que la compañía se deshizo, continuaron con una carrera excepcional y en contacto con él: Ignacio López Tarso, Rosenda Monteros y Ofelia Guilmáin. Ésta última, habitante constante de la casa familiar y muy amiga de mi abuela, tuvo fuertes rompimientos con el abuelo. Transcribo un fragmento de lo expresado en sus memorias del exilio, de cuando ensayaba Fuenteovejuna con Ofelia Guilmáin y que tiene el encanto del chisme del mundillo de la época:

Para mí: todas las actrices se parecen a Ofelia. Ni modo: me marcó. No se puede uno pelear nunca con una buena actriz o con un buen actor. Me he peleado también millones de veces con López Tarso,

millones de veces. Y en este momento no estamos en una situación muy, yo diría que muy amistosa, pero nunca estaremos peleados totalmente. Recuerdo que le dije a Pilar Sen: “Oye Pilar, aunque tú haces el segundo papel, desde este momento apréndete también a Laurencia. ¡Ay!, ¿por qué me dice usted eso? “Porque no estoy seguro de que Ofelia Guilmáin lo vaya a hacer, es decir, de que Ofelia llegue al final de los ensayos, porque van a ser muchos...” Fueron dos meses y pico de ensayo. Y, efectivamente, esto ocurrió. Ofelia andaba de noviecita con Chuchi, y se casó, en el curso de los ensayos y me dijo: “Pues mira, lo siento mucho, pero como me he casado y nos vamos de viaje de novios, pues no puedo venir a los ensayos”. Lo dijo con gran sinceridad, yo me lo esperaba, y no guarde rencor en el sentido de que era una actriz estupenda que hubiera estado sensacional. Después hizo ella la Laurencia en otra versión posterior que dirigió, me parece que fue Pepe Solé, y estuvo muy bien, me han dicho; yo no vi esa versión, pero me dijeron que estuvo estupenda, porque tenía que estarlo. Pero no estuvo tampoco mal Pilar Sen. Pilar Sen era una actriz muy discreta que tenía su temperamento, y que ya después te diré lo que pasó más tarde cuando no, cuando no hizo conmigo la última Celestina que yo presenté en México. El caso es que la obra se ensayó durante dos meses, dos meses y medio, primero en las propias salas de ensayo, grandes, del Instituto de Bellas Artes. Y ya por último me llevé a todo el mundo a la Plaza de Chimalistac y al aire libre, con un gentío en el reparto. Y además yo hice traer caballos, carro, de todo... Pues fue un éxito, pero un éxito increíble, yo mismo me quedé sorprendido del éxito que tuvo aquello. Yo, como siempre, con mi temperamento ibérico y mi histerismo normal, me peleé con el director de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, me peleé con todo el mundo. Porque por una de esas razones incomprensibles de las determinaciones de Bellas Artes, cortaron la temporada cuando estaba en pleno éxito. Los convencí de que la obra saliera de gira a la provincia, y así fue. Sin embargo, no fue, en ese momento de gira, más que a dos ciudades, la compañía, que fue a Querétaro y a Jalapa. No sé por qué no llegamos a Veracruz no por qué no se alargó más, creo que se hizo como prueba, porque Gorostiza era muy medido siempre en los gastos que acarreaba cualquier movimiento de carácter teatral, en la economía, que era siempre muy exigua. El caso es que como fue un gran éxito, tanto en una como en otra ciudad, pues ya después, al volver a la capital, se hizo una gira más larga. Y salimos para el norte de la República, y estuvimos en San Luis Potosí; estuvimos en Ciudad Victoria, no perdón, eso fue después, en San Luis Potosí, creo que en Guadalajara; después estuvimos en Durango, Torreón y creo que nada más. Y volvió a cortarse la gira con pleno éxito, por Bellas Artes, y volvimos a la capital. Como las nuevas actividades que yo realicé a partir de esos momentos, pues, son muy importantes, y justamente como base de la nueva gira que duró tres meses, llevaba yo Fuenteovejuna.

La época que sigue a Fuenteovejuna es ya una época de actividad casi constante en la realización de las obras teatrales clásicas. Después de que había recibido la ayuda y la protección y los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes, este Instituto no volvió a solicitar mis servicios nunca más, a pesar de que Fuenteovejuna había sido un éxito enorme. Pues por esas cosas interiores del teatro en que los jefes de Teatro o los directores de Bellas Artes tienen sus, sus predilecciones y tienen sus juicios y ponen sus obstáculos a los, a las personas que ellos no tienen interés en ayudar, eso es cierto. El caso es que yo, no es que yo solicitara y buscara constantemente la ayuda de ellos, no, pero siempre yo he buscado la forma de tener una protección económica de los espectáculos que yo presentaba. Y Bellas

Artes no me volvió a dar nada. El caso es que yo continué con mi actividad teatral de una manera ya constante. Y Fuenteovejuna, que la había llevado de gira por toda la República, prácticamente, excepto al sur. Los actores que estaban conmigo estábamos ensayando la obra Bodas de sangre, que iba yo a montar entonces, de Federico García Lorca, con ese mismo grupo. Y los actores estaban tratando de convencerme de que, me refiero al grupo de ellos, algunos de los que estaban conmigo, que eran Miguel Maciá, ¿cómo se llamaba?, Pilar Sen y el galán que ahora es director de televisión también, de telenovelas y eso, se llamaba Manolo Fernández me parece que se llama. Entonces ellos querían que hiciéramos una gira por Centro y Sudamérica, pero yo no quería hacer esta gira porque yo no estaba muy muy satisfecho de la calidad artística de la compañía. Y, por lo tanto, no quería yo llevar el nombre del Teatro Español de México, así se llamaba entonces, por Centro y Sudamérica pues con actores que cumplían, pero que no eran, no tenían la calidad, en general, salvo alguno de ellos, algunos de ellos que yo quería. No era fácil formar un elenco de teatro clásico donde las situaciones son muy difíciles, donde los públicos son más difíciles de convencer, que claro, porque no es un género sencillo.

Los relatos familiares, dichos en circunstancias cotidianas y al vuelo, sobre su relación con los actores, los funcionarios, o la vida de los escenarios fueron muchos. Había la versión del abuelo, y la versión de la abuela. Coincidían en los puntos climáticos, pero evidentemente cada uno de ellos recordaba las cosas con detalles y emociones diferentes. Él era determinante y contundente, no perdonaba a los culpables y colocaba en la apoteosis a los admirados. Ella, condescendiente y paciente, a todo le encontraba el lado humorístico.

Pocos testimonios y documentos quedan de las ediciones que se hicieron en Teatro Clásico de México: la traducción del *Hamlet* (recientemente publicada por la UNAM, bilingüe), estudios sobre Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, y su versión de *La Celestina*, para muchos la versión más pura y teatral. Destacan los programas de mano de las obras, verdaderos cuadernillos con información, artículos, fotografías de los montajes y sellos publicitarios de los patrocinadores. Adorables testimonios de una época grande del teatro mexicano.

El cine

Entonces, en medio de esta vertiginosa vida teatral, el abuelo escribía crítica de cine en diversos periódicos y suplementos culturales. Estas críticas le abrieron camino para escribir guiones de cine.

Aquí la mancuerna que hizo con los famosos hermanos Calderón fue importante. Todo empezó con un ensayo crítico sobre cine, que él consideraba como un libro de crítica. Trataba de cómo se hacen las películas, una trayectoria desde la escritura del guion hasta la dolosa relación entre los productores y los creadores. Era un ensayo de corte irónico que fascinó a los hermanos Calderón y le pidieron que hiciera de ese libro un guion de cine. Este guion se produjo, se llamó “También de dolor se canta”, protagonizado por Pedro Infante. Una comedia encantadora y sarcástica sobre la vida privada e íntima del proceso de hacer una película. La película tuvo éxito, pero él, que trabajaba como crítico de cine, hizo una crítica devastadora de la película ¡su propia película! Criticando, claro, a los productores, a Pedro Infante... en fin, otra vez, el carácter le hizo una mala jugada.

Le cerraron las puertas en el cine.

Sin embargo, los hermanos Calderón creían en él. Lo contrataron a una paga mensual para escribir argumentos de cine. Escribió miles de argumentos. Su tarea era conseguir tramas de corte melodramático, con momentos musicales dancísticos, propios para la amante del productor. Y esto a él le divertía, porque, de algún modo, mantenía vivo su musculo de ficción dramática en un periodo de mucha creatividad como director de teatro.

De estos argumentos salieron, más tarde, sus propios guiones como *Aventurera* y *Sensualidad*, de donde después se hicieron exitosas adaptaciones de teatro. *Aventurera*, con dos adaptaciones diferentes (una de Carlos Olmos y otra mía) ha estado en escena, ininterrumpidamente, 20 años. Transcribo un fragmento de estas memorias cinematográficas en los testimonios del exilio:

Los argumentos de cine que escribía estaban destinados a la estrella de uno de los hermanos, que era Pedro Calderón, y que era una cubana que se llamaba Ninón Sevilla, que era una, fundamentalmente, bailarina y cantantilla, eran melodramas; eran, generalmente eran tremendos melodramas, en los que yo tenía que buscar la ocasión en que ella, tres o cuatro veces en la película, cantase y bailase. Eso eran digamos, los moldes sobre los que yo tenía que escribir. Y escribí varios que les gustaron mucho a los Calderón, y que tuvieron mucho éxito, sobre todo fuera de México, es decir, en Uruguay, en Puerto Rico, en todos estos países del Centro y Sudamérica. Entonces, pues, como dije, estuve varios años haciendo este trabajo, que fue la época más boyante, económica, de esta primera parte de mi estancia en México. Yo me levantaba en las mañanas, escribía mis argumentos de cine, luego me iba al Club Deportivo Chapultepec, que estaba cerca de nuestra casa, que vivíamos en la avenida Darwin, me iba andando hasta el club, allí jugaba el tenis, después un poco de jogging y después nadaba en la piscina y, por último, pues, me daba mi baño turco y demás, y seguía en la tarde con mi trabajo de este... más mis crónicas de cine en *Excelsior*, y mis colaboraciones en otras revistas. Colaboré en revistas gráficas, en revistas de la Universidad. Y después, ya más tarde, en *Cuadernos Americanos*, una revista estupenda, que dirige don Jesús Silva Herzog. Entonces, estando como argumentista de cine, que no me gustaba nada y que quería dejarlo, a pesar del buen dinero que me producía, si yo hubiera insistido en mi carrera cinematográfica, pues, hubiera yo llegado a ser lo que hizo un amigo mío íntimo, que era Luis Alcoriza, que llegó a ser director de cine mexicano. Pero como me separé totalmente del cine; el cine no me ha cautivado nunca como, como actividad, digamos, artística. En aquella época conocí ya muy íntimamente a Luis Buñuel, con quien he mantenido una gran amistad, que sigo teniendo.

El cine no era lo que a él le interesaba artísticamente. Lo confesó. Y lo lamentó después. Porque el mayor patrimonio de su vida lo obtuvo haciendo estos argumentos y guiones, que, reconoció tardíamente, pudieron llevarlo a una carrera como director de cine. Sus dos amigos Alcoriza y Buñuel, lo resintieron. Y, siguiendo la paradoja del mal de Racine: el abuelo hoy es más conocido por sus guiones de cine que por sus puestas en escena de Teatro Clásico de México.

El regreso

Mis abuelos volvieron a España cuando murió Franco. Dejaron en México una familia, una compañía en agonía, amigos, proyectos inconclusos y restos de su casa. La noticia de su partida fue incomprensible para mí, aunque siempre estuvo la advertencia: “*el día que muera Franco volveremos a España*”. Fueron días de mudanza, emociones, y planes que cambiaban cada día. Y luego, llegó el día en que ya no había abuelos, ni su casa, ni esa vida a su lado, que era irrepetible. Y que siempre extrañé.

Como ocurrió con la mayoría de los exiliados que volvieron a España: nada era como lo habían dejado, ni como lo recordaban ni soñado. Tuvieron que armarse una vida completamente nueva, tolerando el exilio en tierra propia. Para el abuelo, el regreso fue como otro tipo de ser extranjero. Las miradas hostiles de los vecinos, el silencio en las reuniones familiares, el ajuste de cuentas con las ciudades, hacerse de amigos. Y extrañar México. Los amigos, la familia, el teatro.

Su regreso a España supuso otro tipo de exilio: no ser conocido ni reconocido, no tener pasado inmediato. No tener colegas. Tampoco relaciones. Empezar de cero. Madrid fue muy difícil para los abuelos, ya para entonces dos personas cansadas de tanto movimiento en sus vidas. Se mudaron al Escorial. Ahí tenían un departamento privilegiado, porque desde su estudio se veía la montaña, a la que el abuelo adoraba como pocas cosas. Y entonces empezó su periodo de escritura más productivo. Fue un ciclo de su vida en el que hizo menos teatro, pero escribió más. Sobre todo, novelas. En estos años, los últimos de su vida, la narrativa fue su gran compañera y dedicación. Desde joven y hasta el final de sus días exploró todos los géneros: guiones de cine, de radio, de televisión, dramaturgia, novela, ensayo, periodismo, y crítica. Y, en cualquiera de ellos, estaba su huella, su feroz identidad cargada de humor e ironía.

Finalmente, en El Escorial logró tener una compañía de teatro amateur, residente del Teatro real Coliseo Carlos III, a mi modo de ver uno de los teatros más bellos del mundo. Y su vida era esa: escribir, dirigir teatro, elogiar la vista de su ventana, comer las delicias de su mujer, mi abuela, y deleitarse con su selección de quesos. La vida de un abuelo sabio, sin duda.

Las visitas a México fueron pocas. Tuvo la invitación para presentar en un Festival Internacional Cervantino su adaptación de la Regenta -Leopoldo Alas Clarín-, con la compañía de teatro amateur de El Escorial. Fue un gran evento la llegada a la casa materna de toda esta compañía, los gritos, las risas, el humor: era como si la infancia regresara. Efímeros días, que fueron la definitiva despedida teatral del abuelo en México.

Los abuelos pasaron largas temporadas en Los Ángeles, donde él daba una cátedra en una Universidad que no recuerdo, y donde también presentó una versión bilingüe de *La Celestina*. Fuimos a visitar a los abuelos durante sus temporadas californianas, y ahí los relatos y remembranzas del pasado mexicano fueron fuertes. Un exilio tan largo y generoso, no fue fácil de borrar. California fue un lugar impregnado de nostalgia por México y, de algún modo, un refugio creativo que lo separaba de sus dos territorios: el México artístico y la España doliente.

Hasta aquí, hay un error en toda esta narración. No he hablado de mi abuela, Isabel, y debo hacerlo. Yo recuerdo a mi abuela como una mujer sumamente fría. Aunque en el mundo es recordada como simpática, divertida y genial. Tenía esa doble personalidad: fría en corto, adorable en lo público.

Mi relación con mi abuela cambió con el tiempo, y más aún cuando llegué a vivir a Madrid y ellos vivían en el Escorial.

En esta época, mi abuela y yo conseguimos mucha confianza e intimidad. Fue aquí cuando me contó los secretos de familia, me dio consejos de mujer a mujer, se deleitó con los chismes de las épocas teatrales, y me regaló su colección de ropa interior, la que había recolectado a lo largo de su vida. Unas joyas de lencería, algunas de ellas aderezadas con las anécdotas correspondientes.

Mi abuela, una mujer burguesa, aprendió a sobrevivir de mil maneras. Fue educada para cocinar, coser, y hacer de un hilito una gran magia. En el exilio vivió de cocinera, costurera, maquillista y ¿por qué no? ¡Tenía una clínica de belleza en su casa y una columna de consejos de belleza en el periódico *Excelsior*! Llegó a tener su reputación y su lugar en los consejos de belleza. Recuerdo muy bien su papelería membretada: “*Isabel Richart, cosmetóloga*”.

En la época de la Compañía de Teatro Clásico, ella era la diseñadora de vestuario, la costurera del vestuario, la maquillista y la diseñadora de tramoya. También era como una consejera, psicóloga, confesora y animadora. Muchas de las tramoyas que hizo para las obras terminaron siendo mis juguetes. Mi cuarto sirvió varias veces de bodega de escenografía y tramoya. Dormía con las decoraciones teatrales como si fueran muebles de tienda.

Una extraña coincidencia cruzó las vidas de mi abuela y la mía. Resulta que la casa donde yo llegué a vivir en Madrid ¡era la fábrica de telas y talleres de costura de su familia antes de la guerra! Recuerdo claramente el primer día en que mis abuelos vinieron a visitarme a mi casa. Mientras mi abuela subía las escaleras del viejo edificio, lloraba a mares. Yo me asusté. La recibí con *kleenex*, más de una copa de vino, y mucha paciencia. Una vez recuperada, mi abuela me contó la historia de esa casa, de ese viejo edificio, y muchas cosas de su pasado que nadie sabía.

Frente a esta casa estaba –sigue ahí– el teatro Apolo. Es decir que cuando yo abría la ventana de mi sala lo que tenía en frente era un teatro. Este teatro era el edificio central de la fábrica de camisas de la familia de mi abuela. Y el edificio donde yo vivía era parte de los talleres de costura y las bodegas. Según contó en ese conmovedor día, la última vez que ella subió esas escaleras mi casa fue cuando ella y mi abuelo se escaparon en secreto para darse besos y planear su fuga.

Los hilos del destino, raros y llenos de coincidencias más raras aún.

Mucho después de la fábrica familiar, ese edificio llegó a ser un taller de costura de vestuario teatral y ópera, llamado Casa Cornejo. La última vez que pasé por este local era una tienda de productos orgánicos.

La familia de mi abuela se opuso terminantemente al noviazgo con mi abuelo. Él era un rojo, de izquierdas, un peligro. Mis abuelos tuvieron que fugarse y así, a partir de un romance prohibido, tiempo después, durante la guerra civil, se reencontraron en medio de un invierno en los Pirineos, compartieron el exilio, el teatro y la muerte.

La maternidad y el fuego

En Madrid estudié dramaturgia y dirección de escena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Los fines de semana iba a visitar a mis abuelos al Escorial. Mi abuela cocinaba, él hablaba. Una tarde le pedí al abuelo un libro prestado: me dio un categórico NO. *Los libros no se prestan, nunca*. Pero, a cambio de su tremenda oposición a compartir libros, era un conversador insuperable. Contaba anécdotas de sus años de la Compañía de Teatro Clásico. Hablaba de sus actores, de esos espacios abiertos donde tuvo la osadía de hacer puestas

en escena arriesgadas. Se desvivía en detalles al relatar su montaje de Hamlet en el alcázar del castillo de Chapultepec. No sé si esta obra fue su preferida, pero fue de la que más hablaba y en el prólogo a su traducción bilingüe defiende que es el mejor drama jamás escrito. Decía que los actores mexicanos son extraordinarios, los mejores después de los ingleses... Y, en fin: anécdotas entrañables. Hablábamos mucho, de teatro y literatura, de mexicanos vs españoles, del exilio... Y la melancolía se sentaba a nuestro lado, para escuchar paciente, hasta que lograba hacernos guardar silencio. Y entonces veíamos la montaña. Usábamos unos binoculares con los que buscábamos pájaros y detalles de El Escorial.

Mi abuelo ya era el bisabuelo de mis hijos cuando murió. Los inviernos de El Escorial eran implacables, las heladas dejaban los pisos cubiertos de una resbalosa capa de hielo. El abuelo se resbaló. De esa caída, que tuvo una cadena de consecuencias físicas, ya no pudo salir. La abuela lo cuidó hasta el último segundo, el último aliento. El abuelo tuvo, hasta el final, lucidez. Recuerdo de esos, sus días terminales, cómo defendía uno de los principios que rigieron su vida: *cuán estúpido es ser estúpido*.

Heredé de él tres cosas importantes. Sus binoculares –con los que espiábamos la montaña del Escorial– y una colección de literatura dramática de Aguilar, de lujo. Los libros se quemaron, junto con toda mi casa madrileña que ardió un día de mi cumpleaños. Pero los binoculares aun los conservo. Son esas cosas extrañas que sobreviven a la muerte y a todas las vicisitudes que nos acompañan en los años. Los uso de vez en cuando. No sirven bien. Pero son la memoria de una tierna ingenuidad: yo, de niña lo espiaba a él. Ahora tengo los instrumentos con los que él espiaba la vida. Y hablo de instrumentos en el más amplio sentido de la palabra. La tercera herencia, y la más importante: ese gusto por los cuartos prohibidos, solitarios, donde la intimidad abre las puertas a la invención.

Segunda parte: Textualidades y Teatralidades



Una mirada transdisciplinaria a San Juan de Max Aub

Domingo Adame Hernández



Ramón J. Sender, sendero fronterizo en la teatralidad del exilio español en México

Efrén Ortiz Domínguez



Una adaptación teatral inédita de Pedro Páramo por Álvaro Custodio

Juan Pablo Heras González



Una mirada transdisciplinaria a San Juan de Max Aub

Domingo Adame Hernández

Universidad Veracruzana

Resumen

Este texto tiene el propósito de resaltar los aspectos transgresores y esperanzadores que contiene el teatro de Max Aub los cuales corresponden, desde mi perspectiva, a una visión acorde con los principios que propone la estrategia transdisciplinaria la cual empleo para analizar una de sus obras: *San Juan*.

Abstract

This text aims to highlight the transgressive and hopeful aspects contained in Max Aub's theater which correspond, from my perspective, to a vision in accordance with the principles proposed by the transdisciplinary strategy which I use to analyze one of his works: *San Juan*.

Figura 1

(S/f). Culturainquieta.com. Recuperado el 9 de diciembre de 2024.



Nota: <https://culturainquieta.com/pensamiento/max-aub-el-ciego-que-todo-lo-veia-bajo-el-puro-delito-de-amor-negro/>

Introducción

El lugar que el teatro ocupó en la vida de Max Aub (París 1903-Ciudad de México 1972) fue sin duda muy significativo. Valenciano por convicción, llegó a México en 1942. En la ciudad española participó en la creación de “El Búho” teatro universitario que emuló a “La Barraca” de García Lorca y fue secretario del Consejo Nacional de Teatro hasta la caída de la República.

Su relación con el teatro no fue esporádica ni limitada, sino por el contrario, constante y abundante; pero esto no le impidió cultivar la narrativa, la poesía, el ensayo, el periodismo y el cine. Su *Teatro completo*, un volumen de 1408 páginas, fue editado por Aguilar en 1968.

Entre 1947 y 1949 ejerció la función de crítico escribiendo semanalmente sobre el teatro en México.¹ También publicó “Las maneras de representar”, un conjunto de once artículos en los que expuso los principios que, a su juicio, conforman el arte teatral. Impartió clases de “Historia del teatro” y “Composición dramática” en la UNAM y formó parte, por breve tiempo, de una “Comisión de repertorio” en el INBA. Tuvo contacto con el teatro comercial a raíz del estreno de *La vida conyugal*² y con los grupos renovadores, con motivo del estreno que realizó el Teatro Estudiantil Autónomo de *Una proposición decente*.

Entre sus principales obras destacan: *San Juan*, *Morir por cerrar los ojos* y *Los muertos*. *Una botella* se representó con frecuencia en México a cargo de grupos estudiantiles y de aficionados en la segunda mitad del siglo XX.

El hecho de que la mayoría de los montajes de sus obras hayan sido realizados por grupos *amateurs* no las demerita sino, por el contrario, reafirma su carácter complejo, audaz, e innovador, aspecto que las compañías profesionales en México —sobre todo en el periodo en que Aub las escribió— difícilmente se atrevían a abordar.

En este texto me interesa resaltar los aspectos transgresores y esperanzadores que contiene el teatro de Aub los cuales corresponden, desde mi perspectiva, a una visión acorde con los principios que propone la estrategia transdisciplinaria la cual emplearé para analizar una de sus obras: *San Juan*, luego de una breve contextualización.

Max Aub y su concepción del teatro

Según su propio testimonio, su primera experiencia como escritor correspondió al mundo teatral. Gracias al teatro también pudo dar cauce a sus inclinaciones políticas y literarias. Las razones que él mismo cita para justificar su orientación sirven para aclarar su concepción del teatro:

Siempre tuve mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas que no por mi boca, o mi ecuanimidad ante la vida me hizo pensar que el teatro era la mejor manera en que podía exponer mis ideas. No se trataba de un gusto por la notoriedad teatral o por la escena, sino una manera de exponer desde distintos puntos de vista... el parecer de mis personajes (Aub 37).

Aquí podemos observar que, sin nulificarse, el interés de Aub era plantear en el teatro la voz de los otros, de la colectividad.

Los primeros ejercicios dramáticos de nuestro autor, como afirma Joseph Luis Sirera, corresponden a un teatro rico en teatralidad, en efectos antiilusionísticos (2002: 15), donde se percibe la influencia de la vanguardia teatral europea (Copeau, Dullin, Craig), pero también del Siglo de Oro español. Además, el mismo Sirera alude

¹ Al celebrarse en 1993 el homenaje a Max Aub en Valencia y Segorbe participé con una conferencia magistral en la que dí cuenta de su papel como crítico teatral en México (Ver Domingo Adame, 1996).

² La vida conyugal se estrenó profesionalmente el 4 de septiembre de 1944 en el Teatro Fábregas dentro de la temporada de la compañía Teatro de México. Tuvo como propósito contribuir a elevar la calidad del teatro en México. La dirección estuvo a cargo de Celestino Gorostiza quien, apoyado en su experiencia como director y en un elenco de actores provenientes (casi todos ellos) del Teatro de Orientación, realizó el montaje con rigor y creatividad.

al conocimiento que Aub tuvo de las teorías de Nicolás Evreinov sobre teatralidad.³ Todo esto revela su natural inclinación hacia la escena, por más que en su obra tenga un mayor peso la palabra.

Por lo tanto, en el caso de Aub —como en el de cualquier otro creador—, no se puede hablar de una concepción acabada y estática, sino de puntos de vista móviles que orientaron su práctica y que, al manifestarse, posibilitaron en ocasiones, o impidieron en otras, la interacción con el receptor. Y, en efecto, en la vasta obra de nuestro autor se observa la confluencia de distintas tradiciones del teatro occidental, siendo aquellas donde predomina la palabra como soporte de un discurso político y del sentido lúdico las que sirven de fuente al teatro que escribió, sobre todo, en México. La palabra, como ha señalado Silvia Monti (2002), fue el medio que empleó para reconciliarse con su condición de exiliado:

Para el exiliado, hombre sin raíces que ha perdido las referencias espacio- temporales, la palabra se convierte en un medio para restaurar el orden en el caos [...] de ahí la urgencia de escribir, de narrar y de narrarse [...] objetivar su pensamiento, sus dudas, sus esperanzas a través de los personajes ocultándose detrás de ellos. Así se explica la incesante producción dramática de Aub en los primeros años del exilio [...] así se explica también la insistencia en las primeras piezas en unos pocos temas relacionados con las dramáticas experiencias vividas: el desarraigo, la delación, la lucha contra la injusticia, la falta de libertad y por supuesto España como telón de fondo al mismo tiempo añorada y rechazada (8-9).

Aub decía: “lo que importa es el juego de espejos entre el actor y el espectador, o sea, la relación humana entre el artista que hace su oficio y el espectador que ha pagado por ver actuar al artista y por enterarse de lo que yo, el autor, he escrito” (Kemp, 1997: 8).

Producción dramática de Max Aub

Al revisar la producción dramática de Max Aub percibo su profundo interés por tratar temas que hablan de su experiencia y de su aguda observación de la realidad que le tocó vivir, menciono solo algunas: En *Tránsito* (1947) trata directamente el exilio español y la guerra civil; *El último piso* (1944) es protagonizada por Tamara, una exiliada rusa que huye de la dictadura comunista. *A la deriva* (1947) habla de una espía de la policía francesa. Acoto que, para Aub, la delación era el peor de los delitos, siendo consecuencia de la falta de libertad vivida bajo los regímenes policiacos. *No* (1952) es una crítica a la división del mundo en dos bloques: comunista y capitalista. Y qué decir de *Morir para cerrar los ojos* (1944) que describe el envilecimiento del pueblo francés en 1940 antes de su recapitulación frente a los nazis.

³ Nicolás Evreinov consideraba la teatralidad como un instinto: “el de transformar las apariencias de la naturaleza”. Así mismo veía en la “voluntad de teatro” un impulso que se encuentra en todos los hombres, tanto como el juego en los animales. Cualidad universal, condición pre-estética: el gusto del travestismo, el placer de generar ilusión, de proyectar simulacros de sí mismo y de lo real hacia el otro. En este acto que lo transporta y lo transforma el hombre parece ser el punto de partida de la teatralidad: es la fuente y el primer objeto. El proceso fundador de la teatralidad es pre-estético: hace un llamado a la creatividad del sujeto, pero precede a la creación como acto estético y artístico terminado. La teatralidad, en su sentido más amplio, pertenece a todos. La concepción de Evreinov está ligada a la antropología y a la etnología. Al acercar la teatralidad a lo cotidiano, se arriesga a hacer desaparecer la especificidad de la teatralidad escénica, pero a la vez otorga a la teatralidad una extensión que merece ser explorada. Lo que Evreinov observa es que, antes de ser un fenómeno teatral, la teatralidad es una trascendencia que puede ser inducida sin pasar por el estudio empírico que supondría la observación de las distintas prácticas teatrales. (Cf. Féral, 1988:359-360).

Después de una y otra relectura, y en el entendido que el teatro es presente, me pregunto: ¿Qué teatro escribiría hoy? Podría afirmar que no sería diferente en cuanto a su temática, es decir un teatro que hablaría de lo que ocurre en el presente y, sobre todo, de aquello que tiene que ver con actitudes afines a lo que se podría esperar de una humanidad consciente y solidaria, aspectos que, como consta en su vida y obra, él procuraba con fe inquebrantable, por eso creo que su creación bien puede denominarse “Teatro de la Esperanza”.

Transdisciplinarietà

Basarab Nicolescu, creador de la Metodología Transdisciplinaria, llamó “encausadores de esperanza” (2009: 11) a quienes se sitúan más allá, en primer lugar, de los constreñimientos disciplinarios, pero, de manera significativa, a aquellos que luchan por transformar la realidad. En este sentido, la dimensión ética y creativa de Max Aub alcanza cada vez más mayor relevancia conforme adquirimos conocimiento de la complejidad del ser humano y de los procesos de creación, es decir, cuando dejamos de definir a la persona por uno solo de sus componentes, sea éste biológico, social o cultural. La riqueza del pensamiento de Aub y la manera de plasmarlo en su producción dramática nos revelan, ante todo, al gran humanista que fue. Veo pues a su obra como un gran esfuerzo por comprender al individuo en su comportamiento personal y social.

Actualidad de la obra de Max Aub

En junio de 2022 se llevó a cabo en Montreal, Canadá el Coloquio “Teatros de las colectividades”⁴ En dicho Coloquio el investigador Jean-Marc Larrue señaló que era necesario reescribir la historia del teatro desde las colectividades. Pues bien, ahí habría que incluir la obra de Aub que siempre tuvo como raíz y objetivo a las colectividades, como veremos al analizar *San Juan* donde su autor muestra a una comunidad representativa de la diversidad humana.

Por otra parte, la intención de Max Aub de colocarse más allá de los límites disciplinarios se manifiesta en la diversidad de sus actividades creativas: literatura, cine, periodismo, teatro, radio. Esa fue, a mi parecer, una de las razones por las cuales la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) creó la cátedra extraordinaria “Max Aub: Transdisciplina (SIC) en Arte y Tecnología”, misma que en 2019 tuvo un relanzamiento con diversas actividades. A propósito de ello se señala en una nota periodística:

¿Qué significa la transdisciplina (SIC) a la luz de la figura de Max Aub (1903-1972)? El artista, que nació en Francia de padre alemán, creció en España y vivió en México las últimas tres décadas de su vida, legó una de las obras más influyentes del exilio español, del que se conmemoran 80 años.

El dramaturgo, novelista, ensayista, dibujante, guionista de cine, locutor y productor radiofónico, pintor, activista y gestor cultural desdobló su creatividad en diversos géneros literarios, formas artísticas, medios e idiomas. Sus acervos, de índole sonora y visual, se deben repensar a partir de las prácticas estéticas contemporáneas y la tecnología actual (Bautista, 2019).

⁴ Théâtres des collectivités, Université de Montreal, 12 al 15 de junio 2022.

Y al final se dice —citando a Jorge Volpi, entonces coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, y a Pável Granados, a la sazón titular de la Fonoteca Nacional— que ambos coincidieron en definirlo como un “personaje apasionante, figura central de la cultura del siglo XX y uno de los grandes heterodoxos, cuya labor multidisciplinaria estuvo adelantada a su tiempo” (Bautista 2019).

Estos son aspectos que me permiten afirmar, por una parte, su carácter como precursor de la perspectiva transdisciplinaria y, por otra, su mirada en un futuro que para Aub, infiero, sería promisorio, de ahí lo esperanzador.

San Juan desde la mirada transdisciplinaria

Considero que *San Juan* es la realización más lograda del dramaturgo español, tanto en el plano de lo dramático como de lo teatral.⁵ Fue escrita en 1943 y habla de un inmenso coro de emigrados judíos que huyen de los nazis en un barco del mismo nombre a quienes en ningún puerto les dan permiso para desembarcar. En cuanto a su estreno hay diversas informaciones, una de ellas habla de la temporada 97-98 en el María Guerrero de Madrid⁶ y otra en febrero de 1998 en el Teatro Principal de Valencia en una coproducción del Centro Dramático Nacional y los Teatros de la Generalitat.⁷ No deja de sorprender el tiempo que transcurrió entre la escritura de la obra y su realización teatral lo cual indica que, lamentablemente, el dramaturgo nunca la vio en escena.

Por lo que respecta a la *transdisciplinarietà*, se trata de una propuesta epistemológica en cuyos principios se vislumbra el advenimiento de un ser humano capaz de contender con todo aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como *Realidad*. Basarab Nicolescu, creador de la Metodología Transdisciplinaria la ve como respuesta al estado actual de la humanidad, para ello se sostiene en tres pilares: *Niveles de realidad* (dimensión ontológica), *Tercero incluido* (dimensión lógica) y *Complejidad* (dimensión epistemológica). En *El Manifiesto de la transdisciplinarietà* (2009) hace la contextualización de esta perspectiva y explica su amplio campo de aplicación. En la edificación de la *Transdisciplinarietà*, dice Nicolescu, se encuentran las dos grandes revoluciones del siglo XX: la cuántica y la informática que han modificado el rostro del mundo, aunque paradójicamente: “Hoy, a pesar del crecimiento sin precedente del *conocimiento* en la historia humana, conocemos más sobre lo que hacemos y menos acerca de quienes somos” (6).

Por mi parte, desde la mirada transdisciplinaria, veo al teatro como una celebración de lo humano, como un espacio de reconexión con todo lo viviente y también como la manifestación sorprendente de la creatividad individual y colectiva. Pero, aclaro, esa mirada requiere de una concepción distinta del fenómeno teatral que se da al pasar de la teatralidad a la transteatralidad.

De la teatralidad a la transteatralidad

La teatralidad fue concebida por Nicolás Evreinov (ver nota 6) como el instinto de transformar las apariencias de la naturaleza en voluntad de teatro, es decir una pulsión espontánea de juego que se encuentra tanto en los

⁵ De San Juan decía Octavio Paz que le parecía meritorio que Aub se atreviera a abordar el género trágico abandonado por los dramaturgos contemporáneos. Los personajes le parecían una mezcla de realismo y poesía, el diálogo eficaz con monólogos de “belleza patética”, pero, sobre todo, admiraba su dramaticidad: “la obra de Aub es teatro. No poesía en teatro, ni teatro poético, sino teatro verdadero, sustentado en la realidad de nuestra época y animado por la imaginación. Y esta es la única forma en que la poesía puede ser teatro: dramatizándose”. (1943:319).

⁶ https://elpais.com/diario/1997/06/11/cultura/865980013_850215.ht

⁷ El País 27 de febrero de 1998 https://elpais.com/diario/1998/02/27/cultura/888534009_850215.ht

hombres como en la especie animal. Una calidad universal, una condición pre-estética el gusto de travestir, el placer de generar una ilusión, de proyectar simulacros de sí mismo y de lo real hacia el otro.

Bajo el paradigma de la modernidad, que redujo la complejidad de la realidad a “una idea de realidad”, cristalizaron la teatralidad y el teatro, ambos legitimados por la lógica binaria del tercero excluido. Por lo tanto, para modificar los núcleos organizantes de la sociedad y de la cultura, es necesario cambiar de paradigma, este nuevo paradigma abre la posibilidad de transformar el teatro y la teatralidad favoreciendo la transteatralidad y el transteatro que se basan en la transdisciplinariedad.

Hoy día, en diversos ámbitos, podemos escuchar y observar voces y movimientos que expresan la urgencia de una nueva relación con todo lo que existe. Necesitamos entonces prácticas de reconexión que reconstruyan nuestro *Ser-en-conciencia*. Requerimos percibir el enorme poder creativo de nuestro ser y de cada elemento que nos rodea, el movimiento de nuestro cuerpo y de nuestra comunidad que potencializa nuestra capacidad de conocer y experimentar diferentes Niveles de Realidad. Esto, a mi juicio, lo estaba perfilando Max Aub.

Figura 2

Cervantes, C. C. V. (2017). CVC. Retorno a Max Aub.

Presentación por Juan Manuel Bonet, director del Instituto Cervantes



Nota: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/max_aub/presentacion.htm

Una nueva concepción de la representación en el Teatro

La definición reductora del concepto *teatro*:

representación que un actor hace de un personaje o entidad ante un espectador, reduce también al mínimo el sentido de *representación*: “algo que está en lugar de”.

¿Qué está más allá del teatro? La etimología de la palabra *teatro* proviene del griego *theatron*, que corresponde al lugar desde donde el espectador “contempla” (*theoros*) el espectáculo, lo cual otorga prioridad al acto de observar lo que se representa frente a él. Pero si observa solamente lo que el actor realiza atiende exclusivamente a uno de sus elementos: el espectáculo, es decir el envoltorio y no a su contenido. Es necesario entonces traspasar el primer plano para tocar la fuente donde mana lo que se representa. Esa fuente contiene también el alimento del actor —incluso podríamos afirmar que ahí tiene su nacimiento— y puede ser llamada “matriz de realidades”, el teatro es solo el velo que la cubre.

⁸ Por ejemplo, en la acotación al inicio del tercer acto de San Juan se percibe la concepción visual de nuestro autor que indica su experiencia cinematográfica. “(La tarde siguiente, ya muy anochecido. Alta mar. Tempestad. Se oye, jadeante, el luchar desacompañado de los motores, el ulular del viento, el ruido de las olas al romper contra el casco del San Juan. Todos estos ruidos se combinan mientras no digan nada en contra de las acotaciones. La luz eléctrica, amarillenta y débil, disminuye muy poco a poco. En el entrepuente, luz más fuerte. Los OFICIALES 1o y 2o, vestidos con impermeables brillantes. En la bodega, trajinar de pasajeros mareados. Por la cubierta y el entrepuente corre el viento. El RABINO está sentado en los equipajes.)” (San Juan, 1943: 159).

Espectador y actor tienen necesidad de representación y de realidad. ¿Cómo accedemos a la fuente? Esta es la gran pregunta y la respuesta que aquí encuentro es: a través del conocimiento que se sepa conocimiento y que, por lo mismo sea abierto, relacional, dialógico, ético y lúdico.

Un creador capaz de producir momentos de honesta e intensa comunicación con el receptor — que convierten a éste en participante activo— debe ser capaz también de establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento distintos a los suyos, de atender sus llamados internos y externos; de buscar su plena liberación y ayudar a otros a liberarse. Esta es la dimensión dialógica que percibo en *San Juan*.

Así pues, si la teatralidad es el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro a través del cual productores y receptores actualizan una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su escenificación y por la confrontación permanente entre realidad y ficción, es, en suma, el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral; la transteatralidad atraviesa el hecho teatral, desde lo pre-textual o pre-escénico, hasta su recepción en la lectura o en el escenario y posibilita el juego constante entre imagen y mirada, entre acción y reacción, entre realidad efectiva y ficción; es más un principio creativo que una técnica y tiene su origen en una concepción visual que se traduce en imágenes acústicas y plásticas concretas.⁸

Si la teatralidad es el fundamento para interpretar, representar y percibir el discurso teatral estructurado con base a la lógica binaria de texto/representación; la transteatralidad es el proceso por el cual cada sujeto productor o receptor actúa desde la incertidumbre, gestiona su propia alteridad y transita simultáneamente por diferentes Niveles de Realidad con pleno dominio de su potencial humano. Se trata de asumir la paradoja de *ir más allá de uno mismo al darnos cuenta de quienes somos, o mejor aún, de quienes estamos siendo, conociendo, haciendo y sintiendo en el preciso instante en que nos damos cuenta*.

Reconozco a Max Aub, en tanto creador teatral, como sujeto transdisciplinario, con capacidad para transitar más allá de los límites disciplinarios.

Sujeto Transdisciplinario

La transdisciplinariedad, a diferencia del conocimiento científico mecanicista, no es neutral pues involucra al sujeto.

Uno de los mayores retos que nos heredó el siglo XX es el de concebir la historia como algo que se construye con sujetos, asumiendo que no hay un solo Sujeto sino una multiplicidad de sujetos.

El instante presente es el tiempo vivo. Es del campo del Sujeto, más precisamente, del campo de lo que une el Sujeto al Objeto. El instante presente es, estrictamente hablando, un no-tiempo, una experiencia de la relación entre el Sujeto y el Objeto y, a ese título, contiene potencialmente en él el pasado y el futuro, la totalidad del flujo de información que atraviesa los niveles de Realidad y la totalidad del flujo de conciencia que atraviesa los niveles de percepción. *El tiempo presente es verdaderamente el origen del futuro y el origen del pasado*. Las diferentes culturas, presentes y por venir, se desarrollan en el tiempo de la Historia, el tiempo del cambio en la condición de los pueblos y de las naciones.

Ser *Sujeto Transdisciplinario* es sentirse libre de aceptar o rechazar todas las dependencias culturales y sociales que nos preceden; aceptar y/o rechazar, por ejemplo, a las creencias e ideas que se nos han inculcado. Esto sólo es posible por la conciencia, gracias a la cual nos afirmamos como *Sujetos Transdisciplinarios*. Ser *Sujeto Transdisciplinario* exige mantenerse en permanente alerta con uno mismo.

El Sujeto transdisciplinario y el Tercero oculto

El Sujeto transdisciplinario es aquel que investiga con todo su Ser *lo que está siendo*, que se abre a la realidad con el ejercicio de una *atención* despierta; alguien que convive con el interés, que es la forma que toma una pregunta capaz de generar el cambio. Las respuestas que se constituyen por experiencia viva son el alimento más nutritivo del ser humano.

La división ternaria (Sujeto, Objeto, Tercero oculto) es, por supuesto, diferente de la partición binaria (Sujeto vs Objeto), de la metafísica moderna.

El Tercero oculto es esencial pues al unir los niveles espiritual, psíquico, biológico y físico del Sujeto con los niveles de realidad del Objeto presentes en la naturaleza y en la sociedad, el conocimiento se transforma en comprensión, o sea, la fusión del *conocer* y el *ser* que da sentido a la verticalidad humana en el mundo.⁹

Con esa perspectiva me pregunto: ¿Cómo alcanzar nuestra transformación en tanto sujetos plenamente humanos, fuera y dentro de todos los juegos de roles sociales? ¿Cuál el papel y el lugar del teatro en un mundo que se debate en guerras y destrucción del eco-sistema? Creo que es urgente repensar el teatro para restituirle su dimensión sagrada, comunitaria y humana; esto quiere decir: aprender a realizar acciones cuyo objetivo sea contribuir a una existencia digna, aprender a conocer y a compartir valores comunes para una integración solidaria y comprensiva donde se conjuguen lo cognitivo, lo poético y lo ético, así como lo hace Aub en el conjunto de su obra y, especialmente, en *San Juan*.

Según los principios transdisciplinarios es posible visualizar un teatro por y para la creación y recreación de conocimiento como saber sensible que provea a la existencia de sus más bellos atributos y permita la comprensión del mundo en sus diversas realidades, un teatro que permita la emergencia de sinergias que transformen la fatalidad destructiva en destino creador.

¿Por qué elegir el modelo transdisciplinario? El mayor problema del *conocimiento* ha sido su parcelación en disciplinas que ha producido múltiples deformaciones. Por eso, en la perspectiva de una transformación en la manera de conocer y ante el esperado surgimiento del Sujeto transdisciplinario es urgente modificar ese enfoque.

⁹ “La unidad abierta entre el Objeto transdisciplinario y el Sujeto transdisciplinario se traduce por la orientación coherente del flujo de información que atraviesa los! niveles de Realidad y del flujo de conciencia que atraviesa los niveles de percepción. Esta orientación coherente da un nuevo sentido a la verticalidad del ser humano en el mundo. En lugar de la verticalidad de la posición de pié sobre esta tierra gracias a la ley de gravitación universal, la visión transdisciplinaria propone la verticalidad consciente y cósmica de la penetración de diferentes niveles de Realidad. ¡Es ésta verticalidad la que constituye en la! visión transdisciplinaria, el fundamento de todo proyecto social viable” (Nicolescu 45).

En *San Juan* el personaje de “El Capitán” se muestra como un Sujeto transdisciplinario. Al igual que Max Aub, está en contra de la salvación individual, su filosofía es la acción. Su conducta a lo largo de toda la tragedia es de una enorme rectitud e integridad moral. En ningún momento se deja sobornar y mantiene siempre un actitud positiva y negociadora para intentar atracar el barco en algún puerto. Él puede transitar por diferentes niveles de Realidad en el plano social, a diferencia de quienes buscan salir del barco de manera egoísta y mediante corrupción.

Así pues, ¿cómo se conecta el rostro del mundo que la transdisciplinariedad modificó con lo que propone Aub en *San Juan*?, ¿cuál es el rostro del mundo que se muestra en *San Juan* y cuál el que propone Aub?

En el mundo que Aub presenta en *San Juan* el espíritu solidario y creador se muestra invertido: se expone lo inhumano, el egoísmo, la intolerancia; en tanto que el rostro deseable para él conjuga el hacer y el ser, es decir el de la acción consciente. Así como en la perspectiva *transdisciplinaria* el ser humano es visto como *Homo sui trascendentalis* (Nicolescu 53-57) —una persona que ha nacido de nuevo y cuya potencialidad está inscrita en el propio ser, un ser que se reconoce en su irreductibilidad y en su doble trascendencia interior y exterior por la cual accede a la libertad (Nicolescu, 2009: 144)— Aub reconoce lo mismo en *San Juan* en la defensa que hace de la libertad el personaje de Efraím “¡Enajenáis vuestra libertad para salvar vuestra problemática vida futura! ¿He de enajenar la mía por salvar mi vida presente?” (151). No, la libertad no se enajena, se conquista y defiende. En cuanto a la “actitud transdisciplinaria” caracterizada por tres rasgos fundamentales: *Rigor, apertura y tolerancia*. (Nicolescu, 2009:120-121). Los tres se observan claramente en la pieza: *Rigor* por la consistencia en el lenguaje y en la argumentación fundada sobre el *conocimiento*, vivo interior y exterior a la vez. La *apertura* en el lugar que da a lo desconocido, lo inesperado y lo impredecible; pero lo que más destaca es su llamado a la *tolerancia* al mostrar su opuesto —como en la escena donde los padres de Sonia, Lía y Chene, la recriminan por su relación amorosa con el oficial, que no es judío, ante lo cual Leva, el joven comunista, los confronta por su intolerancia—

— LÍA: (*A CHENE.*) ¡Háblale tú, que eres su padre!

— BORIS: Las mujeres solo se acuerdan de que es uno padre de sus hijos cuando...

— CHENE: ¡Sonia! ¡Sonia! ¿Quieres nuestra perdición eterna?

— BORIS: ¡Qué suerte! En esta familia todo es eterno.

— CHENE: Te hemos pedido mil veces habla con... con...

— LÍA: ¿Es todo lo que se te ocurre decir?

— CHENE: ¿No comprendes que no es de los nuestros? ¿Quieres condenarte eternamente?

— LÍA: ¡Eso, eso! ¡Y condenar a tus padres por no haberte sabido mantener en el recto camino!... ¿Te habló de matrimonio? ¡Eh, contesta, di!

— SONIA: (*Imperceptiblemente.*) Sí.

— LÍA: ¡Del matrimonio de su ley!

— SONIA: No sé...

— LÍA: ¡Nunca! ¿Lo oyes? ¡Nunca! Nunca consentiremos mezclarnos con herejes.

— LEVA: (*Saliendo de la parte oscura.*) ¿Os dais cuenta de que predicáis lo mismo que nos tiene aquí?

— LÍA: ¿Quién te mete a ti..., mequetrefe? ¿Qué sabes?

— LEVA: La misma intolerancia que os echó de Colonia... Por el mismo motivo, por las mismas razones. ¿No ha oído nunca este grito? «¡No consentiremos que nuestra sangre se mezcle con otra impura!» ¿No le suena?

— LÍA: ¿Y qué tiene que ver? ¡Lo nuestro es de siempre! (*San Juan 119*).

Observar desde la transdisciplinariedad el problema de la tolerancia ofrece una luz sobre cómo elegir cuando se trata de mantener o no las oposiciones binarias, es decir si se opta por una postura evolutiva o involutiva. Aub apuesta por la evolutiva sin negar que exista la otra y muestra que la superación de las oposiciones binarias y de los antagonismos es posible. Esto, en la metodología aquí elegida, se da transitando de un Nivel de Realidad a otro.

Niveles de Realidad

Uno de los pilares de la transdisciplinariedad es el de la existencia de Niveles de Realidad —que corresponden al objeto transdisciplinario — al que se agrega el de los Niveles de percepción —los del sujeto transdisciplinario—. Nicolescu nos advierte de los peligros que acechan a esta metodología si se reconoce sólo parte del tinglado, esto es si reconocemos los niveles de realidad, pero desconocemos los niveles de percepción, o lo contrario.

Mantener un equilibrio entre el objeto y el sujeto transdisciplinario requiere tener presente la relación sujeto-objeto. Así, por ejemplo, en la Modernidad —etapa en la que se sitúa la obra— se caracterizó por la separación completa entre ambos lo cual se hace patente en *San Juan* donde, simbólicamente, el objeto (libertad, el descenso a tierra) esta separado del sujeto (judíos encerrados en el barco) por el mar; en cambio, la visión transdisciplinaria busca la unión del Sujeto con el Objeto incorporando como mediador al Tercero Oculto.¹⁰

Nuestro *Nivel de Realidad*, dice Nicolescu, es un sistema que es invariable según ciertas leyes y donde hay una discontinuidad entre las leyes y conceptos generales.

En esta visión Transdisciplinaria para que el Sujeto y el Objeto se puedan comunicar tienen que atravesar la zona de *no Resistencia*, lo que se designa como *Tercero oculto*.

En la Transdisciplinariedad no hay un nivel más importante que otro: ciencias, disciplinas, culturas, religiones, clases: ninguna de ellas es más fundamental que otra. Esto es lo que se observa en *San Juan*.

Dejar de pensar de manera lineal y racional conduce a la aceptación de la existencia de diferentes Niveles de Realidad, a descartar cualquier afán de dominio y a distanciarse de los antagonismos. De este modo es posible asumir plenamente la autonomía espiritual, individual y social.

En los siguientes diálogos se percibe que quienes buscan la salvación individual están situados en el Nivel de Realidad horizontal y racional, en tanto el Capitán transita verticalmente por varios Niveles.

¹⁰ O como explica Nicolescu (2009) en El Manifiesto: “La Realidad reducida al Sujeto ha engendrado las sociedades tradicionales, que han sido barridas por la modernidad. La Realidad reducida al Objeto conduce a sistemas totalitarios. La Realidad reducida a lo sagrado conduce a los fanatismos y a los integristas religiosos. Una sociedad viable no puede ser sino esa en la que las tres facetas de la realidad están reunidas de una manera equilibrada” (56).

— CAPITÁN: (Al médico)... ¿Cuánto te ha dado Berheim por tu certificado? A mí no me importaría que desembarcaran no uno, sino todos. Tú sabes que he hecho lo posible.

Pero a lo que no estoy dispuesto, por todo el oro del mundo, es a que desembarque uno solo, y que ese uno, además, sea el más rico de los pasajeros. ¿Entiendes? ¿Cuánto te ofreció? Anda, dímelo. Si a mí también.

— ABRAHAM: ¡Pero si no puede ser! ¡Si tengo un primo establecido aquí y otro en Estambul! Mire, mire. (*Enseña unas cartas*) Se comprometen a acogernos, a darnos lo necesario para vivir. ¡Yo y mi familia! Tengo seis hijos, Rabino, seis. ¿Por qué no nos dejan desembarcar? ¿Qué mal hemos hecho? Mi primo tiene una tienda, un establecimiento, dinero. (*Insoportablemente llorón.*) Tiene buena fama. ¿Qué inconveniente puede haber? Ustedes se quedarán más anchos. Micha está enfermo, se puede morir. (*Ha ido hablando alternativamente con varios. Vuelve al RABINO.*) ¿No se lo ha dicho al Segundo? ¿Por qué? ¡Están ahí, a media lengua! ¡Mi primo tiene una confitería! Ahí tengo casa, familia, dinero. ¿Eh? ¿Por qué? ¡Dígaselo al Segundo! (*San Juan 116-117*).

Y más adelante:

— BERNHEIM: ¡Qué peligro representamos para la humanidad! ¿Eh? ¡Qué peligro para América! ¡Qué peligro para Inglaterra! ¡Qué peligro para Turquía! ¡Seis contables, ciento cuarenta comerciantes, cincuenta y tres abogados, dos rabinos, veinte agricultores, ciento y pico dependientes de comercio, tres directores de escena, seis periodistas, doscientos viejos y viejas que ya no pueden con su alma, treinta y cinco niños...! ¿Es que el Brasil no es bastante grande? ¿Ya no cabe nadie en Palestina? ¡Qué peligro estos huidos de los nazis! ¿Cuánto gana usted, Capitán! Polacos, alemanes, austríacos... ¡Usted no cobrará en dólares, claro! ¡Oh, perdone! Soy indiscreto. Estoy muy maleducado, un *self made man*. Mi fortuna la he hecho yo. Sé lo que cuesta reunir un poco de dinero y las necesidades de la familia... Empecé... ¡Para qué le voy a contar mi historia!... Pero... ¿no le parece a usted un crimen que yo, con el dinero que poseo, tenga que ir por estas costas dando bandazos como todos estos pobrecitos que no tienen dónde caerse muertos? No, si yo no me quejo del trato de a bordo: hacen ustedes lo que pueden... Pero, vamos a ver, mi Capitán: ¿no habría un medio de... desembarque? Un medio... natural, legal» (*San Juan 123*).

— BERNHEIM: ¿Acepta? Una vez en tierra...

— CAPITÁN: No, señor Bernheim. Si pudiera, lo haría por nada. Pero es imposible. Además, han redoblado la vigilancia (*San Juan 124*).

— CAPITÁN: Ningún pasajero puede entrar aquí. Lo siento.

— BERNHEIM: ¡Capitán, tengo mucho dinero, muchísimo dinero: en Londres, en París, ¡en Nueva York! ¡Por lo que más quiera: déjeme desembarcar en el próximo puerto! ¡Cincuenta mil dólares!

— CAPITÁN: Pídale a Dios... — (*Se calla.*) — Señor Bernheim, hágame el favor (*San Juan 164-165*).

La salvación por el dinero no es posible y los únicos que consiguen escapar del barco son los jóvenes comunistas que van a luchar con los Republicanos a España.

Tercero incluido o Axioma Lógico

La lógica del Tercero incluido es la lógica privilegiada del pensamiento transdisciplinario. El Tercero incluido es la pauta que conecta la parte con la totalidad. Es una lógica de aceptación/inclusión que no puede abolir la lógica del Tercero excluido —pues incluye los excluyentes y, por un proceso iterativo, es capaz de describir la coherencia entre los Niveles de Realidad.

En otros términos, la acción de la lógica del Tercero incluido en los otros niveles de Realidad induce una estructura abierta de la unidad de los Niveles de Realidad.

Mediante la estructura ternaria de la lógica del Tercero incluido es posible trascender la contradicción: A es A; A es A y no-A; existe un tercer término que es a la vez A y no-A.

En un breve diálogo se alcanza a ver cómo plantea lo absurdo de la *exclusión* por razón de *razas* y cómo el poder, también absurdo, establece la *igualdad* entre los supuestos diferentes.

— NEGRO: (*A SARA.*) ¿Usted es de a boldo?

— SARA: Sí.

— NEGRO: ¿De las que viajan?

— SARA: Sí.

— NEGRO: ¿judía?

— SARA: Sí.

— NEGRO: (*Muy desesperado.*) ¡He peldido!

— SARA: ¿Qué ha perdido?

— NEGRO: Una apuesta. Me dijelon que elan como todos. Yo no lo podía cleel. Polque, si son como todos, ¿pol qué no los habían de dejal desembalcal, ¿no?

— SARA : ¿Qué creía que éramos?

— NEGRO: (*Tras una duda, vergonzosamente.*) Neglos... (*San Juan 127-128*).

En la lógica del Negro, la del Tercero excluido: Los negros son excluidos y como los judíos no son negros no podrían ser excluidos. Sin embargo, en la realidad que trata la obra: Los negros son excluidos, los judíos —aunque blancos— son excluidos; por lo tanto, no hay diferencia: negros y judíos son iguales frente a un poder inhumano, nos dice Aub.

Axioma epistemológico: Complejidad o de interdependencia universal

La complejidad es para Nicolescu el factor que da el golpe de gracia a la visión clásica del mundo. El pensamiento clásico sostiene una realidad unidimensional, simple. La complejidad descubre una realidad multidimensional. En *El Manifiesto*, Nicolescu afirma que la complejidad social es muestra evidente de la complejidad que invade todos los campos del conocimiento (33-34).

Si la transdisciplinariedad es una metodología para contender con la Realidad; la complejidad es una estrategia para actuar en el mundo Real.

Se han hecho diversas interpretaciones de *San Juan* que indican la complejidad del pensamiento aubiano el cual contiene una amplitud de perspectivas.

Desde mi perspectiva, si *San Juan* estuviera acorde a la lógica binaria del Tercero excluido podría ser considerada, en efecto, una obra sobre la persecución judía o sobre la falta de solidaridad y la crueldad del ser humano, pero en ella, a mi entender, aplica la lógica del Tercero Incluido; por lo tanto, no se trata ni de una ni de otra, sino de algo diferente, es decir, de un grito esperanzador para un futuro distinto.

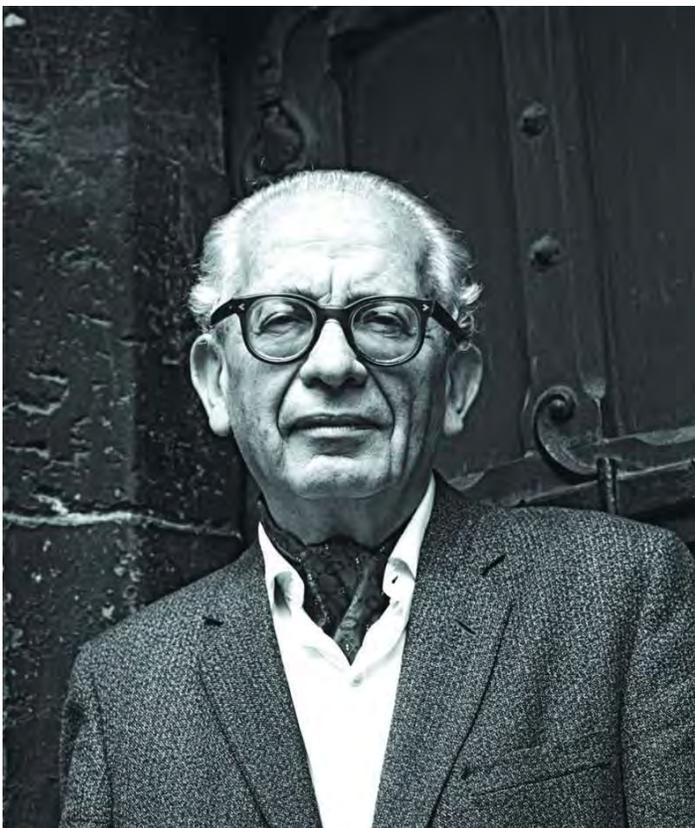
— EFRAÍN: ¡Ni los nuestros nos quieren!

— RAQUEL: No mandan. No importa. No nos van a tener en el barco toda la vida. Un día pisaremos tierra. (109)

Si bien la tragedia acontece queda una luz encendida ya que al final de la obra ocurre el parto simbólico de Mine, en medio de la oscuridad, y cuando el hundimiento del buque es más que inminente: ese nacimiento resalta la idea de que el futuro puede cambiar las cosas, pero ese cambio no es ni a corto ni a mediano plazo, pero llegará.

Figura 2

(S/f-b). Uecd.n.es. Recuperado el 9 de diciembre de 2024



Nota: <https://e00-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2022/12/14/16710223550865.jpg>

Transculturalidad

Uno de los aspectos que más atraen mi atención es el que considero rasgo transcultural —aunque también transreligioso y transpolítico— en la vida y obra de Aub. Sabemos que, de origen judío, tuvo cuatro diferentes nacionalidades: alemana, francesa, española y mexicana.

¿Por qué percibo en la obra teatral de Max Aub un sentido transcultural? Aub tuvo contacto con muy diferentes culturas. Pero esto, por supuesto, no lo hace automáticamente “transcultural”. Este concepto yo se lo atribuyo por las razones que explico a continuación: un teatro *transcultural* es el que un individuo o un grupo realiza de manera consciente y con sentido comunitario a partir de una urgencia personal y colectiva para responder a la pregunta que detona su acción y que lo sitúa entre, a través y más allá de su propia cultura. Es un teatro que busca trascender el binarismo excluyente de la lógica clásica y se ubica en la lógica transdisciplinaria del Tercero Incluido. En este sentido se coloca, también, más

allá de lo dramático (aristotélico) o épico (brechtiano). Es aquí donde encuentro las razones para afirmar lo transcultural en el teatro de Aub pues, más que plantear la disyuntiva Razón o sentimiento, vemos que, en su caso, se trata de: Razón-sentimiento *Y* Cognitivo-Poético-Ético; más que una dimensión social o psicológica contiene: Dimensión social-psicológica *Y* Dimensión sagrada-comunitaria; no es ni “local ni nacional”, sino local-nacional *Y* de la comunidad planetaria. Aquí acoto también que no tener sentido de comunidad es defender solo *una* visión de la realidad y rechazar otras diferentes; es propiciar nacionalismos, fascismos, intolerancias, racismos y discriminaciones. Por el contrario, tener sentido de comunidad es reconocer la transculturalidad, ser tolerante y respetuoso de las diferencias sin anteponer y, menos aún, querer imponer la propia visión a la del otro, la religión o cultura propia a la de los otros. En buena medida esto es lo que Aub plantea en la mayoría de sus obras, no sólo en *San Juan*.

— RABINO: ¿Por qué odias así a los demás?

— CARLOS: Si me odio a mí mismo, ¿cómo quiere usted que ame a los otros? (*He medio subido la escalera a reculones; al pie de la misma se han agolpado bastantes personas*) ¿Qué? ¡Ahí estáis todos, como borregos! Os vais a dejar levar anclas con el día. Si no lo sabéis, os lo digo yo. Ningún país quiere nada con nosotros. El mundo es demasiado pequeño. No hay sitio: han puesto el cartel de “Completo”. Y sois los más, aquí a bordo, y harán con vosotros lo que les dé la gana. ¿No sentís vibrar vuestros puños? Estáis todos muertos, montón pestilente. Cadáveres hediondos, putrefactos... ¿Hasta cuándo? ¿No hay nada en vosotros de la semilla de los hombres? ¡Judíos habíais de ser, despreciables! Preferís lamer la bota del César, creyendo que con despreciarlo y odiarlo en vuestro corazón os basta para salvaros. Relamiéndonos la baba del odio os consoláis, creyéndoos superiores porque os va por la cabeza que la única vida verdadera es la que corre por los adentros. Vivís de poner trampas: ¡borregos, cobardes! (*Un OFICIAL pasa por la cubierta, escucha, y sale.*) ¿Qué esperáis para coger el timón? ¿Qué esperáis para haceros con el barco? Un solo verdugo basta para conducirnos a la muerte. ¡Y vosotros, satisfechos con vuestra costra de mentira, pensando que es una marca del Señor! ¿No se os suben las entrañas a la garganta? Ahora os volverán a los presidios, a las minas, al látigo, al estiércol. Llorad: “¡Qué desagraciados somos! ¡Qué perseguidos!»». Cuanto más os insultan, más os hundís en vuestra miseria. Os encenagáis de propia compasión. ¡Puercos, alzaos! ¡Gritad, incapaces! ¡Muertos impotentes! ¿Tanto os pesa vuestro Dios que no os podéis mover? ¿No se levanta una voz? Murmullos, no; ¡una voz! ¡No os sentís capaces...!»

— RABINO: ¡Y os calláis como si todo lo que acabáis de oír fuese cierto! ¿Es que no hay ninguno de vosotros para gritar su orgullo? ¿Es que no somos más que eso? ¿No hemos llevado la levadura del saber por el mundo entero? ¿No hemos hecho por la civilización más que todos los demás juntos? ¿Nos empuja nuestra sangre el mundo hacia adelante? ¿Quién dio con Dios sino Abraham? —(*San Juan 144-145*).

— RAQUEL: ¿Por qué no dejas vivir a los demás?

— CARLOS: Porque los demás no me dejan vivir a mí.

— RAQUEL: Un día acabará.

— CARLOS: Jamás. Es una idea tan vieja como el mundo. Acabará cuando acaben con nosotros. Creen en el poder purificador de nuestra sangre. Bonito regalo de renegados, como no podía menos de suceder. Creen de verdad que somos elegidos. Nos matan por reconcomios de inferioridad. La mejor manera de burlarlos es acaban con nosotros mismos. ¿No has pensado nunca en suicidarte? (*San Juan* 113-114).

San Juan y la migración

El asunto central de *San Juan* es la negación a recibir a migrantes judíos hacinados en un barco. Hoy la migración es una realidad que sucede en diferentes partes del mundo y el rechazo obedece a múltiples razones, pero todas injustificables.

— GUEDEL: ¡Usted sabe algo!

— RABINO: Nada nuevo.

— BORIS: ¡Que nos lanzarán de nuevo al mar con este casco viejo, a ver si, hundiéndonos, les dejamos de una vez en paz con tantos telegramas! Y si no, vuelta a Rumania, a Hungría, a Alemania... , a Austria sí preferís...

— GUEDEL: Ya no hay Austria que valga.¹¹

— ABRAHAM: Y yo tengo familia ahí...

— BORIS: No sea usted pesado.

— SIMÓN: ¡Yo también tengo, y Goldenfinger, y no decimos nada!

— GUEDEL: E Inglaterra, callada¹², y América, callada.¹³ (*San Juan* 117).

Qué diferencia puede haber entre los pasajeros del buque “San Juan”, con la situación actual de los 600 migrantes “atrapados en 4 embarcaciones de organizaciones no gubernamentales (ONG), tras ser rescatados de las aguas del Mediterráneo central, resultado de un endurecimiento de las políticas tras la llegada al poder del gobierno de Georgia Meloni”¹⁴. Las circunstancias pueden ser, lo son de hecho, diferentes, pero la causa es la misma: la falta de solidaridad, la falta de humanismo.

¹¹ Hitler ordenó a sus tropas la invasión de Austria la noche del 11 al 12 de marzo de 1938. Por ley promulgada el 13 de marzo de 1938, Austria pasó a convertirse en una provincia del Reich con el nombre de Marca del Este (Ostmark), administrada por un gobernador (Statthalter) que dependía directamente de Berlín. La unión a Alemania por el Anschluss, deseada por el nazismo austríaco, fue proclamada el 15 de marzo de 1938.

¹² La Gran Bretaña mantuvo una política de no-intervención durante la guerra civil española y, además, Neville Chamberlain negoció los acuerdos de Munich en septiembre de 1938.

¹³ Los Estados Unidos de América, bajo la presidencia desde 1936 de Franklin Delano Roosevelt, siguieron practicando una política aislacionista de neutralidad que había sido aprobada en agosto de 1935.

¹⁴ “La Organización de Naciones Unidas (ONU) y la Unión Europea (UE) pidieron ayer por separado, el desembarco “urgente” de casi 600 migrantes y refugiados que permanecen atrapados en cuatro embarcaciones de organizaciones no gubernamentales (ONG), tras ser rescatados en aguas del Mediterráneo central, resultado de un endurecimiento de las políticas tras la llegada al poder del gobierno de Georgia Meloni. Dos barcos, el Humanity 1, de bandera alemana, y el Geo Barents, de pabellón noruego, recibieron permiso de Roma para atracar en Catania, Sicilia, este fin de semana y se les permitió dejar a unos 500 migrantes, principalmente mujeres, niños y personas consideradas vulnerables, por lo cual quedaron alrededor de 250 todavía a bordo, en condiciones que las ONG describen como “insostenibles”.

El gobierno ordenó que las naves regresen al mar, pero hasta ahora sus capitanes se han negado.

A última hora de ayer, al navío Rise Above, con 95 personas a bordo, se le permitió ingresar al puerto de Reggio Calabria. El Ocean Viking, con 234, todavía espera una respuesta.

El Alto Comisionado de la ONU para los Refugiados (Acnur) y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) reconocieron el gesto de Roma, pero pidieron que el resto de migrantes desembarquen “sin más retrasos”.

“Hacemos un exhorto a los países de la región a proteger las vidas de las personas rescatadas y acabar pronto con el actual impasse; asimismo instamos a ofrecerles un lugar seguro”, reclamaron las agencias, sin hacer alusión específicamente a Italia, que reclamó en numerosas ocasiones a la solidaridad de otros países” (La Jornada, 8 de noviembre 2022).

Qué cerca se encontraba desde entonces Max Aub con la propuesta de la “Civilización planetaria”, es decir de un mundo transcultural, que casi 50 años después habría de proponer Edgar Morin, la cual alienta a la plena hominización y a reconocer nuestro destino común. Dice el ya centenario pensador francés:

Tenemos que aprender a estar ahí en el planeta. Aprender a ser, es decir aprender a vivir, a compartir, a comunicar, a comulgar... En adelante tenemos que aprender a ser, vivir, comunicar, comulgar como humanos del planeta tierra. No ya solo a ser de una cultura, sino a ser terrenos. ¿Un planeta como patria? Sí, ese es nuestro arraigo en el cosmos. Sabemos en adelante que el pequeño planeta perdido es algo más que un lugar común a todos los hombres. Es nuestra casa..., es nuestra patria y, más aún, nuestra tierra-patria. Hemos aprendido que nos convertiríamos en humo entre los soles y quedaríamos congelados para siempre en los espacios. Ciertamente, podremos partir, viajar, colonizar otros mundos, pero éstos, demasiado tórridos o helados, no tienen vida. Aquí, en nuestra casa, están nuestras plantas, nuestros animales, nuestros muertos, nuestras vidas, nuestros hijos. Es preciso conservar, es preciso salvar la Tierra-Patria... Asumir la ciudadanía terrestre es asumir nuestra comunidad de destino (224-225).

Yo estoy seguro que Max Aub suscribiría estas palabras. Por mi parte, y en su memoria, invito a quienes nos dedicamos al noble oficio del teatro para que conservemos siempre su ejemplo de honrar la vida.

Referencias:

- Adame, D. (1996). Max Aub en México: Teatro y crítica. . En Actas del Congreso Internacional “Max Aub” y El Laberinto Español (Vol. 2, págs. 788-804). Cecilio Alonso.
- Aub, M. (1943). San Juan. Tezontle.
- Aub, M. (1968). Teatro completo. Aguilar.
- Aub, M. (1972). Mi teatro y el teatro anterior a la República “Primer acto. (144).
- Bautista, V. (16 de Agosto de 2019). Excélsior. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/relanzan-la-catedra-extraordinaria-max-aub/1330790>.
- Feral, J. (1988). La théatralité.” Poétique. 75.
- Kemp, L. (1997). Diálogos con Max Aub. 3(2), 8-9.
- Monti, S. (2002). En ““Entre el compromiso y la risa.” Max Aub, Teatro breve. Obras Completas VII-B. Biblioteca Valenciana .
- Morin, E. (1993). Tierra Patria . Kairos .
- Niculescu, B. (2009). La transdisciplinariedad, manifiesto. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.
- Paz, O. (1943). San Juan. El hijo pródigo(5).
- Press, E. (8 de noviembre de 2022). La Jornada . <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/11/08/mundo/onu-exige-desembarco-urgente-de-600-migrantes-rescatados-en-el-mediterraneo/>
- Sirera, J. (2002). Estudio introductorio a Max Aub. En Obras completas Max Aub. Teatro breve. Obras Completas VII-A (Vol. 7). Biblioteca Valenciana.



Ramón J. Sender, sendero fronterizo en la teatralidad del exilio español en México

Efrén Ortiz Domínguez

Universidad Veracruzana

Resumen

Este ensayo se propone rescatar del olvido las aportaciones de destacados hispanistas en relación con la obra de Ramón J. Sender como también abrir una brecha que nos permita subrayar logros, matizar algunas apreciaciones audaces y, a trechos, polemizar y hacer nuevas propuestas que atañen a la “mexicanidad” de los textos escritos y publicados durante la corta estancia del escritor onubense en nuestro país, entre 1939 y 1942. Específicamente, me interesa revisar las hipótesis acerca de dos dramas paralelos, *Hernán Cortés. Retablo en dos partes y once cuadros*; (México, 1940) y *Jubileo en el zócalo. Retablo conmemorativo* (Appleton-Century-Crofts, 1964), esta vez no solo desde la perspectiva ideológico-política, sino esencialmente desde la teoría literaria.

Abstract

This essay aims to rescue from oblivion the contributions of prominent Hispanists in relation to the work of Ramón J. Sender as well as to open a gap that allows us to highlight achievements, qualify some bold appreciations and, in lengths, polemicize and make new proposals that concern the “Mexicanness” of the texts written and published during the short stay of the Huelva writer in our country. between 1939 and 1942. Specifically, I am interested in reviewing the hypotheses about two parallel dramas, *Hernán Cortés. Altarpiece in two parts and eleven paintings*; (Mexico, 1940) and *Jubilee in the Zocalo. Commemorative altarpiece* (Appleton-Century-Crofts, 1964), this time not only from the ideological-political perspective, but essentially from literary theory.

Figura 1

di Verso, L. (2019, noviembre 15). *El guaje, un cuento de Ramón J. Sender*. Zenda.



Nota: <https://www.zendalibros.com/el-guaje-un-cuento-de-ramon-j-sender/>

Sobradas razones hacen de Ramón José Sender Garcés (1901-1982) protagonista de un volumen como éste, dedicado a los dramaturgos españoles exiliados en México, pese a haber sido confinado largo tiempo en el catálogo de los narradores. Arturo Sobejano lamentaba el hecho de que: “Una de las facetas en la personalidad literaria de Ramón J. Sender insuficientemente explorada por la crítica es la de dramaturgo. Mientras que su producción narrativa ha recibido una justa e ininterrumpida atención crítica, su obra dramática ha quedado relegada a un segundo plano,” (1994 394-406) tarea que Manuel Aznar se ha echado a costas para entregarnos apenas en 2015 un volumen de casi setecientos folios que ha puesto en manos de los lectores el *Teatro completo* (2015 684), estudiado con el entusiasmo, la paciencia y profundidad característicos de este connotado investigador del exilio español.

Paulatinamente, debería proseguir el reconocimiento a su quehacer poético, si bien la publicación de su *Libro Armilar de la poesía y memorias bisiestas* (Sender, 1974) ha tenido escaso eco; le adeudamos también la valoración de sus relevantes aportaciones a la teoría, el ensayo y la gráfica (de cuya enumeración se ha ocupado Elizabeth Espadas)¹ con las cuales este prolífico artista enriqueció la cultura de la España transcontinental. Una queja paralela, esta vez a cargo de Gabriele Bizarri, lamenta la escasa atención hacia *Mexicayotl*,² volumen de relatos de especiales características escrito y publicado en México:

¹ Su pormenorizada monografía titulada *A lo largo de una escritura: Ramón J. Sender: guía bibliográfica*, que publicara en Huesca el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2002 (484) incluye una sección de “Ensayos, miscelánea y colecciones de artículos”; además de “El cine basado en obras de Ramón J. Sender” y “La obra artística de Ramón J. Sender”, primeros ensayos críticos acerca de estas áreas hoy descuidadas.

² Compilación de narraciones de tema prehispánico, con viñetas de Darío Carmona, publicado por Ediciones Quetzal, casa editorial fundada por Sender, en 1940; consta de 255 páginas.

Sigue extrañando la relativa escasez de estudios específicos dedicados a un libro que pertenece a una etapa tan crucial en la que, por primera vez desde “el lado de allá”, Sender sondea la profundidad de su distancia, con una actitud ambigua en la que la fascinación y el homenaje hacia lo americano, lo inequívocamente autóctono (léase, lo no europeo), no excluye, sino señala y “mete en abismo” la violenta anarquía espiritual que acompaña la ruta del exiliado y sus articulaciones literarias, a la vez iconoclastas y nostálgicas (2011 1018).

Con todo, tampoco ha faltado jamás atención al tema de lo americano en su obra, y de ello dan muestra una docena de artículos consignados en la extensa bibliografía del Centro de Estudios Senderianos;³ la dificultad de acceso a ciertas publicaciones, en especial las de carácter hemerográfico, ha sido el principal motivo para invocar una supuesta indiferencia por parte de los críticos. Este ensayo se propone, por ello, rescatar del olvido las aportaciones de destacados hispanistas⁴ como también abrir una brecha que nos permita subrayar logros, matizar algunas apreciaciones audaces y, a trechos, polemizar y hacer nuevas propuestas que atañen a la “mexicanidad” de los textos escritos y publicados durante la corta estancia del escritor onubense en nuestro país, entre 1939 y 1942. Específicamente, me interesa revisar las hipótesis de Manuel Aznar, acerca de dos dramas paralelos, *Hernán Cortés. Retablo en dos partes y once cuadros*; (México 1940) y *Jubileo en el zócalo. Retablo conmemorativo* (Appleton-Century-Crofts 1964), esta vez no solo desde la perspectiva ideológico-política, sino esencialmente desde la teoría literaria. Quisiera, en tal sentido, esclarecer el modo en que Sender se apropia un discurso histórico (la *Verdadera historia de la conquista de México*, de Bernal Díaz del Castillo) y lo reescribe primero como drama biográfico y luego como pieza meta teatral, lo que me lleva más allá de la perspectiva con que ha sido abordada previamente, para luego revisar las correspondencias entre ambas obras desde la teoría dramática. En otras palabras, quisiera ocuparme esencialmente de la génesis del *Jubileo* desde enfoques esencialmente literarios.

Huelga decir, en descargo, que el inventario de autores teatrales exiliados en México, Argentina y los Estados Unidos es bastante extenso y mi ensayo tendría mayores oportunidades al abordar un autor menos estudiado. No obstante, la obra literaria de Sender, (como también la de Max Aub, estudiada en este libro por Domingo Adame) constituye un corpus que se entronca con el objeto central de mi investigación actual, encaminada a describir y ponderar la escritura literaria producto de la migración. En ella, me interesa específicamente subrayar las marcas identitarias y los desplazamientos semánticos que concurren en la escritura de artistas que han tenido la necesidad de desplazarse de su patria, de manera que la presencia de lo mexicano en la obra de estos dos autores abona el terreno de un proceso que, con el paso de los años, se ha convertido en el rasgo característico de la literatura producida durante las últimas dos décadas: una escritura migrante, una literatura transnacional, una literatura en movimiento.

¿Por qué, justamente, Ramón J. Sender? Las respuestas son múltiples. La vastedad y excelencia de su obra narrativa, que de acuerdo con críticos y lectores podía haberle hecho acreedor al Premio Nobel; la profundidad con la cual sus historias calan en la hondura de la existencia humana; la dimensión trágica pero

³ Al acceso público en: <https://www.iea.es/centro-de-estudios-senderianos>

⁴ Entre ellos, cabe apuntar los nombres del propio Aznar, Francisco Carrasquer, María Nieves Alonso o Beatriz Aracil, cuyos aportes se incluyen en la bibliografía final.

siempre épica de sus personajes, son algunas de las cualidades que concurren en una obra que la crítica literaria, especialmente en Norteamérica y España, ha festejado con asiduidad. La actitud que el escritor mantuvo ante la dictadura del generalísimo, no obstante, habría de confinarlo en un estrecho y selecto grupo de lectores que, más allá de la entusiasta recepción alcanzada por su novela breve *Mosén Millán* (1953) conocida después como *Réquiem por un campesino español* (1960) (trasladada al cine por Francesc Betriu en 1985), o de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) (filmada por Werner Herzog en 1972 y por Carlos Saura en 1988) que, a pesar de ser una epopeya del nuevo mundo, no deja de seguir atada a la reflexión en torno al ser hispánico, feroz alegoría del hombre en su aspiración por ocupar un lugar en el mundo; más allá, decía, de unas cuantas novelas festejadas como magistrales, restan aun muchos temas que tratar. A mí, en particular, me ha interesado un aspecto vinculado de manera múltiple con este volumen, no sólo desde las espinosas aristas de su estancia en México, en la que se podrían evocar tantos incidentes de sobrevivencia a cargo del periodista, editor y escritor trasplantado por necesidad en el nuevo mundo sino, y esa es la vena literaria relevante, la manera en que el paisaje, las costumbres y los acontecimientos históricos del México cardenista influyen en las historias, personajes e intrigas novelescas y, para fortuna nuestra, también teatrales: *Hernán Cortés* (1940) y *Jubileo en el zócalo. Retablo conmemorativo* (1964). La existencia de estas dos piezas de carácter histórico hasta donde sabemos, nunca escenificadas, y que aluden a una circunstancia histórica que, recientemente, a propósito de los quinientos años de la caída de Tenochtitlán en manos hispanas, readquirió un carácter de polémica que nunca ha perdido vigencia: el papel de Hernán Cortés en la historia nacional (¿padre de la nación mestiza o villano artero y rapaz?). Lo relevante y ejemplar del caso es la introspección que sobre nuestro país realiza el escritor, en primera instancia: Sender lee a Bernal Díaz del Castillo y al padre Bernardino de Sahagún y el producto de esas lecturas son textos donde lo mexicano asume primacía, independientemente de las derivaciones que, de manera analógica, puedan establecerse respecto de la España monárquica. Más allá de la discusión moral que quizás en muchos sentidos se haya planteado el escritor expatriado (y que expone con claridad Aznar),⁵ me interesa de manera especial adentrarme en la relevancia que comienza a adquirir lo mexicano en la obra escrita en ese corto periodo, elucidar la complejidad del asunto identitario; en otras palabras, atender a lo que podemos transparentar del conflicto que para el autor significa el alejamiento, el desarraigo, la desposesión no solo de la patria, sino también de lo que es más entrañable para un hombre: la familia, de manera especial, los hijos. Desde luego, y lo he asegurado antes, que me interesa *Jubileo* por razones literarias: ¿Cuánto de la personalidad de sus personajes en esta pieza no han sido en realidad bosquejo para trazar la recia personalidad de un anti héroe memorable como lo es Lope de Aguirre? ¿Por qué la traición, como motivo central de la intriga, recorre innumerables páginas de su obra? ¿Qué razones llevaron a Sender a insistir en dicho motivo casi sugerido entre líneas en el *Réquiem*, y que en la *Aventura equinoccial* se convierte en *leit motiv*? ¿Qué lugar tiene en el drama que nos ocupa?

Antes de ingresar al análisis de la pieza teatral, volvamos a la biografía de Sender, y centrémonos en el corto periodo comprendido entre 1939 y 1942. En ese ínterin, ingresaron al país en calidad de exiliados al menos 25 000 republicanos españoles, lo que expuso al país a una controversia entre quienes los recibían con

⁵ Vid. especialmente la nota: "La España exiliada de 1939: Actas del Congreso "Sesenta años después" (Huesca, 26-29 de octubre de 1999) / coord. por Fermín Gil Encabo, Juan Carlos Ara Torralba, 2001.

júbilo, en calidad de héroes y quienes, por el contrario, veían en ellos a los derrotados de una confrontación contra la conjura comunista.⁶ La alta calificación de muchos de ellos les hizo derivar hacia una industria incipiente que, no obstante, recibía fuerte aliento por parte del sector gubernamental:

Muchos de los intelectuales que la componían pronto hallaron acomodo en las casas editoras ya existentes; de igual forma, un buen número de trabajadores gráficos se incorporaron a la industria del libro y otros refugiados se iniciaron en las tareas de dirección. Hubo, desde el principio, una actitud de integración beneficiada por una coyuntura social, política y económica favorable para los españoles que los convirtió en “injerto vivificante” para la cultura americana: “la cultura local no se bastaba a sí misma para alimentar a sus hijos, cada vez más ávidos y numerosos” y, en este sentido, los exiliados llevaron sus saberes y sus habilidades, que se convirtieron en base y cimiento de la “primera época de oro” de la industria editorial hispanoamericana.

El mundo cultural en el que se insertaron los exiliados era muy diferente del propio, y por ello se dedicaron con ahínco a la tarea de innovar y ofrecer nuevas propuestas, fuera mediante la creación de nuevas editoriales o su incorporación a las ya establecidas. Ello no implicaba, desde luego, el abandono de los proyectos dirigidos a satisfacer las necesidades de la propia comunidad y a difundir su cultura. En este sentido, los catalanes mostraron sensibilidad por lo propio sin dejar de lado su participación en el ambiente intelectual mexicano. (Roure 1998)

Sender fue uno de esos intelectuales españoles que, luego de su arribo al país, aspira a mantenerse fundando una editorial. Su actividad como periodista y su experiencia como escritor le deparaban una amplia experiencia en ese sector; no obstante, Josep Mengual Català cuenta las peripecias que debió pasar:

Sin embargo, no contaba con los fondos necesarios para llevar a cabo una empresa semejante, pues mientras residía en la calle Niza, 40 de la capital mexicana solicitó el 9 de septiembre de 1939 al Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles un préstamo de 40.000 pesos (que se le denegó con fecha de 30 de abril de 1940), pero en el ínterin el escritor aragonés ya había puesto en pie las Ediciones Quetzal, que publicaría sus primeras obras en México. [...] Hay constancia de que la prestigiosa editorial londinense Faber & Faber (bajo la égida de T. S. Eliot) le envió el importe de liquidaciones atrasadas, y es posible que otras editoriales hicieran lo mismo, pues a esas alturas sus novelas eran ampliamente publicadas –y con muy buena crítica– en diversos países. (Catalá, 2014)

De manera que la empresa editorial de Sender en México es tan ardua como meritorios sus resultados: en su totalidad, los escasos años de estancia en nuestro país dieron como fruto una docena de títulos: de 1939 datan sus novelas *Proverbio de la muerte* y *El lugar del hombre* (la primera, escrita en España y la segunda, durante la travesía atlántica,) e iniciaba la colección “Un hombre y una época” con el *Cervantes* del hispanista

⁶ Ver al respecto la extensa crónica realizada por Carlos Sola Ayape, “La pluma y la cruz al servicio de Franco: Alfonso Junco y el exilio republicano español en México” en: Tzintzun. Revista de estudios históricos (59); Michoacán, enero-junio de 2014. En línea.

francés Jean Cassou, un ensayo de corte socio-histórico que describe el contexto en el cual se inscriben la vida y la obra del célebre escritor; en 1940 prosigue con su drama histórico *Hernán Cortés*, y el *Darwin*, de Marcel Prenant (traducido por Francisco Pina Brotóns) y *Fulgor de Martí*, de Mauricio Magdaleno; y en diciembre de 1940 su libro de cuentos *Mexicayotl*, y con toda probabilidad, *Torbellino (un hombre de treinta años)*, del escritor mexicano Alejandro Gómez Maganda (1910-1984), *Hombres contra Hitler*, de Fritz Max Cahen (1891-1966), en traducción de Concha de Albornoz (1900-1972) y *Páginas del destierro*, de Álvaro de Albornoz Salas; finalmente, *El loco y el pan*.⁷

Lo especialmente relevante de las novelas publicadas por Quetzal radica en que sus prólogos o contraportadas constituyen una interesante bitácora que inserta abundantes notas que aluden a las primeras impresiones del autor en nuestro país, mismas que merecen especial atención para el tema que nos ocupa. El asunto identitario adquiere especial relevancia pues, a pesar de que ésta no es la primera ocasión en que se aleja de la patria, la certeza de que esta vez no se trata de un viaje de conocimiento, como le ha sucedido en Rusia, o una gira para realizar trabajo propagandístico, como su estancia previa en los Estados Unidos, ahora se verá forzado a permanecer en nuestro país durante un periodo impreciso; todo ello promueve en su conciencia la escisión entre una actitud de conformismo fincado en la asunción del internacionalismo hispánico, y la exacerbación del regionalismo. Así, en la “Breve noticia” que encabeza *El lugar del hombre*:

...califica a México de “país bronco y generoso” del que está “irremisiblemente enamorado”. No oculta su entusiasmo al anunciar dos novelas mexicanas, pues en México “escribir tiene la delicia de un juego infantil. Los niños juegan siempre con cosas y con temas simples y universales. En esos libros mexicanos yo busco afanosamente lo mexicano universal. Para los extranjeros (¡Y cómo me molesta esta palabra aplicada a españoles!) debe ser más fácil por el choque, la sorpresa, el contraste”. (AmorYVázquez 1968)

El enamoramiento irremisible se percibe de manera clara en *Mexicayotl*, volumen que inicia propiamente su ciclo mexicano. Manuel Andújar, su amigo más próximo declara: “El escritor tenía tal fascinación por Méjico que quiso defenderse de ella. De ahí que lo que escribió sobre ese país fuera una especie de exorcismo, porque quería expulsar esa especie de demonio que era la fascinación que le producía el misterio prehispánico y más tarde la derivación del mestizaje.”⁸ Múltiples notas aluden a tal fascinación:

De estos relatos se diría que ningún mejicano ha hecho lo que hizo Sender: darles a esas páginas una poderosa fuerza telúrica y vital donde, con una radical visión antropológica, combina lo religioso esotérico americano con un realismo admirativo del primitivismo y la cultura espontánea, desterrando, paradójicamente, la razón en su afán de comprender sus manifestaciones y las fuerzas, a veces oscuras, que las gobiernan. Sender —anota con admiración Francisco Carrasquer— “ha remontado cinco siglos

⁷ “Se hace difícil fechar con precisión cuándo desistió Sender de sus intentos editoriales, que tuvieron sin embargo continuidad en manos de una sociedad anónima capitaneada por Bartomeu Costa-Amic, Julián Gorkín y Michel Berveiller, con el apoyo económico de un grupo de inversores franceses establecidos en México como consecuencia de la guerra mundial. Por ello, es difícil establecer qué títulos publicados entre 1941 y 1944 (fecha en que la sociedad se disolvió) corresponden a decisiones y desvelos del escritor aragonés.” Vid. Mengual Catalá, en <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/11/14/autopublicacion-el-caso-de-ramon-j-sender/>

⁸ Conversación citada por Vived Mairal, Op. cit.: 258, nota 68.

el río del tiempo y nos habla como un trujamán precolombino” inmerso en los misterios aztecas, toltecas y mayas. Lo hace a modo del “homenaje de un nórdico” español, sensibilizado como por añoranzas atávicas de unas culturas en que todavía no se había separado lo sagrado de la violencia ritual ni la vida del misterio prepanteísta. El compañero de exilio de Sender, Manuel Andújar, destacaría ese curioso, peculiar y solitario acercamiento —“óptico, visceral y mental de consuno”— a la mitología prehispánica. (Amigues, 2010)

Mexicayotl, volumen de 256 páginas, incluye nueve relatos o estampas que aluden a diversas configuraciones del paisaje mexicano, con una clara alusión metafórica, yuxtapuestas con animales totémicos⁹ acompañadas por quince viñetas y letras capitulares diseñadas por Darío de la Puente, dibujante y pintor nacido en Santander,¹⁰ con una portada que representa el sistema calendárico prehispánico. De acuerdo con el colofón, se terminó de imprimir en diciembre de 1940, con una edición de 5 000 ejemplares; Ediciones Quetzal declara su domicilio legal en el número 65-A de la calle de Londres, en el corazón mismo de la moderna ciudad. El prefacio, titulado “En un libro anterior” indica que el volumen “anunciaba dos pequeñas novelas, ‘Tototl o el valle’ y ‘Nanyotl o la montaña’. Las tenía escritas y pensaba darlas por separado en pequeños volúmenes.” (1940 9). Además, explica los motivos de la susodicha fascinación o enamoramiento:

Creía que la definición de la naturaleza virgen mexicana tal como yo la siento, en narraciones fantásticas podía intentarla así, con esas dos historias. Luego vi que no bastaban, y fui añadiendo otras. Así surgieron los pequeños cuentos de animales y las narraciones, más largas, que se refieren al desierto, al lago y al volcán. He puesto estas narraciones (que nacieron en la sugestión de dos anécdotas leídas en los libros de Sahagún y en mis excursiones por el interior del país), bajo el título de “Mexicayotl”, que en lengua mexicana quiere decir “canción de México”. Esa canción he tardado un año en aprenderla. Aquí está y si los dioses me dan ánimo y vagar no será la última (*Ibid*).

A través de la cita nos damos cuenta de la necesidad de interiorizar el país, su historia, costumbres y gente; de traducir a texto el conjunto de experiencias que le brindan los viajes, pero también la historia y la literatura. La geografía le muestra una topografía diferente, una naturaleza agreste, un nuevo mundo por explorar; para introducirse en ellos busca el apoyo de la historia, del compendio simbólico y alegórico prehispánico sobre el cual se fincarán sus narraciones. Y si bien es fácil colegir la correspondencia entre Sahagún y estas fantasías modernas, la versión de Sender posee rasgos específicos que apelan menos a la *Crónica Mexicayotl*, versión colonial de una tradición histórica tenochca. Quisiera detenerme en el primer relato, por las repercusiones que despliega a nivel humano, desde los terrenos de la autoficción: se trata de “Tototl o el Valle”, la primer noveleta de este corte que, como bien nos ha informado, escribe al llegar a México.

⁹ Tototl o el Valle, El Puma, Xocoyotl o el desierto, El Águila, Nanyotl o la Montaña, Los peces, Ecatl o el Lago, El Zopilote y Navalatl o el Volcán.

¹⁰ Darío Carmona de la Puente (1911-1976) pintor y dibujante español. Realizó carteles de propaganda republicana. Reportero de guerra y colaborador gráfico de revistas como El Mono Azul y Umbral. Exiliado en Francia, Estados Unidos, México, Chile y Ecuador.

Por contraste con la versión más conocida, que incluirá más tarde en las *Novelas ejemplares de Cibola* (Las Américas Publishing, 1961), el texto de esta primera versión es más extenso y recrea tres elementos que se modificarán en la versión ulterior: el énfasis en la condición fálica de la desnudez, la exploración del mundo pasional del guerrero expuesto a la traición, así como los efectos que ella tiene en la personalidad de este héroe con facetas de villano: la venganza, la crueldad, la imposición de la autoridad con base en actos de crueldad inaudita; de manera especial, la emasculación del personaje viril y la manera en que ésta condición afecta su vida pasional, así como la manera en que urde acabar con la vida y las exigencias sexuales de su pareja, Teicu, motivos narrativos que han sido suavizados o minimizados en la segunda versión. ¿Cuáles son las razones detrás de tal transformación? ¿Son de índole exclusivamente literaria, o acaso constituyen ropajes retóricos que intentan revestir la desnudez a que había estado expuesta el alma del escritor? Es evidente que en la versión de 1940 hay temas que, siendo insólitos en la narrativa de Sender, adquieren un peso excepcional. De principio, la sexualidad y los diversos conflictos que su tratamiento concita; desembarazado del problema de la censura hispánica, que intervino sus textos en diversas ocasiones,¹¹ la sexualidad y sus múltiples aristas (el desnudo masculino, la manifestación del deseo femenino, su satisfacción, la crueldad y la perversidad, entre otros motivos) aparecen de manera bastante explícita en la noveleta. Aparentemente, cambiar de país dota al escritor de una desenvoltura que no le hemos visto manifestar en su anterior producción. Y si bien ha mantenido, entre otros, la tendencia hacia la escritura de pequeñas narraciones y la inserción de voces alternas con intenciones poéticas, a manera de un coro que recrea emociones o funge como eco poético, la historia explora con crudeza pasiones humanas extremas. El Sender mexicano abreva en los bajorrelieves de una cultura que, en su aparente primitivismo, se permite ir más allá de las limitaciones impuestas a veces por la auto censura, para contarnos episodios en los que la sangre o el cuerpo como expolio o sacrificio, desfilan de manera explícita. Una sola metáfora se permite, y tiene que ver con el motivo fálico, con el despertar del deseo masculino y femenino. Así, la serpiente funge como sustituto de la erección o la flacidez del miembro viril.

Figura 2

di Verso, L. (2019, noviembre 15). El guaje, un cuento de Ramón J. Sender. Zenda.



Nota: <https://www.zendalibros.com/el-guaje-un-cuento-de-ramon-j-sender/>

¹¹ Algunas de las cuales hace evidente Mengual Català en “La recuperación (o la quema) editorial de Ramón J. Sender en España” (17/11/2017); <https://negritasycursivas.wordpress.com/2017/11/17/la-recuperacion-o-la-quema-editorial-de-ramon-j-sender-en-espana/> (Consulta: 19/01/2023)

Si bien la fábula del tobeyo cuya desnudez fascina a una joven de la nobleza tolteca está inscrita en antiguas crónicas, la ulterior historia del enaltecimiento del joven plebeyo, la traición de que es objeto por parte de los cortesanos y la venganza que éste ejerce sobre ellos corresponden a la imaginaria del escritor recién asentado en nuestro país, de allí que la estructura de la narración corra de manera paralela con resonancias de su historia personal. Porque, en efecto, si en última instancia consideramos que detrás de la historia de Tototl se halla la de un hombre que ha debido confrontar los múltiples riesgos que supone una guerra de la cual puede emerger no del todo bien librado, y que esa circunstancia deja marcas indelebles en el físico y la personalidad del combatiente triunfador, podrían ser exactamente las mismas trazas de ese anarquista que, luego de emprender diversas acciones de guerra en el frente del Ebro, ha sobrevivido con secuelas irreversibles, tales como la soledad, el abandono de la familia, la pérdida de la amada. Detrás de Tototl podemos hallar la sugerencia de un Sender que ha sido marcado y emasculado emocionalmente por un conflicto en el cual ha perdido irremisiblemente a su pareja, a su hermano, y que le ha distanciado de los hijos, lo que supone una castración sentimental. Si bien el escritor asegura que los motivos para sus noveletas le han sido sugeridos por el paisaje mexicano (paisaje que, digámoslo claramente, escasea en el relato) y por la naturaleza humana en estado de primitivismo, lo cierto es que en la novela adquieren un mayor peso las pasiones humanas, desbordadas e incontenibles, sea cual sea su escenario geográfico. El valor, la violencia, la arrogancia, la venganza, la impotencia son apenas unos cuantos motivos que provocan el cataclismo narrativo de Tototl o el valle. ¿Cuánta impotencia debe cargar el Sender que ve cada vez más imposible el retorno a la tierra patria? ¿Qué le depara a este anarquista el trato con sus compatriotas comunistas? ¿Qué caminos habrá de explorar en la ruta de la sobrevivencia?

Más allá de las conjeturas, hay múltiples episodios que atestiguan las difíciles condiciones que ha debido confrontar en su estancia mexicana: entre ellas, las exiguas ganancias que obtiene de su labor editorial;¹² la presión a que se ve sometido por sus convicciones políticas en un país cuyas simpatías se inclinan hacia el comunismo soviético, la escasa credibilidad que le conceden sus propios colegas escritores, de que son muestra los acres comentarios formulados por Max Aub (de las que me hago eco en un trabajo paralelo), entre otras razones, habrían alimentado la amargura y la desesperanza que tiñen el monólogo de “El zopilote”, contenido en *Mexicayotl*.

La soledad, no obstante, halla consuelo en la lectura, especialmente de la historia. Editor, periodista y escritor, investiga el país que recién habita y no sólo por afán de conocimiento, sino porque con esas lecturas y temas puede acceder a los lectores de una época que sobrevalora el pasado. Es la época del muralismo, de la música con tintes nacionalistas, del cine campirano, de las escuelas rurales, de la recuperación de los motivos indígenas. Pero el editor que lee la *Crónica Mexicayotl* o la *Historia general de las cosas de la Nueva España* también es partícipe de la polémica acerca de la realidad de la conquista; si lee a Sahagún, entonces no desconocerá el libro XII, la primera “visión de los vencidos”, el memorial de agravios que abona la herida abierta entre España y México y que, sin duda, motiva la escritura de la pieza teatral que nos interesa, su versión personal acerca de la actuación histórica de Hernán Cortés. El origen del drama está contenido en la breve “Noticia” al volumen, donde advierte:

¹² “México nos ayudó mucho, aunque yo no gané un solo peso mexicano en todo el tiempo que estuve allí. Vivía de ocasionales derechos de autor que llegaban de Inglaterra o Estados Unidos. Por eso, sintiéndolo mucho –porque yo amo a México de veras– tuve que salir para Estados Unidos, donde enseguida las universidades me buscaron” Mengua Catalá: <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2014/11/14/autopublicacion-el-caso-de-ramon-j-sender/>

A las pocas semanas de estar en México me encontré en la calle a un actor español refugiado político y antiguo amigo que me habló de sus planes teatrales. Le halagó mucho la idea de que yo le diera una obra en la que hubiera algo de interpretación histórica en relación con México y con España. Yo escribí rápidamente este *Hernán Cortés*. No se ha representado hasta ahora por esos azares siempre imprevisibles del teatro (Sender, 1940: 3) [En adelante, citaré como HC].

El actor en cuestión no era otro que Benito Cibrián (1890-1974), dramaturgo, actor y director quien, con la Gran compañía de Comedia Meliá-Cibrián, formada a la par de su esposa, Josefina, “Pepita” Meliá (1893-1990) había representado *El Secreto. Drama en un acto*, del propio autor, en mayo de 1936 en Madrid, Albacete y Alicante. Involucrado fuertemente con la causa republicana, como partícipe en los festivales del Socorro Rojo y como autor de *El paraíso antifascista* (1937), el actor y director había buscado refugio en Francia y luego en nuestro país, donde se presentaban con gran éxito, según consta en una crónica de época:

Pepita Meliá y Benito Cibrián hicieron lucidas temporadas en el Arbeu, representando, entre otras obras, *Nada menos que todo un hombre*, de Unamuno, en la que Cibrián obtuvo grandes triunfos en el papel del protagonista, como ya los había obtenido antes en España. Los Cibrián pusieron numerosas obras de los principales autores españoles, descollando Pepita en la encarnación de alguno de los más importantes personajes femeninos de los hermanos Quintero. Poco después, por los días a que me estoy refiriendo (años 40 a 41), se efectuó una brillante temporada, también en el Bellas Artes, con *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que obtuvo un éxito rotundo, permaneciendo mucho tiempo en el cartel. *La sinfonía inacabada*, *Los árboles mueren de pie* y *La dama del alba*, de Alejandro Casona, fueron la base de temporadas efectuadas en el Arbeu y en el Fábregas por Pepe Cibrián y Carmen Salas, y la eminente actriz mexicana María Teresa Montoya (Martínez, 1959: 71).

Tal y como consigna el propio autor del drama, el montaje no se lleva a cabo, y Cibrián y Pepita Meliá abandonan México para dirigirse a la Argentina, donde radicarán extensamente. Dada la complejidad exigida en su escenificación, el drama permanece en calidad de texto y se da a la imprenta en los talleres linotipográficos “Cooperación gráfica”, habiéndose concluido la edición el 14 de mayo de 1940, premura que abona algunas erratas tan visibles como confundir la secuenciación de cuadros. La petición de Cibrián se ceñía a “una obra que tratara la historia común de España y México”;¹³ el dramaturgo acude a sus consabidas fuentes históricas y, siguiendo muy cerca la crónica de Bernal, elabora una comedia histórica en dos partes y once cuadros que narra los incidentes más relevantes entre la partida de la expedición desde Cuba y la muerte de Moctezuma. El aderezo dramático ha sido pábulo para múltiples asedios durante los ochenta años transcurridos desde entonces, de allí la necesidad de jerarquizar no sólo el orden de la discusión, sino también distinguir sus diversos rangos. Nos interesa abordar al menos cuatro problemas: en primer lugar, la relevancia de que Sender escriba una pieza en torno a la figura de Cortés justamente en ese momento histórico; en segundo lugar, abordar la descripción de la pieza desde el terreno del análisis textual; en tercer lugar, fincar el entramado textual establecido entre esta pieza y el *Jubileo en el zócalo*, diez años posterior y con inequívocas relaciones entre ambas para, finalmente, ponderar su importancia en relación con la obra total del escritor.

¹³ Mengual Catalá: “Autopublicación...”, Op. Cit.

La figura de Hernán Cortés se ha visto envuelta, desde el momento de la conquista, en una controversia ante la cual pocos mexicanos y no pocos extranjeros pueden permanecer impasibles; lo ha señalado Octavio Paz, a propósito del 500º aniversario del natalicio de Hernán Cortés:

La figura de Cortés provoca siempre juicios antagónicos. De Bernal Díaz del Castillo a Francisco López de Gómara hasta los historiadores y biógrafos que los han sucedido -durante cuatro siglos- nadie escapa a una fascinación que va de la idolatría al aborrecimiento. El hombre no fue menos complejo y diverso que las interpretaciones que suscita. Cortés divide a los mexicanos, envenena almas y nutre rencores anacrónicos y absurdos. El odio a Cortés no es ni siquiera odio a España, sino odio a nosotros mismos.¹⁴

Por ello, la descripción es digna de toda sospecha; juzga la pieza como un divertimento, pero, al propio tiempo, como un tema elegido y expresado con la mayor seriedad del mundo desde un ángulo personal. Lo dice, no obstante, un escritor cuya narrativa precedente ahonda en las motivaciones y pasiones humanas; a su alrededor, no obstante, la polémica adquiere tonos ríspidos: apenas unos años antes, entre 1929 y 1935, Diego Rivera había plasmado en el cubo de la escalera principal de Palacio Nacional, por encargo de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, unos frescos conocidos como “La epopeya del pueblo mexicano” que exhiben ostentosamente, en su porción central la grandiosidad de la cultura tolteca iluminada por la figura de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, encarnado en la bonhomía de un hombre blanco y barbado, y que padece la irrupción, en la sección inferior, de la violencia hispana. En esta primera etapa, la antítesis del sabio sacerdote prehispánico no es sino Cortés, personificado en un soldado de actitud violenta, a grupas del caballo. En el ínterin, los trabajos continuaron, pero habría que aguardar hasta 1945 para que concluyera en el ala norte el último panel de la serie, titulado “La colonización o llegada de Hernán Cortés a Veracruz”, donde el pintor hace ostensible el clima de torturas, esclavitud y franco genocidio ensayado a la vez por Cortés, deforme a causa de una presumible sífilis, y por un fraile austero que justifica los actos de violencia en nombre de la evangelización. Las escenas, en su conjunto, no corresponden a la imaginería estética o puramente ideológica; el pintor se ha nutrido también de la investigación histórica y, como Sender, podría haber asegurado de igual manera “que en su conjunto no sea una manera más o menos personal de haber visto las cosas y de decirlas con la mayor seriedad”.¹⁵

Vista desde tal perspectiva, la elección del tema por parte de Sender no es casual: el advenimiento de un grupo de exiliados tan numeroso reaviva una herida en el imaginario social mexicano que se creía ya sana. Y si bien el tema mexicano, o con mayor propiedad, el tema americano no era nuevo para un periodista al tanto de la información política reciente,¹⁶ sí lo era la profundización en la historia de la conquista, que su estancia en el país y el trato con investigadores como George R. G. Conway (1873-1951),¹⁷ a quien dedica la pieza, lo hacen posible. Así, en la “Breve noticia” que antecede a *El lugar del hombre*, confiesa:

¹⁴ Cortés en la Literatura; vid. Portal Medellín en la historia: https://www.medellinhistoria.com/secciones_2/hernan_cortes_en_la_literatura_127

¹⁵ Sender, “Noticia” en: Hernán Cortés, op. cit.: 3.

¹⁶ “Antes de la diáspora producida por la guerra civil española, Ramón Sender manifiesta su interés por el Nuevo Mundo en El problema religioso en Méjico, católicos y cristianos (Madrid 1928), libro periodístico cuya ecuanimidad es celebrada por Ramón del Valle Inclán en el mismo prólogo que caracteriza a su autor como periodista especializado en la política hispanoamericana, en América antes de Colón, ‘colección de artículos publicados en el diario La Libertad que forman una especie de tratado de divulgación de la geografía e historia de la América precolombina’ (Carrasquer, 1970: 289) y en ‘La raza’ y ‘Libertadores de América’, los polémicos artículos de Proclamación de la sonrisa, publicada en 1934, cuatro años después de la edición de América antes de Colón”; María Nieves Alonso: “El héroe de esta historia (no) es Hernán Cortés” en: Revista Signos; Valparaíso Tomo 25, N.º 31, (Jan 1 1992). 17.

¹⁷ Conway, Ingeniero civil, director de la Mexican Light and Power Company Ltd. y de la Mexico Tramways Company, era también un gran coleccionista de arte e investigador de la historia de México, interesado especialmente en las actividades inquisitoriales contra los ingleses durante la colonia. 48 volúmenes de su vasto acervo están colocados en depósito en la Universidad de Aberdeen. Vid. “Papers of George Robert Graham Conway” en: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/search/archives/4eae2fe2-ee7c-3c1a-83a9-21e48f309f3b>

Por primera vez en mi vida no hago sino escribir. En este país bronco y generoso de México, sobre una tierra quemada y un cielo de maravilla, escribir tiene la delicia de un juego infantil [...]. Los escritores mexicanos llevan a México en la sangre. Yo aspiro a esto último también, con el tiempo. Entretanto, leo todo lo que me faltaba por leer sobre México y voy de sorpresa en sorpresa (1939 9).

Y aunque el tono del drama no sea estrictamente histórico, porque irrumpen en él motivos del teatro clásico o escenas sobrenaturales, la sorpresa se convierte paulatinamente en una fascinación que ha sido subrayada por diversos autores. En el extremo, hay opiniones que banalizan el relato:

Lo que seguidamente publica, en mayo de 1940, es un retablillo de tema histórico: *Hernán Cortés*. [...] No apunta a una reconstrucción histórica de la conquista y, en consecuencia, pararse en inexactitudes sería tomar el rábano por las hojas. De este conjunto al aguafuerte, sin matizar, resultan un Narváez y un Velázquez grotescos, mero fanfarrón el uno y mezquino el otro; hay deslices de lesa historia (¡un Cortés que estuvo antes en Italia!, la “quema” de las naves) y otros que delatan apresurada redacción, como el indicar que Narváez aparezca con “un pañuelo blanco tapándole un ojo que lleva herido” para, en la acotación siguiente de la misma escena, decir que Narváez “pone los ojos en blanco”. Pero si hay mancillas en la ejecución, el modo de concebir el tema es de sumo interés, por lo mismo que rebasa la historia documental y presenta un Cortés poseído por su *daimon*, soberbio y blasfemo (“Sabedlo, castellanos, Dios no nos asiste, pero no importa... No debemos contar sino con nuestras espadas, pero es igual”), un Cortés que dice le gustaría pelear bajo la bandera del tlaxcalteca Xicoténcatl el Joven: “Cuando combate tiene la alegría bárbara de un árbol o de un torrente. Yo he peleado siempre fuera de mi patria, pero debe ser hermoso pelear dentro, defendiéndola...”. (AmorYVázquez 1968)

Es verdad que el texto deambula entre el heroísmo de la épica y el ridículo de la comedia: sin duda, eso es lo que le ha mantenido entre una escritura divertida y una actitud de seriedad. No obstante, la simpatía por el mundo indígena parece sobreponerse en la lectura que llevan a cabo otros investigadores que, como Manuel Aznar, inscriben la lectura de la conquista bajo las coordenadas políticas del exilio, es decir, del pasado resignificado a partir de la experiencia presente.

Hernán Cortés nos plantea un tema de investigación en el que conviene profundizar: el de la nueva visión española de la realidad americana y, más concretamente, de la realidad mexicana, de la realidad de la Nueva España. Nueva visión de una realidad americana y, más concretamente, mexicana, “que interesaba a Sender ya antes de la guerra civil” pero también en sus primeros años de exilio, una realidad mexicana que se convierte en materia literaria de las nueve narraciones de *Mexicayotl* en 1940 o en el *Epitalamio del prieto Trinidad* en 1942. Pero nueva visión crítica también de la propia historia “oficial” española y, particularmente, de un tema tan polémico y delicado como el de la Conquista: nueva visión que es ahora la visión de los vencidos republicanos en 1939, víctimas de la España fascista del general Franco y, por tanto, víctimas también —como los aztecas— de la España del Imperio, de la Inquisición y de la propia Conquista (2001 349).

Aznar concibe el drama como el espejo detrás del cual su autor se mira, aunque de manera inversa lo cual, en el fondo, no parece tan divertido. Es verdad que algunos críticos han creído ver detrás de su narrativa abundantes pasajes de carácter autofictivo, pero también es cierto que el interés mostrado por el escritor hacia las fuentes históricas implica una cierta toma de distancia, el afán de entender lo que hay subterráneo en esa problemática relación entre nuestros dos países. Sender ha llegado a México en un momento histórico, social y cultural especialmente relevante, de acendrada sobrevaloración del pasado indígena y para sumarse a él, en honor a un presidente populista, se suma a tales reivindicaciones leyendo de manera crítica crónicas y códices que reescribe con el afán de subrayar aquello que desea entender: lo mexicano en *Mexicayotl*, lo español en *Hernán Cortés*. Su capacidad de introspección le permite advertir las diversas capas que constituyen la personalidad del conquistador: las sutilezas del engaño hacia Velázquez, la soberbia con que mide a Narváez; la fascinación que sobre él ejerce doña Marina; el reconocimiento al temple y valor del joven Xicoténcatl; y si bien todo ello pasa por el tamiz de un género que en el nombre carga una gran penitencia, porque lo teatral, para surtir efecto, debe ser siempre efectista, lo cierto es que confecciona una pieza capaz de dejar satisfechos a tios y troyanos, poniendo en su lugar la falsedad, la hipocresía, la ambición de un militar que se comporta como lo que es, un hombre del Renacimiento en lucha contra el sistema de valores medieval que prevalece como ley social en su país de origen, de allí su permanente confrontación contra escribanos y confesores. Es ese trasfondo ambiguo, de cortesía hacia el mundo indígena y de una estratégica crítica a la “desmesura” hispana lo que sostiene la paradoja de un relato donde Cortés, es y no es, héroe y villano.¹⁸ Con tal libreto, Cibrián y Meliá hubiesen sido aclamados en Bellas Artes.

En este punto podemos ubicar la segunda paradoja: la pieza parece suspendida entre teatralidad y narratividad, añeja discusión sustentada en la complejidad de un escenario que se mueve a cada escena, y que propone didascalias que apuntan más a un escenario cinematográfico que a una escena teatral. Así, el cuadro octavo se inscribe en el siguiente lugar: “Al fondo el valle de México con la ciudad erizada de pirámides. Detrás montañas azules. La escena en el lugar donde el desfiladero entre los dos volcanes comienza a descender sobre el valle. Primer término derecha el remate de un santuario con una cabeza azteca en piedra.” (Sender *HC*, 1940: 113). Pero la factibilidad de su ejecución debe buscarse en el teatro, no en el drama; el texto acota, esboza, sugiere: no es una exigencia, sino un bosquejo. La responsabilidad del montaje le corresponde al director de escena, al ambientador, al escenógrafo. El drama, en tanto bosquejo de una acción que a futuro habrá de convertirse en espectáculo, puede excederse en su necesidad de precisión. Sender mismo nos lo ha dicho: “Yo tampoco tenía un gran interés en que se representara si no había de ser de una manera digna y adecuada por entender que el teatro es, antes que nada, espectáculo, sobre todo desde que el cinema ha llevado tan lejos los efectos de la plástica. En vista de eso, lo doy a la imprenta.” (*HC*, 1940: 3). Una representación digna y adecuada exige demasiados movimientos de tramoya, condición no imposible, pero sí onerosa. El problema que visibiliza como editor de libros y como autor de dramas es de índole pecuniaria. Pero lo juguetón de la pieza, a la que ha llamado con suma precisión un “retablillo” es justamente su oscilante naturaleza entre representación aurisecular y pieza vanguardista: entre la ilusión del corral y el espontaneísmo contemporáneo. A la manera de su amigo Valle Inclán, el retablista propone; sabrá Dios si el director tendrá la capacidad

¹⁸ En esa paradoja finca María Nieves Alonso su lectura del drama. Es ella, en realidad, quien advierte el trasfondo irónico de la pieza. Vid. “El héroe de esta historia (no) es Hernán Cortés” en: *Revista Signos* (25-31); Valparaíso, 1992.

necesaria para disponer la escena. Por cuanto atañe a técnica teatral, es verdad que la extensión de la anécdota le confiere tintes narrativos. Por contraste con *El secreto*, una de sus piezas mejor logradas por la concisión de su historia, el número limitado de personajes, la condensación del suspenso y el efecto de extrañamiento que produce el desenlace, *Hernán Cortés* debe ser fiel a su naturaleza de drama histórico; Clío no le hubiese perdonado una sola elipsis. Es más, podríamos asegurar con atrevimiento que en ese sub-género, la redundancia parece necesaria. Y eso quedará mucho más claro cuando abordemos *Jubileo en el zócalo*, donde este rasgo retórico parece llegar al paroxismo. Hay, no obstante, un punto crucial donde, sin poner en crisis la teatralidad, la naturaleza histórica del relato abre resquicios a la ficción: es el último cuadro que, desde las acotaciones mismas, inserta la historia en el plano de lo sobrenatural. Ha transcurrido ya un año de la consumación de la conquista y en mitad de una “estancia completamente irreal” desfilan a manera de procesión personajes vivos y muertos que discuten, entre otros asuntos, la responsabilidad de Cortés en sus respectivos fallecimientos y las razones para la victoria hispana.

Releer argumento tras argumento distendidos a lo largo de esta escena final nos devuelve el sentido de la pieza y los motivos que reconcilian no sólo al escritor hispano con el país que recién lo recibe: es en realidad, el afán de absolver de culpas a un hombre que, más allá de la sagacidad con que ha resuelto el tema militar, ha quedado expuesto a la envidia, a la incomprensión, al acoso por parte de un poder que rebasa, inclusive, al rey mismo. Ni siquiera el emperador, prefigurado también de manera fantasmal, es capaz de ponerlo a salvo de una potestad corporativa que es, en primera y última instancia, la auténtica responsable de la insaciable codicia que desangrará al Imperio. Pero, lo que es más importante, en ella recae la culpa de que los herederos de la conquista, la nueva nación mestiza representada a través del pequeño Martín Cortés, sea considerada ilegítima, bastarda. Tal y como asegura Aznar, el final de la pieza nos entrega un Hernán Cortés vencido por la administración imperial, pero también, y eso le ha faltado añadir, al padre de una joven nación, incapacitado jurídicamente para amparar a su nueva progenie.

Jubileo en el zócalo, Retablo conmemorativo (Sender 1964) ha despertado mayor interés por parte de la crítica. Y su valoración depende en demasía si se juzga como reescritura de la pieza precedente, o como una obra distinta, aunque inspirada en motivos comunes. Como Aznar, considero también que la distancia temporal engendra lecturas diversas acerca del pasado histórico y del presente en el cual se ubica el escritor, radicado ya como profesor universitario en los Estados Unidos, además de que esta segunda pieza se inscribe en una estética influenciada ahora por el teatro del absurdo y las vanguardias europeas, especialmente por Luigi Pirandello. Con todo, la relectura del pasado histórico sigue presente. En la “Nota preliminar” que encabeza el *Jubileo*, Sender advierte: “Leyendo a Bernal Díaz del Castillo en su prodigiosa relación de la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* se me ocurrió trasladar la acción del drama a un retablo que fuera parte de esa fiesta de la que Bernal habla con tanto detalle” (9). La anotación pone de relieve tres asuntos atinentes al origen de la historia, al género del texto y a la estructura que adopta éste: en primer lugar, la fuente y la naturaleza del material narrado, cuya historicidad está avalada como “verdadera” al remitirla a una fuente “confiable” (ya los historiadores se han encargado de enjuiciar esta aseveración y, con ella, al pobre Bernal); pero una pseudo-historicidad que se somete a los códigos de verosimilitud de un nuevo género discursivo. Por principio, entonces, el autor subraya el asunto de la fuente para garantizar al lector la verosimilitud del acontecimiento narrado: las grandes fiestas organizadas en la capital del virreinato como festejo a los

acuerdos de paz de Aguasmuertas, en 1538. Por el contrario, la segunda condición sujeta la materia del relato (el acontecimiento histórico) al acto de imaginación, ya que la *illusio* narrativa se desplaza ahora hacia una nueva modalidad de discurso, trasladando la acción de la épica al drama, pero también, a nivel estructural, de la representación a la representación dentro de una segunda representación. De entre todas las alternativas o estilos, el narrador ha elegido uno, especial, acorde con el tiempo en que acaecen los sucesos y que nos brinda la oportunidad de abordar al texto de maneras múltiples: el retablo. De principio, entendemos este término en su acepción arquitectónica: “En esencia, un retablo es el espacio plástico donde se sacraliza la vida de uno o varios personajes a través de un sin fin de imágenes y atributos organizados. Los elementos que la componen tienen un orden discursivo visual para poder ser interpretados por la mirada del devoto”.¹⁹ Más allá del ámbito exclusivamente eclesiástico en el que se inscribe originalmente, el término posee también una acepción en los contextos histórico-cultural y dramático, ya que, hacia el año de 1538, aludía de igual manera al teatro de marionetas, tal y como podemos constatar a través del genial *Retablo de las maravillas* escrito por Cervantes. De acuerdo con este segundo sentido, un retablo (etimológicamente compuesto por las raíces “retro”- detrás; y “tabula”, tabla) es, además, un escenario de pequeñas dimensiones que se emplea para representar obras utilizando títeres. El desplazamiento seguramente toma como punto de partida el uso de marionetas en el terreno eclesiástico que, a la postre, derivó hacia representaciones de carácter profano. Si nos detenemos en el sentido compositivo de los retablos en tanto altares, advertimos que la compleja composición del espacio está jerarquizada en dos dimensiones: en el orden vertical se ubican las *calles*, por oposición a la horizontalidad de los *pisos*; el valor de cada elemento dispuesto en este orden depende, entonces, de su ubicación. Lo cierto es que, tanto en el terreno arquitectónico como en el subgénero teatral, por su carácter de juego barroco, el retablo instaaura un curioso juego de miradas. Para aprehender la complejidad del hecho teatral barroco como acto de percepción y expectación de espacios, Noé Jitrik analiza en un ensayo pionero la función de balcón barroco como mecanismo que habilita una expansión del juego de miradas entre el espacio de la representación y el territorio de expectación; dentro del retablo dramático, los actores se miran entre sí y contemplan desde allí el territorio del poder: el balcón real. Entonces, los actores devienen en espectadores ya que dirigen sus miradas hacia ese otro punto, colocado fuera del escenario, por lo que diluyen el principio de la cuarta pared. Desde la otra parte se halla, en un tercer plano, el público que ahora mira en una dirección doble, hacia el escenario y hacia el balcón real. Por último, la mirada absoluta se dispensa desde el balcón, el espacio del poder absoluto puesto que, desde él, los reyes lo miran todo y, a la vez, son mirados por todos (Jitrik 1988). Es decir que, por su especial naturaleza, el retablo desdobra el espacio de representación, creando la posibilidad de mirar al teatro dentro del teatro como si se tratase de una experiencia duplicada que a continuación se triplica, al exponerse éstas a la mirada del público. Este entrecruzamiento de miradas y de perspectivas es justamente el que establece el *Jubileo en el zócalo*. Consciente de las diferencias entre drama y narración, Sender se ve en la necesidad de justificar el juguete que pone ahora en manos de su público:

Como verán los lectores, hay una acción teatral dentro de una narración que tiene también parte dialogada y representable. En el enorme patio que un día fue dependencia del *teocalli* de la hermosa

¹⁹ Óscar Armando García, “Un retablo mexicano del teatro revolucionario” prólogo a *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)* de Alejandro Ortiz Bulle Goyri; Alicante : Universidad de Alicante (Cuadernos de América sin Nombre), 2007.

Tenochtitlán, los vivos reunidos para la fiesta conversan con los muertos. Y se ven a sí mismos y ven a los que murieron en el retablo que reconstruye algunos aspectos de la epopeya, no los mejores ni tampoco los peores (*Jubileo* 9-10).

Se dirige también a la crítica, “colocando los puntos sobre las íes”, para poner de relieve no sólo el afán de objetividad interpuesto en su relectura de la historia, sino también acerca de las motivaciones que hay detrás de su escritura:

He escrito estas páginas libres de prejuicios, especialmente del prejuicio patriótico español o mexicano que no sería del caso y que no harían sino dificultar la objetividad. Confieso que sería difícil determinar si admiro más a Cortés o a los héroes que defendían su patria contra el invasor. Pero no hay duda de que las únicas figuras grotescas que hay en la obra son Diego Velázquez el adelantado y Pánfilo de Narváez, capitán, españoles ambos de mala casta merecedores de poco respeto (*Ibid* 10).

La complejidad de la trama radica en que ahora están en escena treinta y cuatro personajes tanto individuales (el rey Carlos V, Cortés, Moctezuma, Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval, Pánfilo de Narváez, doña Marina, entre otros) como colectivos (grupos de marineros y soldados en función de mensajeros, centinelas; bufones, indios, cómicos, sirvientes). A la usanza de la narrativa, los acontecimientos se distribuyen ahora en veinticinco capítulos y hay una clara inserción de las descripciones al interior de los acontecimientos, de manera que su función rebasa la finalidad escenográfica. Así, el primero, puramente descriptivo indica el escenario donde transcurre la acción:

El Zócalo de México es una de las plazas mayores del mundo. Ancha, larga, amarilla, todavía huele a sangre [...] Antes de la conquista española se alzaba en el centro de la plaza la pirámide más alta del imperio de Moctezuma. Hoy el zócalo es muy espacioso, pero en 1538, antes de edificarse la catedral, era todavía mayor. Por sus anchas piedras rituales corrían las lluvias y las brisas. [...] Con ocasión de las paces entre los reyes español y francés se hicieron grandes fiestas. Hacía ya casi quince años que la conquista había terminado y en su mayor parte el país estaba dominado por las armas castellanas. Las paces de Europa se celebraban en el Zócalo de México con una pompa elaborada, compleja y magnífica. [...] Aquel día se había celebrado una comida con más de quinientos cubiertos en la que se sirvieron quince platos de carnes diferentes y ocho de pescado, con vinos, licores y toda clase de estimulantes y aperitivos. Como decía Bernal Díaz, muchos de los platos comidos por los invitados salieron por donde entraron, siguiendo la tradición de las fiestas de los *equites* en la vieja Roma (*Ibid* 16).

Los siguientes capítulos (del II al V) constituyen una historia marco que refunde las escenas finales del drama precedente para recontar los acontecimientos en un orden diverso, fincado en el capítulo CCI de la *Historia verdadera* de Bernal. El segundo, por ejemplo, recoge la escena de evocación de los muertos y los contrapone con los personajes vivos, asegurando que en ello estriba el arte representativo de los indios,

en aderezar a los actores de tal modo que parecen dobles de los difuntos. Aquí, entonces, la *nekhia* del teatro clásico se convierte en una figurativización conseguida mediante las artes del espectáculo: vestuario, maquillaje, imitación de voz y gestos hacen del actor un figurante, una suplantación, sometida al examen de Cortés, quien constata la semejanza entre unos y otros con no escasos momentos en los que, como *clisé* cómico, se produce la confusión de identidades; el momento más interesante es aquel en el cual Cortés mira y juzga al suyo propio. Finalmente, la escena de contraposición entre el emperador y el conquistador extremeño que ya anteriormente hemos comentado, contiene las restricciones y acotaciones que Cortés impone a la representación.

Por contraste con quienes opinan que *Jubileo en el zócalo* es una adaptación del *Hernán Cortés*, estos capítulos iniciales ofrecen la constatación de que en realidad la obra inicial es un pretexto para deconstruir no sólo la versión histórica de la conquista, que en aquél parece estar ceñida al texto de Bernal. Despojado ya del afán de “decir verdad”, esta segunda versión discute al mismo tiempo las aseveraciones históricas y su ulterior versión literaria; el contrapunto va del retablo original al retablo conmemorativo, y su alternancia se finca justamente en el afán del “Cortés real” (en otras ocasiones denominado “el auténtico”) por enmendar de manera progresiva los múltiples puntos en que, por afán de precisión o por cuestionamientos acerca de la verdad o falsedad de los datos, propone una nueva versión acerca del acontecimiento. En ese contexto, adquiere especial relevancia el problema de la autoría implícita del retablo: el conquistador y sus interlocutores (especialmente Pedro de Alvarado) frecuentemente interpelan la versión, juzgando el atrevimiento, la osadía o la falta de lealtad de quien se atreve a poner en boca de los figurantes juicios que rebasan el límite de la tolerancia. Cortés funge como censor intermitente en y acerca de la pieza, de manera que la meta teatralidad nos hace ir reiterada y oscilatoriamente del acontecimiento a su escenificación, del personaje real al ficticio.

Las diferencias no sólo atañen al enjuiciamiento ético de los personajes. A diferencia de una refundición o de una simple reescritura, la concepción del drama meta-teatral cuya escritura toma ahora a cargo, pasa por el tamiz de una nueva concepción estética, despegada ya del realismo crítico que parecía imperar sobre el drama de 1940, y que incorpora, entre otras alternativas, el extrañamiento estético caro a la vanguardia, la meta narratividad de las novelas de Unamuno o las piezas esperpénticas de Valle Inclán, por no adjudicar esa idea del relato dentro de otro relato a un cuadro tan antiguo como *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez. Si el drama de 1940 está configurado aún como búsqueda de un sentido y de una verdad únicos detrás de los acontecimientos históricos, el de 1961 evidencia las múltiples versiones a que ellos quedan expuestos: el espejo no ofrece una versión exacta (aunque sea invertida) de la realidad sino más bien sus múltiples versiones distorsionadas, alternas, desdobladas:

Todo cuanto en 1940 era texto dramático y, por eso, desnudez de conciencia ante su realidad, pasa a ser en 1964 una representación autónoma que cabría llamar “de segundo grado”, mientras que la realidad compone un primer plano especular, estrechamente relacionado con el de la ficción. Y si en el drama de 1940, Cortés reclamaba a su emperador la potestad de su propia leyenda, como único patrimonio, el envejecido conquistador de 1964 se dice a sí mismo, al final del ensayo: “Ya no tiene importancia. Todo lo que han dicho es verdad y ya no tiene importancia. Nada ni nadie tiene importancia ya en ninguna parte. Se acabó la fiesta de la sangre”. Pero, al poco, el bufonesco Heredia le interpela para recordarle que su “remedio” ha sido “el oro, hermano. No bajan tus rentas de ochenta mil pesos de oro al año.”

Final un tanto más amargo que el de 1940, pero tan revelador del propósito como aquél: lo que fue canto al heroísmo — por más que este incluyera su parte de miserias — se trueca ahora en desoladora vacuidad; la misma a la que alude el penúltimo párrafo, cuando el “retablo” organizado por los indios deja ver su desazonante secreto (Mainer 325-343).

Una lectura menos desazonadora atiende al aprendizaje implícito que le reporta a Sender el descentramiento impuesto en el relato: el afán de objetividad, histórica o narrativa, exige desarticular el acontecimiento, escudriñarlo y presentarlo desde sus diferentes ángulos; ése es, en realidad, el mérito de una pieza tal:

Por lo tanto, en *Jubileo*, con respecto a *Hernán Cortés*, hay una visión múltiple tanto a nivel extradiegético como intradiegético; Sender vuelve a escribir la misma obra y juzga la Historia después de 20 años vividos en aquellos lugares; el personaje Cortés se desdobra en el doble papel de protagonista (interpretado por un indio que representa una obra escrita por un marginal, Bernal Díaz del Castillo) y espectador (se mira a sí mismo en el escenario quince años después de los hechos representados). Pero ¿qué cambia en la visión de los hechos a raíz de esta compleja estructura cubista? En esencia nada, pero bastante en la evaluación de los hechos, y es el Cortés que asiste a la representación el que se hace portavoz del Sender maduro y americanizado (Grillo 35-47).

Un último detalle estriba en el género narrativo que Sender elige para la pieza. Es verdad que ya en el drama inicial habíamos advertido abundantes matices novelescos, desde la extensión de la trama hasta la demorada descripción escenográfica, por no invocar, además, la irrupción del lirismo de los romances como una voz en eco que se deja escuchar tras bambalinas, y que en el *Réquiem* habrá de convertirse en un maravilloso contrapunto entre el narrador y el personaje del monaguillo. Pues bien, en el *Jubileo* ese procedimiento se exagera a tal punto que se convierte en un relato polifónico, acorde con el carácter multitudinario del festejo que da origen a la pieza, pero también manifestación de lo abigarrada, y a trechos artificiosa, que resulta la composición, efecto estrechamente ligado con el afán experimental imperante en los años sesenta. Narrativo o dramático, meta histórico o meta teatral, americano o español, *Jubileo en el zócalo. Retablo conmemorativo* es un texto que seguirá dando pie a múltiples y polémicas propuestas debido a su especial riqueza en todos los órdenes del análisis.

Concluyamos, al menos por ahora, de manera provisional. La revisión histórica de la irrupción castellana en el nuevo continente que Sender lleva a cabo a través de *Hernán Cortés* (1940) y de *Jubileo en el Zócalo* (1961), piezas que, utilizando el mismo motivo, la historia de la conquista de México, se reescriben bajo las coordenadas del teatro de inspiración histórica (el primero) y de la meta-teatralidad (el segundo) nos plantean el dilema ético y el enjuiciamiento moral de un personaje que, sin duda alguna, continúa conmoviendo y corroyendo los cimientos de la cultura mexicana contemporánea. El Sender “mexicano” condesciende con sus anfitriones al escribir *Hernán Cortés*, pero intenta congraciarse también consigo mismo, intentando restituir lo bueno que hay detrás del episodio histórico de la conquista. El escritor aragonés está consciente del público a quien dedica el texto y compone para él una tragicomedia donde el conquistador termina, muy a su manera, seducido por el valor de Xicotécatl el joven y por la inteligencia y belleza de doña Marina. Pero lo que gana

en profundidad filosófica, lo pierde en sinceridad. A la inversa, *Jubileo en el Zócalo* es producto de una revisión más profunda del acontecimiento; subraya la (auto)crítica y, con ello, invita al lector a mirar el anverso y el reverso de la misma escena, examinando así las motivaciones últimas que hay detrás de cada acción. Cuando el personaje “real” de la representación cuestiona o se interroga a sí mismo acerca de la verdad o, al menos, de la congruencia de su propio figurante, se embarca en una búsqueda no solo de la verdad histórica sino también de la autenticidad o la sinceridad de sus acciones. Por ello, de manera inversa, recupera la sinceridad puesta en entredicho diez años atrás, con la plusvalía obtenida a partir de una estructura vanguardista, de corte meta-teatral.

Referencias:

- Ainsa, F. (2010). Centro de Estudios Locales de Andorra. https://www.celandigital.com/images/pdfs/10_rev_andorra/estudios/el_destino_americano_de_ramon_j_sender.pdf
- Alonso, M. (1992). El héroe de esta historia (no) es Hernán Cortés. *Revista Signos*, 25(31).
- Amor, J. (s.f.). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_010.pdf
- Aracil, B. (2015). La conquista de México entre la teatralidad y la narrativa: Jubileo en el zócalo, de Ramón J. Sender. *Dialnet*, 13-32.
- Asociación histórica metellinense. (2013). https://www.medellinhistoria.com/secciones_2/hernan_cortes_en_la_literatura_127
- Aznar, M. (2001). Hernán Cortés, primera obra dramática del Sender exiliado. *Dialnet*, 349-366.
- Aznar, M. (2015). Teatro completo. Universidad de Zaragoza.
- Bizarri, G. (2011). El mito y sus trampas: la fuga imposible en “Mexicayotl” de Sender. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación. Renacimiento*.
- Buezo, C. (1995). El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve Barroco. *Teatro: Revista de estudios teatrales*(6-7), 81-92.
- Carrasquier, F. (1994). La integral de ambos modos: Sender. Universidad de Zaragoza.
- Espadas, E. (2002). A lo largo de una escritura: Ramón J. Sender. *Guía Bibliográfica. Instituto de Estudios Altoaragoneses*.
- Férriz, T. (1998). México, los inicios de la industria nacional del libro y el exilio republicano. En *La edición Catalana en México. El Colegio de Jalisco*.
- Grillo, M. (2002). El nuevo descubrimiento de los exiliados españoles en América. *América sin nombre*(3), 35-47.
- La pluma y la cruz al servicio de Franco: Alfonso Junco y el exilio republicano español en México. (2014). *Tzintzun. Revista de estudios históricos*(59).
- La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra. (1992). *Alazet: Revista de filología*, 4, 231-270.
- Mainer, J. (1983). La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica. *Bulletin hispanique*, 85(3-4), 325-343.
- Martínez, C. (1959). *Crónica de una emigración [La de los Republicanos Españoles en 1939]*. Libro mexicano editores.

- Mengual, J. (14 de noviembre de 2014). negritasycursivas. <https://negritasycursivas.wordpress.com/2014/11/14/autopublicacion-el-caso-de-ramon-j-sender/>.
- Mengual, J. (19 de enero de 2023). negritasycursivas. , <https://negritasycursivas.wordpress.com/2017/11/17/>.
- Ortíz, A. (2007). Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940). Universidad de Alicante.
- Sender, R. (1960). Réquiem por un campesino español. Las Américas.
- Sender, R. (1939). El lugar del hombre. En Proverbio de la muerte. Quetzal.
- Sender, R. (1940). En Mexicayotl. Quetzal.
- Sender, R. (1940). Hernán Cortés. Quetzal.
- Sender, R. (1953). Mosén Millán (Réquiem por un campesino español). Aquelarre.
- Sender, R. (1964). La aventura equinoccional de Lope de Aguirre. El país.
- Sender, R. (1967). Jubileo en el Zócalo. Appleton-Century-Crofts.
- Sender, R. (1974). Libro amilar de poesía y memorias bisiestas. Aguilar México.
- Sender, R. (1939). Proverbio de la muerte. Quetzal.
- Sobejano, G. (1994). El referente histórico en Jubileo. Revista Hispánica moderna, 47(2), 394-406.
- Vidal, J. (2010). La conquista de América en el teatro español. (15), 155-158.



Una adaptación teatral inédita de Pedro Páramo por Álvaro Custodio

Juan Pablo de Las Heras González

Universidad Complutense

Resumen

Álvaro Custodio (1912-1992), director y dramaturgo español refugiado en México tras la Guerra civil, dedicó la mayor parte de su labor a la adaptación y representación de clásicos del teatro y la narrativa hispánica. En 1987, ya de vuelta en España, adaptó al teatro Pedro Páramo, de Juan Rulfo. El análisis de esta versión, todavía inédita, demuestra la larga experiencia escénica y las valiosas cualidades dramáticas adquiridas por Custodio durante las décadas anteriores.

Abstract

Álvaro Custodio (1912-1992), Spanish director and playwright who took refuge in Mexico after the Spanish Civil War (1936-1939), devoted most of his work to the adaptation and representation of classics of hispanic theater and narrative. In 1987, back in Spain, he adapted Pedro Páramo, by Juan Rulfo, to the theater. The analysis of this version, still unpublished, demonstrates the long stage experience and the valuable dramaturgical qualities acquired by Custodio during the previous decades.

Introducción

Ha quedado ya acreditado (Heras 2014) que Álvaro Custodio (1912-1992) fue el director de escena con más presencia en los teatros mexicanos de todos aquellos que aportó el exilio republicano. Su relevancia proviene sobre todo de su labor al frente de la compañía Teatro Español de México (luego llamada Teatro Clásico de México), cuyo objetivo principal, aunque no único, fue la representación de obras clásicas del Siglo de oro español. Durante veinte años (1953-1973) fue una referencia imprescindible en la puesta en escena de dicho repertorio en los escenarios mexicanos.

Tras varias idas y venidas, Custodio regresó definitivamente a España en la década de 1980. No logró incorporarse plenamente a las redes del teatro profesional de su país natal, por lo que se refugió en la práctica literaria y en el teatro aficionado, por medio de la Compañía Vocacional Real Coliseo Carlos III (El Escorial). Entre estas actividades, vamos a detenernos en una de las más vinculadas a su larga estancia en México: la adaptación al teatro de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Se trata de un texto todavía inédito que solo puede leerse en la Biblioteca de teatro y música de la Fundación Juan March, en Madrid (España), que conserva un mecanoscrito fechado en la última de sus 44 páginas en julio de 1987, en San Lorenzo de El Escorial. La familia no conserva ninguna copia ni la hemos hallado en ningún otro archivo o biblioteca.

Contexto

La decisión de adaptar al teatro la celeberrima novela de Juan Rulfo (publicada en 1955) no partió directamente de la voluntad de Álvaro Custodio. Aunque, según el testimonio directo que rescató Montserrat Gibert Cardona (Gibert 534), desde hacía tiempo la consideraba la mejor novela mexicana, jamás hubiera emprendido el proyecto si alguien no se lo hubiera sugerido. Según Gibert (1996 534), Rulfo pudo ver la adaptación teatral de *La Regenta*, de Leopoldo Alas, *Clarín*, que Custodio había adaptado y dirigido para la Compañía Vocacional Real Coliseo Carlos III. Rulfo habría presenciado el espectáculo en Oviedo (España) en 1983 o en algún momento de la gira por ciudades mexicanas (Guanajuato, Aguascalientes, Puebla y México D. F.) que se desarrolló entre octubre y noviembre de 1984, bajo el marco del Festival Cervantino de Guanajuato (Heras 270). Su interés por la propuesta de Custodio le habría llevado a proponerle la adaptación a través del embajador mexicano en Madrid, Rodolfo González Guevara.

Sin embargo, una serie de datos nos llevan a cuestionar esta versión de los hechos. Resulta difícil precisar dónde y cuándo pudo ver Rulfo *La Regenta*. Según Gibert (1990 51), Rulfo la habría visto por primera vez en Oviedo, donde se encontraba para recoger el Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 1983. Lo cierto es que la recogida del premio fue el 8 de octubre, mientras que el estreno asturiano del montaje de Custodio no tuvo lugar hasta el 3 de diciembre. Sabemos por la cronología de Roberto García Bonilla (2008 273) que en octubre Rulfo pasó por Madrid y Barcelona y que estaba de regreso en México por lo menos el 22 de diciembre, dictando una conferencia en la Universidad de Colima. Resulta por lo tanto inverosímil pensar que Rulfo volvió a Oviedo dos meses después de la entrega de premios, por mucho que alargara su estancia en España. Supongamos entonces que fue al año siguiente, en México, cuando pudo ver finalmente el espectáculo. Acudimos de nuevo a García Bonilla (2008 277) y descubrimos que Rulfo se encontraba en Europa durante el periodo en el que se produjo la gira mexicana de *La Regenta*, entre octubre y noviembre de 1984. Las posibilidades de que Rulfo viera el montaje son ínfimas. En realidad, de lo único de lo que tenemos

certeza es que Custodio y Rulfo se conocieron en Madrid, en la recepción que se le hizo al segundo en la embajada de México en España el 10 de octubre de 1983¹. Así que lo más plausible es que la propuesta no surgiera tanto del interés provocado en Rulfo por un espectáculo que seguramente nunca vio, sino como parte de una conversación informal en la que tuvo un importante papel el embajador mexicano. Es lo que refleja la dedicatoria con la que Custodio encabeza su versión:

A Rodolfo González Guevara, Embajador de México en España (1983-87), quien me honró con su amistad y me sugirió, en presencia de Juan Rulfo, que escribiera esta versión escénica.

En efecto, no parece que Rulfo tuviera un especial empeño en promover versiones teatrales de su propia novela. Como el propio Custodio recuerda en la primera página de su adaptación, *Pedro Páramo* ya había sido llevada al teatro en México². Por otro lado, es posible que en el momento en el que se producía esta conversación estuviera ya en marcha el proyecto de adaptación de *Pedro Páramo* a cargo del director francés Jacques Merienne, culminado en su estreno en París en marzo de 1985 (García Bonilla 2008).

¡Custodio pudo ver este montaje a finales de 1986, y sobre él escribió una amplia crónica para el semanario mexicano *Siempre!* (Custodio 1986b). Según afirma en esta publicación, es entonces, y no antes, cuando se decide a emprender su propia versión, para lo que previamente habría obtenido el permiso del heredero del autor, Juan Carlos Rulfo, ya que el escritor había fallecido en enero de 1986. Su versión seguiría “la línea dramática” de la “impecable versión de Jacques Merienne”, de cuyas manos consiguió una copia, y se estrenaría “quizá” a finales de 1987 en “Madrid y otras ciudades españolas” (Custodio 61), lo que nunca llegó a suceder.

Custodio debió de simultanear la redacción de esta adaptación con la de otra dedicada al *Quijote* (Heras 533-535). No es casual, por lo tanto, que la coincidencia en el tiempo de ambos trabajos llevara a Custodio a comparar a Susana San Juan, la amada de Pedro Páramo, con Dulcinea del Toboso (página 3 de la versión).

En la portada del texto que se puede encontrar en la Fundación Juan March, se presenta como “Versión Escénica de Álvaro Custodio con el patrocinio del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música”. Analizaremos ahora las decisiones dramáticas esenciales que tomó Álvaro Custodio, con las reservas que merece el hecho de que no conocemos la versión de Merienne y por lo tanto no podemos valorar hasta qué punto la de Custodio es deudora suya (probablemente mucho, como confiesa el propio Custodio, 1986a). Abstrayéndonos de la posibilidad cierta de equivocarnos, en las siguientes páginas atribuiremos todo lo que encontramos en el mecanoscrito a su firmante, Álvaro Custodio

Aunque en este caso la dificultad no tenía tanto que ver con la abundancia de material literario, como ocurre con el *Quijote* y *La Regenta*, sus dos adaptaciones anteriores, la de *Pedro Páramo* arrastraba sus propias dificultades, y se hacía preciso aprender de los errores de otros:

¹ Véase el periódico ABC, 11 de octubre de 1983: 95. Que Custodio estuvo en aquella recepción está confirmado por sus propias palabras (Custodio, 1986a: 60).

² Probablemente se refiera a la versión que Nancy Cárdenas estrenó en 1979 y que Custodio, probablemente, no pudo ver.

Una novela donde los muertos comparten la acción con los vivos en un preconcebido desorden narrativo, donde también se mezclan idílicamente con lo somático, resulta inflanqueable [sic] en apariencia para otro intento que no sea su repetida lectura. No es casual que los dos tanteos mexicanos de llevar al cine y al teatro *Pedro Páramo*³ se hayan frustrado al pretender acomodar lo novelístico a tan distintos géneros de expresión artística (Custodio 61)

Análisis de la adaptación

Desarrollamos el análisis que se presenta a continuación a partir del mecanoscrito de la Fundación Juan March y de su cotejo con la novela original de Juan Rulfo. Seguimos la edición de José Carlos González Boixo para Cátedra (Rulfo 1995) por lo útiles que nos resultan su introducción y sus notas. Gracias a su estudio de variantes, por ejemplo, deducimos que Custodio realizó su versión a partir de una edición del Fondo de Cultura Económica anterior a 1981, o bien de alguna de las ediciones de Planeta, que no reproducían la versión original sino un borrador que por diversas circunstancias fue la fuente de todas las ediciones anteriores a esa fecha (Rulfo 48). No son muchas las variantes ni resultan especialmente significativas de cara a la versión escénica, pero conste el dato para los amantes de la minucia.

Reparto

Probablemente con el fin de facilitar su producción en el ámbito profesional, Custodio reparte los numerosos personajes de *Pedro Páramo* entre 12 actores, de los cuales solo los que interpretan a Pedro Páramo y Susana San Juan están exentos de doblar:

Esta obra puede ser interpretada por 12 actores doblando papeles de la siguiente manera:

- 1.- Juan Preciado – Miguel Páramo – El Tartamudo
- 2.- El Padre Rentería – El Tilcuate
- 3.- Doloritas – Dorotea La Cuarraca
- 4.- Abundio – Donis – Casildo
- 5.- Fulgor Sedano – Gamaliel
- 6.- Eduvigis Dyada – Villa
- 7.- El Mandadero – Revolucionario 1°
- 8.- Damiana Cisneros – Justina
- 9.- Ana – La Mujer En La Cama
- 10.- El Cura De Contla – Bartolomé San Juan – Perseverancio

No doblan papeles: Pedro Páramo y Susana San Juan (3)

Espacio

Custodio propone un “decorado único” que tiene como fondo “un telón liso, negro, sucio, formado por tiras de lona de tapicería o de otomán u otra tela que permita a los actores pasar como si lo hicieran a través de

³ Los de Carlos Velo y Nancy Cárdenas, respectivamente.

⁴ Especie de sillón hecho de varas entretrejidas, con el asiento y el respaldo de cuero o de palma tejida (DRAE).

un muro” y que estaría decorado por “varios tubos como estalactitas de unos 20 cms. de ancho, cortos y más largos, colgados de un par de varas, pintados con formas caprichosas.” Estos tubos esconderían focos cenitales que se encargarían de sugerir una “atmósfera onírica y rústica a un tiempo” (4).

Sin embargo, buena parte de la acción no sucede directamente en el tablado del escenario, sino en dos plataformas que se iluminan sucesivamente en las diferentes escenas. En una de ellas, situada a la derecha del actor, habría una tarima que haría las veces de cama, del confesionario en el que el padre Rentería se enfrenta al cura de Contla (25) y, finalmente, del mostrador de la cantina de Gamaliel Villalpando (42). La otra, a la izquierda del actor, estaría dedicada exclusivamente al “equipal”⁴ desde el que Pedro Páramo contempla sus dominios. Tendría “tres o cuatro escalones”, “el marco de una puerta”, “un lazo negro” y “una media luna” (4).

Además, en la segunda parte de la obra, encontraríamos en una abertura del suelo una sepultura abierta desde la que hablará Juan Preciado y “la boca de un pozo”, en la que Susana San Juan encuentra la calavera que le manda buscar su padre (33).

Para culminar su sugerencia escenográfica, propone dispersar por el escenario una serie de objetos significativos de la cultura popular mexicana:

Por uno y otro rincón, varios tiliches⁵, dos o tres monigotes de feria, arrumbados con máscaras mexicanas y lo que le dicte su imaginación al escenógrafo (4).

Música

Fiel a su oficio de director, Custodio atiende la integridad de los elementos del espectáculo y para ello sugiere algunas piezas musicales con la finalidad de ilustrar algunos momentos de la obra. Para el inicio, a tono con los estertores de Doloritas, propone una clásica canción mexicana de despedida.

Al levantarse el telón con la melodía como fondo de “Las golondrinas” u otra canción de adiós, aparece Juan Preciado sentado en la tarima, convertida esta vez en cama, sobre la que agoniza Doloritas, su madre, quien tiene entre sus manos temblorosas las de su hijo (4).

Más tarde, para salvar la elipsis entre la primera y la segunda visita del tartamudo a Pedro Páramo, Custodio introduce una acotación en la que sugiere que se escuche “un corrido mexicano sobre la Revolución” (35). Es una manera de indicar que la muerte de Fulgor está ligada a los acontecimientos históricos que están de fondo en la novela.

También introduce “música ranchera” (41) para ilustrar la aparición de los cirqueros, conveniente ruptura para la sobriedad lúgubre que predomina hasta el momento, y termina la obra con una indefinida “canción melancólica” (44).

Decisiones dramatúrgicas

Ante un material tan complejo como *Pedro Páramo*, el adaptador debe optar por una serie de posibilidades con el fin de volcar en un molde dramático lo que hasta ahora tenía forma sustancialmente narrativa. Hablando en los términos que propone Sanchis Sinisterra (2003 32-34), Custodio no se limita en este caso a una

⁵ Baratija, cachivache, bujería (DRAE).

“dramaturgia fabular”, es decir, a salvar sólo los elementos principales (o secundarios) de la fábula y darles una nueva forma, sino que pretende trasladar al teatro aquello que ha hecho de *Pedro Páramo* un hito en la historia de la literatura universal: su “discurso”, entendido como modo en el que se presenta la fábula al lector. Se trata de lo que Sanchis denomina “dramaturgia discursiva” (2003 59). El reto que supone esta opción es mantener en el espectáculo el ritmo altamente sincopado y las constantes alteraciones en el orden y la disposición temporal de los sucesos narrados, que no pueden trasladarse con integridad al espacio dramático. Como afirma García Barrientos (2001: 92), “la estructura temporal del drama es a la vez más rígida y más clara que la de la narración”, dado que la facilidad del narrador para resistirse y vulnerar el paso natural del tiempo, siempre hacia delante, se sustenta en que el tiempo de la novela no es tal, sino “una mirada sobre el tiempo de alguien”, mientras que el tiempo del teatro es “patente”, “continuo, progresivo e irreversible”, y por ello las “acronías”, aunque posibles, presentan frente a las de la novela una “nitidez brutal y paradójica”. Por ello, las rupturas en el orden progresivo del tiempo en el teatro deben acompañarse de una equivalente disrupción de una acción dramática en otra: por ejemplo, al situar en escena una acción situada en el pasado de forma simultánea o inmediatamente posterior a otra a la que antecede en el tiempo diegético. Evidentemente, es posible mantener esa mirada al pasado sin alterar la acción dramática siempre que se quede en la pura enunciación verbal, como parte del discurso de un personaje que recuerda –a otro personaje o directamente al público- hechos ya sucedidos, pero entonces el dramaturgo se estará valiendo de métodos propios del género narrativo que sólo alcanzarán valor dramático si cumplen a la vez alguna de las que García Barrientos denomina “funciones teatrales del diálogo” (2001 56-62).

A continuación, veremos cómo Custodio trata de salvar hasta el mayor grado posible la particular estructura temporal de *Pedro Páramo* y mantener a la vez los elementos expresivos genuinos de un espectáculo teatral. Para ello, agruparemos todas sus “decisiones dramáticas” en una serie de líneas fundamentales que resumen las estrategias habituales de Custodio a la hora de trasladar una novela al teatro. Para mayor claridad en el cotejo con la novela, nos atenemos a la numeración que José Carlos González Boixo (Rulfo 1995 23) propone para los distintos “fragmentos” en los que se divide *Pedro Páramo*, que Juan Rulfo, de acuerdo al tono onírico y acronológico que caracteriza a su obra, prefirió no etiquetar. En su “Introducción” (Rulfo 21-32), González Boixo rotula los diversos “niveles” y “unidades” entrelazadas en la novela con una serie de letras (niveles A y B, unidades a, b, c, d y e) que también nos resultarán útiles para explicar los procedimientos de Custodio como adaptador en este caso.

División en dos partes

Custodio incluye los fragmentos 1-40 en la primera parte (1-24 en la obra) y 41-70 en la segunda (25-44). No parece albergar otra intención que poner un descanso hacia la mitad del texto y aliviar así la excesiva extensión del espectáculo, ya que en general la alteración del orden temporal de la novela es mantenida en el texto, aun optando a veces por otro “desorden”, y buena parte de lo que sucede en la segunda parte es anterior en el tiempo a lo que se muestra en la primera.

Reordenación cronológica

Lo que sigue es una descripción sucinta de todos los cambios en la ordenación cronológica de las escenas de la novela que Custodio ha mantenido en su versión (es decir, casi todas). Advierto que para evitar un exceso de prolijidad en esta descripción me remito a la oscuridad de unos números que sólo pueden descifrarse si se tiene delante la edición de González Boixo. Si opto por esta extremada síntesis es porque considero que esta “reordenación” es, entre todas las decisiones que ha tomado para elaborar esta versión, una de las menos significativas, ya que en esencia mantiene el estilo quebrado de Rulfo y lo altera no tanto para someterse a un orden cronológico convencional como para agrupar unidades temáticas y simular mediante las interpolaciones la sensación de paso del tiempo en la mente del espectador.

Aunque muchas veces pretenda salvarlo por métodos escénicos, Custodio evita con frecuencia el ritmo sincopado y desconcertante que provocan las numerosas elipsis de la novela. Por ejemplo, el diálogo entre Juan Preciado y Abundio, que en el fragmento 2 de la novela (65) es presentado *in medias res*, en Custodio es introducido por un pequeño diálogo que, en la novela, fiel a la anarquía propia de la memoria, aparece un par de páginas después (67). Además, añade una pequeña línea que presenta al personaje:

— ABUNDIO: ¡Arre, burro! ¡No se me apendeje!

(*Aparece por un lateral Abundio con una vara en la mano.*) [5 en la versión, ausente en la novela]

— JUAN PRECIADO: ¿A dónde va usted?

— ABUNDIO: Voy para abajo, señor.

— JUAN PRECIADO: ¿Conoce un lugar llamado Comala?

— ABUNDIO: Para allá mismo voy... [5 en la versión, 67 en la novela]

— JUAN PRECIADO: ¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

— ABUNDIO: Comala, señor.

— JUAN PRECIADO: ¿Está seguro de que ya es Comala?

— ABUNDIO: Seguro, señor.

— JUAN PRECIADO: ¿Y por qué se ve esto tan triste?

— ABUNDIO: Son los tiempos, señor. [5 en la versión, 65 en la novela]

Lo mismo sucede con la eliminación del fragmento 3 y la unión del 2 y el 4 (70 y 72) o la supresión de la del 13 y la unión del 12 y el 14 (88 y 90). En el caso de los fragmentos 19 a 24 (99-107), lo que González Boixo llama “unidad b” (Rulfo 28), Custodio los pospone al 25, ya que prefiere cortar la continuidad del “Nivel A” en el final de este fragmento, el 25, y no en el 18, como Rulfo. De este modo, la intervención de Damiana al final del fragmento 18 y la del inicio del 25 quedan unidas en la versión de Custodio (13) sin marca alguna que indique su separación original. El 24 es pospuesto al 29 y el 30. Por otro lado, para marcar una transición, el fragmento 34 es intercalado en mitad del 31, en el momento en el que Juan Preciado despierta (117).

El fragmento 37 se coloca después del 38, como para alargar la elipsis que ha supuesto la eliminación del 36, que es incorporado en boca de Juan, intercalado en el diálogo que mantiene con Dorotea una vez muerto (22, versión; 127, novela).

Custodio sitúa el 44 y el 45 después del 41, para evitar la interrupción del 43 y el 44, pertenecientes al nivel A. El 43 y el 44 se ponen después, como si Custodio quisiera situar una pausa intrigante en el desarrollo de los acontecimientos entre Pedro Páramo y Susana San Juan, interrumpidos al final del 45, cuando el tirano consigue que Susana regrese. Esta decisión aporta un valor diferente a 43, que incluye el monólogo de Susana, ya muerta (obra, 27-28). En cuanto al cambio de lugar de 46 y 47, parece obedecer a una mera ordenación cronológica.

Más por continuidad temática que cronológica, Custodio une los contenidos del fragmento 51 con el 53. Parece que no quiere interrumpir el clima hipnótico de las alucinaciones de Susana.

Justo después del fragmento 52, Custodio sitúa, un tanto resumidos, los 56 y 57 (35-36 en la versión). Si la elipsis interna de 52 se había resuelto con una pieza musical, esta vez prefiere dar sensación de paso del tiempo introduciendo estos fragmentos justo antes de la llegada de los revolucionarios ante el trono de Pedro Páramo. Por lo mismo, prefiere situar otra escena vinculada con Susana, la correspondiente al fragmento 62, justo después de lo que en la novela es el fragmento 55, para evitar así la excesiva rapidez en la sucesión de acontecimientos revolucionarios tal como los cuenta Rulfo. 58 y 59 desaparecen, así que Custodio retoma la acción en 61 y luego, en la misma dinámica de alternar las escenas de la revolución con la decadencia de Susana, continúan por 64.

Traslación de lo narrado al presente de la escena

Es el procedimiento más esperable y habitual en la adaptación de un texto narrativo al teatro. Traer lo sugerido al presente de la escena, convertir lo que está insinuado en estilo indirecto en un diálogo en estilo directo, conservando este tal y como está en los numerosos casos en los que aparece:

Por ejemplo, el diálogo inicial es así en la novela:

“No dejes de ir a visitarlo -me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.” Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

— No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro. (64)

Custodio ignora las sutiles indicaciones cronológicas de Rulfo (“todavía antes”) y convierte estas palabras en una misma intervención de Doloritas, en la que, lógicamente, debe definir el nombre de Pedro Páramo:

— DOLORITAS. No dejes de ir a visitarlo. Se llama Pedro Páramo. Estoy segura de que le dará gusto conocerte... No vayas a pedirle nada. Exígele lo que nos debe, lo que es nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro (5).

De acuerdo con el mismo criterio, el de traer al presente de la escena las palabras dispersas por el recuerdo, Custodio pone directamente en boca de Doloritas la descripción del paisaje de Comala que Juan Preciado recuerda en la novela cuando ya se está aproximando al pueblo (66 en la novela; 5 en la versión).

Otras veces se recopila la información dispersada por el narrador y se vuelca en diálogos en los que se busca convertir el texto narrativo en acción dramática. Un buen ejemplo es cómo la narración inicial del fragmento 41, en la que se cuenta lo que le sucede al padre Rentería (“Recorrió las calles solitarias...”, 138) es asumida como parte de la confesión de éste al cura de Contla, sustituyendo la tercera persona por la primera. Lo narrado pasa a ser lo confesado, y en virtud de ello se le añade al valor informativo el dramático, en forma de un leve intento de Rentería por justificar su discutible actuación. La reacción del cura de Contla es directa, ya no está desgajada de su tiempo como en la novela, y adquiere por eso un grado mayor de patencia, de presencia escénica. En cuanto a las voces de las mujeres que se acusan de entregarse a Pedro Páramo, en la novela evocadas por Rentería en su pensamiento, son introducidas en la escena como voces *en off* que se superponen a la confesión.

Un detalle curioso lo encontramos en mitad del diálogo entre Justina y Bartolomé situado en el fragmento 48 (novela, 157; versión, 32). Lo que en la novela es atribuido al anónimo pueblo, en la obra se pone en boca de los ya muertos Juan Preciado y Dorotea, en una interesante integración de planos diferentes.⁶

Así en la novela:

— Ella sí me necesita—dijo, enderezando el cuerpo. —Está enferma y me necesita.

—Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla.

— ¿Es usted, don Bartolomé? — y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: “Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano.”

La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida.

— ¿Qué te pasa, Justina? ¿Por qué gritas? -preguntó Susana San Juan.

— Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado soñando. (157)

Así en la versión de Custodio:

— JUSTINA: Ella sí me necesita. Está enferma y me necesita.

— BARTOLOMÉ: Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla. ¿No me estás oyendo?—

(Desde lejos un grito desgarrador se oye varias veces como eco. Bartolomé da unos pasos hacia atrás, impresionado, para acabar haciendo mutis.)

— JUAN PRECIADO: ¿Has oído, Dorotea? ¿Ese grito?

— DOROTEA: Parece ser un aullido humano, pero no parece ser de ningún humano.

— SUSANA: ¿Qué pasa Justina? ¿Por qué gritas?

— JUSTINA: Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado soñando. (32)

Poco después, Custodio añade una larga acotación que pretende representar el momento inmediatamente anterior a aquel en el que los secuaces de Fulgor asesinan a Bartolomé San Juan, recuperando el eco del enigmático grito de la escena anterior. En la novela el asesinato se da por supuesto, mediante diálogos previos y

⁶ EProcedimiento en el que, por otra parte, coincidirán luego novela y drama en cuanto a la dramatización del fragmento 53 (34 en la obra).

posteriores que también se conservan en la obra. Quizá pensó Custodio que no quedaba suficientemente claro, o que como escena de acción sin palabras, al menos en esta forma sugerida, resultaba interesante para la escena. Esta es la acotación, poco después del diálogo mencionado arriba:

(Justina la deja sola. Por el fondo de la escena entra Bartolomé San Juan que se encuentra con Fulgor Sedano, quien entra por el lado opuesto. Cambian unas palabras, Bartolomé niega varias veces con la cabeza y acaba dándole la espalda para salir por donde entró. Fulgor Sedano hace una seña y entran dos peones de la Media Luna a quienes Fulgor indica que sigan a Bartolomé. Fulgor permanece un momento mirando hacia donde salieron. Se oye otra vez el grito desgarrado. Susana medio incorpora su torso en la cama. Fulgor hace mutis muy lento por donde entró.) (33)

Uno de los momentos clave de la novela (fragmento 66), la fiesta que sucede a la muerte de Susana y que provoca la ira de Pedro Páramo, origen de la ruina definitiva de Comala, es resuelta por Custodio con recursos que resultan atípicos en lo que hemos visto hasta ahora en su versión, como para recalcar lo extraordinario y trascendental de la escena. Se trata de una escena coral, en la que un gran número de actores ocupa la totalidad del escenario. Lo más llamativo es que, en una decisión de alto valor simbólico, Custodio opta por transgredir la gran distancia que hay entre Comala y la hacienda de la Media Luna en el espacio diegético, asumiendo por un momento la contigüidad física del espacio escénico: a diferencia de la novela, en la que Pedro Páramo guarda un significativo silencio ante la fiesta, en la versión de Custodio lanza un grito que espanta a todos los habitantes de Comala, que de inmediato huyen a esconderse. Si Custodio, tan respetuoso con la letra de la novela, se permite contradecirla de este modo, es porque el grito de Pedro Páramo es puramente simbólico, una forma de reconstruir en acción escénica la narración de la venganza del terrateniente. Así es en la novela:

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: “¿Qué habrá pasado?”, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco, como de cántaro.

— Se ha muerto doña Susana.

— ¿Muerto? ¿Quién?

— La señora.

— ¿La tuya?

— La de Pedro Páramo.

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función, en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran antes, por el contrario, siguieron llegando más.

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala.

— Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. (185-187)

Y así lo recreó Custodio:

(La escena se llena de gente del pueblo. Las campanas tocan a muerto.)

— UNA MUJER: Se ha muerto doña Susana.

— MUJER 2ª: ¿Muerto quién?

— MUJER 1ª: La señora.

— MUJER 2ª: ¿La tuya?

— MUJER 1ª: La de Pedro Páramo.

(El corro de vecinos de Comala comenta la muerte de Susana San Juan. Allí están Eduvigis Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea la Cuarraca, Ana, sobrina del cura, Abundio, Gamaliel, el Tartamudo, El Mandadero y Villa. De improviso cesan las campanas y se oye música ranchera que coincide con la llegada de tres o cuatro cirqueros que hacen, ante la curiosidad general, diversos volantines. Se ilumina la Media Luna donde Pedro Páramo ocupa su equipal.)

— PEDRO PÁRAMO: ¡Desgraciados! Ha muerto mi mayor tesoro y ellos están de fiesta.

(Se levanta y grita desesperada)

— ¡Fuera! ¡Fuera todo el mundo! ¡He dicho FUERA!

(Todos desaparecen como por ensalmo, Pedro Páramo vuelve a sentarse en su equipal.)

Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre... (41)

Conversión de lo narrativo en monólogos.

Custodio conserva con frecuencia parte del texto del narrador y lo convierte en pequeños monólogos dirigidos sin destinatario definido. Por ejemplo, con este pequeño texto tomado del final del fragmento 2 y del principio del 3 (65):

— JUAN PRECIADO: Comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones... Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias. (5)
O este otro, de tanta importancia como difícil traducción escénica:
—JUAN PRECIADO: La madrugada fue apagando mis recuerdos. Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños... (17)

En ocasiones, cuando lo narrado es una reflexión del personaje suscitada por el presente, Custodio lo suma al diálogo. Los personajes adquieren así una locuacidad que les aleja del original pero que permite salvar aspectos importantes de la novela sin abusar del monólogo. Por ejemplo, el siguiente fragmento de la novela...

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. (68-69)
...se incorpora al drama de la siguiente manera:

— JUAN PRECIADO: Mire, esta es mi madre...— *(le enseña un viejo retrato.)* —No está muy bien. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería... (6)

En cambio, Custodio se permite alargar los monólogos cuando el que habla es Pedro Páramo, estático en su equipal y sumergido en el recuerdo de Susana San Juan. Por ejemplo, reúne las líneas dispersas en los fragmentos 6, 7 y 8 (76-79), intercalando un apropiado efecto de sonido: “*(Se oye llover reciamente)*” (7). Tan importante es subrayar la soledad de Pedro Páramo que Custodio decide no sacar a la madre a escena, y presentarla solamente como una “voz femenina” con la que Páramo establece un pequeño diálogo (8). Es la manera que tiene Custodio de ajustar sus recursos como adaptador a las necesidades dramáticas: de Juan Preciado nos interesa la peripecia, el encuentro fatal y mágico con Comala y sus fantasmas, y por eso Custodio transforma lo narrativo en dramático, el estilo indirecto en directo, y trae al presente de la escena lo que en la novela es mera voz del recuerdo. Del Pedro Páramo que añora a Susana San Juan, en cambio, no nos interesa tanto lo evocado como las inflexiones de su voz, porque el personaje, en este momento, se define más por lo que recuerda que por lo que hace. Por eso Custodio opta por la dirección contraria: desdeñar las acciones (el diálogo con su madre de los fragmentos 6 y 7) y potenciar el monólogo.

Cuando en la novela es un personaje, y no el narrador, el que evoca con detalle situaciones del pasado, incluyendo descripciones y diálogo, el adaptador debe decidir si mostrar lo narrado en escena o mantenerlo en el plano verbal como parte del diálogo del personaje. Custodio opta por soluciones mixtas, en orden a la distinta importancia de los personajes. Por ejemplo, cuando Eduvigis recuerda a Juan Preciado el displicente modo en el que Pedro Páramo trataba a la madre de aquél: Custodio mantiene las intervenciones de Doloritas en boca de Eduvigis, en estilo indirecto como en la novela. En cambio, en esa misma escena es el propio Pedro Páramo el que enuncia el texto que a él le pertenece, sin moverse de su equipal. De este modo, se produce una superposición de planos temporales que traduce con solvencia la compleja estructura de la novela de Rulfo. En lo que se refiere al relato de la breve convivencia de Pedro y Doloritas, Custodio prefiere mantenerlo en boca de Eduvigis, excepto cuando se trata de recordar a Juan su misión, para lo que la propia voz de Doloritas se introduce en escena: “el abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro” (9 en la versión, 84 en la novela). El orden del diálogo es idéntico al de la novela.

La labor de Custodio se limita aquí a decidir qué parte se queda en lo narrativo y cuál en lo dramático, entendiendo que la narración puede tener un valor activo en la acción del personaje. Custodio parece decirnos que la presencia de Doloritas es innecesaria en la medida en que se encarna en su hijo Juan, cuya motivación principal, el rasgo casi único que le define como personaje, es cumplir la imposible venganza de su madre. Si bien Doloritas joven aparece en escena cuando se recrea la escena en la que Fulgor le pide la mano en nombre de Pedro Páramo, sus diálogos con Juan serán siempre *en off* (22 en la obra, 127 en la novela, por ejemplo).

Algo parecido ocurre con el diálogo entre Fulgor y Miguel Páramo de 131-132, que en la versión de Custodio se dice *en off* con la escena completamente a oscuras (21), como para recordar que ya está muerto, como un breve preámbulo al diálogo visible entre Fulgor y Pedro Páramo tomado de 133-134, en el que, por cierto, todo lo que aparece en recuerdos y estilo indirecto es reunido en un solo diálogo en estilo directo, es decir, patente en la escena.

Otras veces se sustituye el estilo indirecto libre por la primera persona, como el final del fragmento 52 (164-165), que pasa a ser un monólogo en la versión de Custodio (35).

Unificación de personajes

Una de las decisiones fundamentales de Custodio es la de asignar al mismo actor los papeles de Juan Preciado y Miguel Páramo. Aunque, como ya hemos visto, al inicio del mecanoscrito sugiere que otros muchos actores doblen personajes, en este caso su motivación tiene más de poética que de económica. Efectivamente, ambos personajes son hermanos de padre, por lo que la deliberada confusión que Custodio quiere provocar redundaría en la ambientación mágica e indeterminada que caracteriza a la novela y que Custodio trata de preservar en su versión. Como en la novela, es Eduvigis la primera en mencionar a Miguel Páramo. Custodio es fidelísimo al diálogo original que mantienen Juan y Eduvigis, pero añade un pequeño comentario en su boca que justificará lo que suceda a continuación (en cursiva el añadido):

— EDUVIGIS: Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna. *Miguel era muy parecido a ti* (10 en la versión, 86 en la novela).

Custodio decide traducir el relato de Eduvigis acerca de lo sucedido a Miguel Páramo (86-87) en una acción escénica, pero será el propio Juan Preciado el que asuma el papel de su hermanastro. En un juego de metaficción, la propia Eduvigis disfraza a su huésped, que asume automáticamente su nueva identidad (en negrita los añadidos):

— EDUVIGIS: (...) No me extrañó verlo, pues hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo, hasta que encontró esa muchacha que le sorbió los sesos... Ponte esto...

(Le entrega un pañuelo rojo que él se pone alrededor del cuello y una fusta.)

¿Qué pasó? ¿Te dieron calabazas?

— JUAN PRECIADO-MIGUEL PÁRAMO: No. Ella me sigue queriendo -me dijo-. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy. (10)

También es muy interesante otra superposición de los planos A y B de los que habla González Boixo. En el fragmento 37 (130), Juan Preciado, ya bajo tierra, afirma “siento como si alguien caminara sobre nosotros”. Aunque parece referirse a la lluvia, Custodio prefiere interpretarlo de otra manera mucho más sugerente, vulnerando los límites más o menos claros que hay entre los dos planos ya mencionados. Custodio recoge un extracto de la narración del fragmento 40 referido al momento en el que unos hombres traen el cuerpo muerto de Miguel Páramo ante los ojos sorprendidos de su padre:

Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado. (136)

Custodio lo introduce como acotación, justo después de que Juan Preciado mencione que oye pasos:

JUAN PRECIADO: —Siento como si alguien caminara sobre nosotros...

(Entran varios hombres y mujeres, ellos traen el cuerpo de un hombre envuelto en costales viejos, amarrados con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado. Ellas lloran como plañideras. Viene también Fulgor Sedano.) (23)

De este modo, gracias a la mera superposición de sucesos escénicos, aquel sonido como de gente caminando adquiere una nueva interpretación, sin negar la que se plantea en el original, tan oscura como abierta.

Sin disfraz ni indicación alguna (tal vez sin explicación), vuelve a suceder algo parecido en un diálogo entre Juan Preciado y “La mujer”, aquella que le cede su cama en el fragmento 31 (119). El diálogo de la mujer con el obispo, que en el original es en estilo indirecto, es repartido en Custodio entre ella y Juan Preciado, que asume temporalmente la identidad del religioso. La única acotación es la siguiente:

— JUAN PRECIADO: (Con gesto adusto como de obispo) ¡Eso no se perdona! (19)

Transformación de narración en acotaciones

Pese a lo que pudiera pensarse, no es muy habitual, de una manera explícita. Se da, por ejemplo, en la página 20, en la que reproduce con leves variantes lo que se cuenta en la página 121. Otras veces el diálogo es transformado en acción, como en el inicio del fragmento 37 (126), del que se extrae la siguiente acotación. En la novela:

— ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado, como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos (126).

En la versión:

(Se oscurece la Media Luna. Donis y Dorotea la Cuarraca traen arrastrando el cadáver de Juan Preciado que sueltan en un rincón. Donis hace mutis y Dorotea se sienta junto al cadáver.) (22)

Escenografía verbal

Para asegurar la fluidez escénica, a veces (no muchas) Custodio introduce elementos didascálicos en el diálogo. Por ejemplo, dada la complicación escénica de poner físicamente las uvas ácidas del cura de Contla, que tienen poca presencia a lo largo de la novela, pero sí un alto valor simbólico en el momento en el que aparecen, Custodio convierte un texto del narrador en una breve intervención de Rentería. En la novela:

“pasearon los dos por los corredores del curato, sombreados de azaleas” (141).

En la versión:

— RENTERÍA: Dan una buena sombra esas azaleas... Para poder meditar. Y las uvas están madurando (26).

El resto del diálogo, acerca de la acidez de los frutos que da la tierra en la que viven los personajes, es igual que el de la novela.

Supresión de fragmentos de interés secundario

Aunque *Pedro Páramo* es una novela breve, el carácter sintético del drama y las necesidades del espectáculo le exigen resumir el relato. Eso explica la supresión de los fragmentos 16 y 17 (93-97) que apenas afectan a los personajes principales y que en la novela tienen sólo la función de hacer eco de la muerte de Miguel Páramo y “crear ambiente”. Lo mismo sucede con los fragmentos 19 y 21 (el 19 es completado por el espectador, que supo primero lo que le pasó a Toribio Aldrete y ahora sabe la causa). 27 y 28 desaparecen por ser tramas secundarias.

En cuanto al gran monólogo de Susana (en la versión: 28-29), Custodio toma del fragmento 42 sólo aquello que tiene que ver con la relación con su madre, y en cambio suprime parte de las referencias

ambientales al paisaje y el clima que está de fondo en sus recuerdos, y también la mayor parte de lo que se refiere a su aya, Justina (versión, 28-29; novela 144-146).

El fragmento puramente narrativo que se refiere a la lluvia y a los indios en Comala mientras Justina se encamina hacia la casa de Susana (155-156) es completamente eliminado, quizá porque considerara Custodio que su finalidad era solamente de ambientación.

Como ya hizo en *La Celestina* (Heras 2012: 493-500), Custodio tiende a eliminar más material en la parte final del texto, como si tuviera en cuenta la presumible fatiga del espectador. Por ello, creemos, suprime también la subtrama de Gerardo, el abogado, desarrollada por Rulfo en los fragmentos 58 y 59 (171-174)

Referencias:

- Custodio, Á. (1986). ¡Viaje a París como enviado de Siempre! al estreno teatral de Pedro Páramo de Juan Rulfo. *Siempre*, 10(1746), 60-61, 86.
- Custodio, Á. (1986). Desde París: la adaptación escénica de Jacques Merienne de la obra de Pedro Páramo. Con esencia novelística y continuidad dramática. *¡Siempre!*, 17(1747), 60-61.
- García, J. (2001). Cómo se comenta una obra de teatro. Síntesis.
- García, R. (2009). Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo. Conaculta. (El Centauro).
- Gilbert, M. (1990). Teatro histórico contemporáneo español: la obra de Álvaro Custodio. Universidad de Navarra.
- Gilbert, M. (1996). Los caminos en el exilio de Álvaro Custodio y su significación literaria. 3, 527-540.
- Heras, J. (2012). La labor teatral de Álvaro Custodio. Universidad Complutense de Madrid.
- Heras, J. (2014). Ciudadano del teatro. Álvaro Custodio, director de Escena (República, Exilio y Transición). Antígona.
- Rulfo, J. (1995). Pedro Páramo. Cátedra.
- Sanchis, J. (2003). Dramaturgia de textos narrativos. ñaque.

Sobre los autores:

* Ernesto Vilches Lleó

* Octavio Rivera Krakowska

* Luis Mario Moncada

* Manuel Aznar Soler

* Ximena Escalante Custodio

* Domingo Adame Hernández

* Efrén Ortiz Domínguez

* Juan Pablo Heras González

Sobre los autores: Ernesto Vilches Lleó

Ernesto Vilches Lleó. Es Profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Cuenta con Maestría y Doctorado en Literatura por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM) y la licenciatura en Ingeniería Química en la UNAM.

Tiene una amplia trayectoria como actor, productor y director escénico, así como tallerista.

Cuenta con experiencia docente a nivel superior, con materias relacionadas con semiótica, fenomenología, técnica de la voz, marketing cultural, desarrollo de proyectos, historia y literatura.

Fué coordinador de la Licenciatura en Educación Artística de la Universidad Veracruzana y primer Coordinador del Cuerpo Académico «Inter y transdisciplinariedad en las Artes Escénicas». Actualmente es coordinador de seguimiento de egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Sobre los autores: Octavio Rivera Krakowska



Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) en México. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Su trabajo docente y de investigación está enfocado, particularmente, en la dramaturgia y el teatro novohispanos y mexicanos de la primera mitad del siglo XX.

Sobre los autores: Luis Mario Moncada

Reparte su actividad entre la dramaturgia, el guionismo, la actuación, la docencia, la investigación y la gestión cultural. Ha estrenado más de 50 obras y adaptaciones, así como cuatro series televisivas que le han valido más de 20 premios y reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Nacional de la Juventud 1985, la nominación colectiva al Premio Emmy Internacional 2010 y el Premio Juan Ruiz de Alarcón 2012 por el conjunto de su obra dramática. Sus obras se han presentado en escenarios de una decena de países. Ha publicado más de 20 libros y cuadernos como autor, coautor o antologador, además de fundar y dirigir Documenta Citru, revista especializada en investigación teatral.

En 2002 fundó con Boris Schoemann la Semana Internacional de Dramaturgia Contemporánea, el evento en su tipo más longevo de nuestro país. Ha sido titular del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM y del Centro Cultural Helénico, así como coordinador del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Actualmente es director artístico de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Sobre los autores: Manuel Aznar Soler



Manuel Aznar Soler (Valencia, 1951) Catedrático emérito de literatura española contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona, es fundador en 1993 y ha sido director del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) hasta su jubilación en 2021.

Director literario de la colección Biblioteca del Exilio (Renacimiento), así como de Laberintos: anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles y de El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub, ha sido también co-director de Sansueña, “revista de estudios sobre el exilio republicano de 1939”.

Entre sus publicaciones cabe destacar *Los laberintos del exilio*. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub [2003], escritor exiliado del que ha editado cinco obras que cuentan también con estudios introductorios y notas: *La gallina ciega* [1995 y 2021], su tragedia *San Juan* [1998], *Diarios (1939-1972)* [1998], *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)* [2003] y *Escritos sobre el exilio* [2008].

Entre sus últimos libros mencionemos *República literaria y revolución (1920-1939)* [2010, dos volúmenes], *El teatro de Jorge Semprún* [2015], *Iluminaciones sobre Luces de bohemia de Valle-Inclán* [2017], *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937)* [2018], *Teatro, historia y política en martes de carnaval de Valle-Inclán* [2019], *El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1978)*. Once estudios sobre escritores, intelectuales y política [2021] y *La Resistencia silenciada. Historia del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes (1954-1955)* y edición facsímil de su *Boletín* [2021]. Asimismo, es co-editor, junto al profesor José-Ramón López García, del *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (Sevilla, Renacimiento, 2016, cuatro volúmenes, 2.318 páginas), así como de *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (Sevilla, Renacimiento, 2022) y, en colaboración con el profesor Francesc Foguet i Boreu de la edición del *Epistolario de Margarita Xirgu* (Sevilla, Renacimiento, 2018).

Sobre los autores: Ximena Escalante Custodio

Dramaturga, guionista, directora, docente. Con varios premios nacionales e internacionales de dramaturgia, sus obras se han traducido a más de 8 idiomas y se han presentado en distintas partes del mundo, en el marco de festivales, ferias, o residencias artísticas. La temática de su teatro se basa en la mitología y la deconstrucción de la tradición literaria y, como una excepción, Frida Kahlo. Sus trabajos como guionista en televisión están inspirados en problemáticas sociales, femeninas, y documentales.

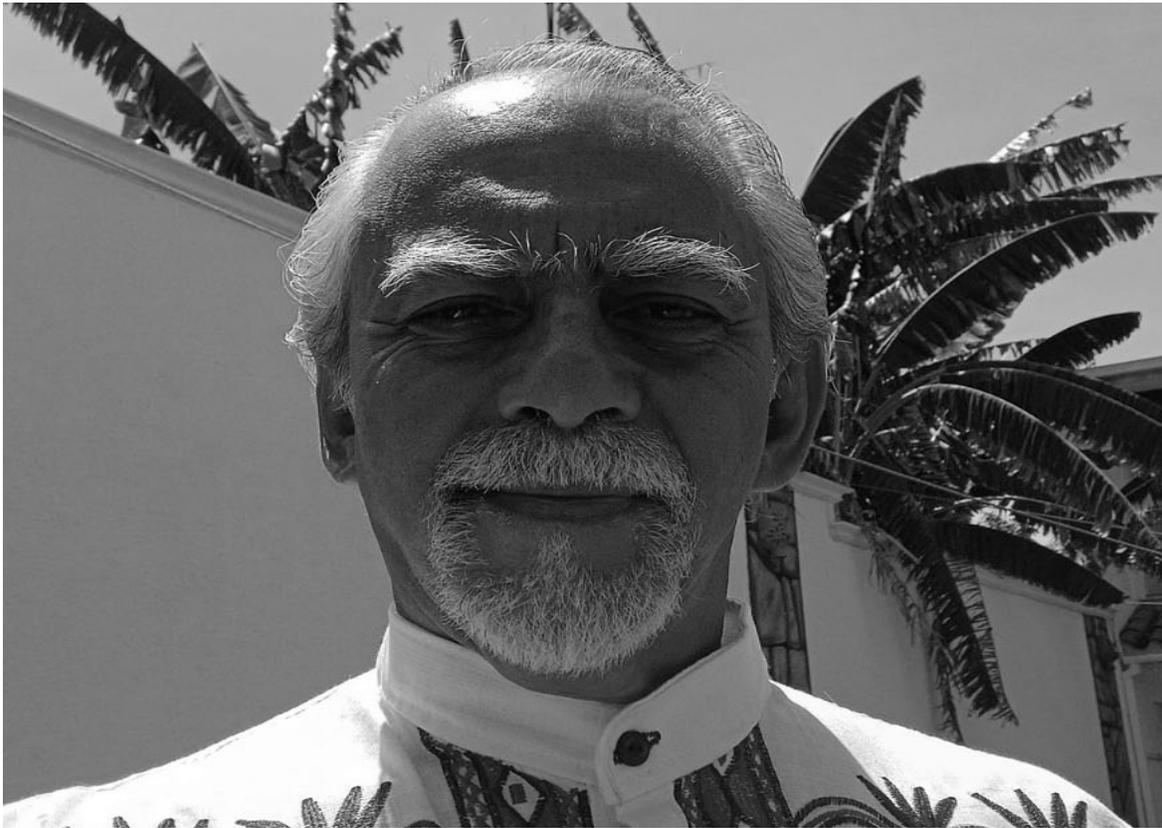
Ha trabajado con la compañía Nouveau Théâtre du 8-Lyon, presentando “Polyptyque Escalante”, donde sus textos de Phaedra, Andrómaca, Salomé y Electra tuvieron un ciclo de residencias y giras por Francia durante 6 años.

Sus obras están publicadas en México, España, Alemania, Francia, Rumania, Canadá, Escocia, Grecia. Fedra y otras griegas, su obra más reconocida, se ha presentado en Canadá, New York, Francia, Italia, Chile, Brasil, Portugal, España, Escocia, Alemania, Grecia, Taiwán.

Actualmente prepara los montajes del ciclo “Éxtasis”, una trilogía sobre Medea, Clitemnestra y Helena. Maestría y Doctorado en Saberes sobre subjetividad y violencia.

En diciembre 2022 recibe la Medalla Bellas Artes por su trayectoria como dramaturga y guionista.

Sobre los autores: Domingo Adame Hernández



Es Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM (1986), Maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (1993) y Doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México (2001).

Realizó una práctica artística en actuación y dirección en la Escuela Estatal Superior de Teatro de Cracovia, Polonia (1985-86).

Ha sido Investigador en la Dirección General de Culturas Populares SEP (1979-1989), Profesor en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM (1983-1985) y en la Universidad Iberoamericana (1990-1991). En la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México (1985-1990), en la Universidad de las Américas-Puebla (1994-1998), en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (1998-2001), y de 2001 a la fecha en la Universidad Veracruzana.

Ha participado con ponencias en Congresos en diversas universidades de México, así como de la Federación Internacional de Investigación Teatral en Montreal, Canadá; Moscú, Rusia; Tel Aviv, Israel y México, D. F. Ha dado conferencias en España, Francia, Portugal, Argentina, Colombia, Costa Rica, Turquía y Rumania. Recibió por parte de la Universidad Bobes-Bolyai y The Academy of Transdisciplinary Learning and Advanced Studies, en junio de 2018, el Basarab Nicolescu Transdisciplinary Science & Engineering Award.

Ha sido director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBAL (1989-1993), Coordinador de la Asociación Nacional de Teatro-Comunidad (1986-1988), presidente fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, AMIT, (1993-1996) y (2013-2015). De 2005 a 2010 fue director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) y del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIRET-Paris).

Entre sus libros publicados se encuentran: Adame, D. & Núñez, N. (2018). *Transteatro. Entre, a través y más allá del Teatro*. Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA: Argus-a. Adame, D. (2017). *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA: Argus-a. Adame, D. (2005). *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana

Sobre los autores: Efrén Ortiz Domínguez



Efrén Ortiz Domínguez (Veracruz, 1957). Licenciado en Letras españolas (UV); Maestro en Literatura Mexicana (UV); Especialista en Docencia (UV) y Doctor en Humanidades, con Especialidad en Literatura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Investigador de Tiempo Completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

Profesor en las Licenciaturas en Letras Españolas (de la Universidad Veracruzana) y de Letras Latinoamericanas (de la Univ. Autónoma de Chiapas); de las Maestrías en Literatura Mexicana (UV); de Literatura Latinoamericana Contemporánea (Univ. Autónoma de Querétaro) y la Maestría y la Especialidad en Literatura Mexicana (Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco); Profesor invitado en la Universidades Paul Valéry, en Montpellier; Nantes y Bordeaux-Montaigne de Francia y en San Clemente de Ojrid, Bulgaria.

Autor de una decena de libros; los más recientes *Las paradojas del romanticismo* (Uam, 2008); *Literatura y utopía* (UV, 2007); *Memorias de un artista apasionado y Jean Batiste Louis, barón de Gros, una vida entre cimas y abismos* (Luna Libros Bogotá, 2013 y 2020); *Estridentópolis: el ensueño vanguardista* (UPAV, 2015) y editor de *Viajes, exilios y migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI* (en colaboración con Isabelle Tauszin Castellanos).

Sobre los autores: Juan Pablo Heras González



Juan Pablo Heras González (Madrid, 1979). Es profesor, dramaturgo e investigador. Tras ser becado por la UNAM, terminó su tesis doctoral *La labor teatral de Álvaro Custodio* en la Universidad Complutense. Ha coordinado el volumen colectivo *El exilio teatral republicano de 1939 en México* y publicado numerosos artículos sobre la escena y la poesía del exilio republicano, así como sobre otros aspectos del teatro contemporáneo.



Editorial

© Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

Calle Emiliano Zapata, 15, Col. El Tanque.

C.P. 91156, Xalapa, Veracruz, México.

Tel. (228) 2014857

www.grepxa.mx

Sello editorial: Grupo de Ediciones y Publicaciones Xalapa S.A. de C.V.

Primera Edición

Ciudad de Edición: Xalapa, Veracruz, México.

Libro Digital, Formato PDF

ISBN: 978-607-69969-3-5

Fecha de aparición: 15/11/2024

ISBN: 978-607-69969-3-5



Grupo de Ediciones
y Publicaciones
Xalapa S.A. de C.V.