

EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

Lo primero que parece obligado hacer al iniciar el desarrollo de un trabajo sobre el teatro mexicano actual —lo mismo que sobre cualquier otro teatro— es fijar con la claridad posible el alcance temporal que se concede a esa pregonada actualidad, ya que el término «actual» no es de suyo tan concreto que no permita cierta e incluso a veces abusiva elasticidad a la hora de interpretarlo. En consecuencia, me apresuro a decir que no voy a remontarme a los tiempos en que Fernán González de Eslava componía coloquios y entremeses, ni a los de Sor Juana Inés de la Cruz, ni a los de las comedias barrocas de Eusebio Vela, ni tampoco a los de las tentativas prerrománticas de Fernández de Lizardi ni a los de las románticas realizaciones de Calderón, Rodríguez Galván, Acuña y Peón Contreras, a quienes siguió Manuel Eduardo de Gorostiza, que llevó a México la huella de los comediógrafos españoles de su tiempo y, algo después, las obras francesas, antes de llevar a la escena tipos mexicanos. Esta doble huella, española y francesa, puede advertirse con claridad en la obra de Manuel José Othon, influida preferentemente por Echeagaray, y en la de Federico Gamboa, quien ya comparte con esta huella la de italianos y franceses, así como el propósito de llevar a las tablas algunos aspectos extraídos directamente de la propia realidad mexicana. Incluso ya en la primera década de nuestro siglo, Marcelino Dávalos se hace también eco de un teatro español representado por Feliu y Codina, Joaquín Dicenta y Angel Guimerá, y por una escena francesa que sintetizaba entonces Edmond Rostand.

Para estas fechas —fines de la primera década del siglo XX—, ya había aparecido también en los escenarios mexicanos la corriente indigenista, al socaire y el aliento de los Congresos Internacionales de Americanistas y de los primeros intentos serios de impulsar y sistematizar científicamente los hallazgos arqueológicos, como demuestra un Tomás Domínguez Illanes con su drama **Cauhtémoc**. Del mismo modo, la celebración del primer centenario de la Independencia Mexi-

JAIME DELGADO

cana produce también la aparición de temas patrióticos, como los que trata Juan de Dios Peza, o costumbristas, como los que recogen Eduardo Macedo y Arven, el poeta Amado Nervo, Aurelio González Carrasco y José F. Elizondo.

Entre 1910 y 1919, puede advertirse —como lo hace Francisco Monterde— una etapa dominada por una serie de acontecimientos bélicos, tanto interiores —la Revolución Mexicana— como exteriores —la primera Guerra Mundial—, que dejan a México en un casi absoluto aislamiento, debido a la falta de comunicación con el exterior que produjo la ausencia de las compañías europeas y, sobre todo, españolas, que solían hacer temporadas en aquel país. Quizá, debido a ello, empieza a producirse un tipo de teatro de fondo nacionalista, en el que predominan las tendencias revolucionarias de tipo social, como las que recogen Ricardo Flores Magón, Rafael Pérez Taylor, Ladislao López Negrete y Salvador Quevedo y Zubieta, e incluso las alusiones políticas contenidas en las obras de José Juan Tablada y algunos otros.

La situación de relativo aislamiento termina a la vez que las discordias civiles mexicanas y la que se llamó Guerra Europea. A partir de 1919, en efecto, vuelve a los escenarios mexicanos la presencia de compañías europeas, cuya influencia no borra, sin embargo, la línea indigenista ni la del teatro de contenido histórico, como el que cultiva Julio Jiménez Rueda, por ejemplo. Al mismo tiempo, reaparece con cierta fuerza el elemento criollo en las obras costumbristas de José Joaquín Gamboa, M.^a Luisa Ocampo, Francisco Monterde y Carlos Barrera, entre otros, algunos de los cuales impulsaron decisivamente el teatro mexicano unos años después. Puede decirse, por tanto, que entre 1920 y 1925 se reconstruye y reanuda lo que se había perdido por las guerras interiores y exteriores y, a la vez, se va prescindiendo cada vez más de los influjos españoles y europeos, para fijar la atención, primero, en lo hispanoamericano, debido a la presencia de la actriz argentina Camila Quiroga, y, después, en lo propiamente mexicano, como demuestra la acción teatral desarrollada, desde 1923, por la Unión de Autores Dramáticos y por la sociedad llamada Amigos del Teatro Mexicano, en cuyos coloquios públicos dio a conocer Carlos Barrera varias de sus obras originales y algunas traducciones de Ibsen y se presentó al público la versión, por Gustavo Villatoro, de la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, que acababa de conseguir gran éxito en el viejo mundo.

Estas actividades crearon el clima favorable necesario para la aparición del llamado «Grupo de los Siete Autores», que constituyeron Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Noriega Hope, Díez Barroso, Parada León y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García. Este Grupo empezó lanzando, en febrero de 1926, un manifiesto en el que se exponía la intención de «iniciar un movimiento» que sacara al teatro de la agonía en que se hallaba, ya que en México sólo se conocía —según los manifestantes— el teatro europeo anterior a la guerra de un modo parcial, pues se ignoraban aportaciones como las de Andreief, Butti, Claudel, Chejov, Strindberg, Show, Domains, Pirandello en casi toda su producción —excepto tres de sus obras— y otros muchos. A la vez, el manifiesto pedía que se mejorase la producción teatral al uso, se expulsara a los «cómicos estultos», a los «llamados directores artísticos» y a los empresarios que elegían siempre «las obras más imbéciles». Por último, pedía apoyo para los autores bien intencionados, aconsejaba al público aplaudir o silbar libremente al final de las representaciones, que se abandonara

EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

«la torpe y sucia parodia de las revistas francesas» y que se exigiera «buenos intérpretes, correcta presentación y obras modernas suficientemente ensayadas». Estas ideas fueron, en general, llevadas a la práctica, y ello permitió al Grupo de los Siete Autores «lograr el enfoque moderno de lo propio dentro de un absoluto realismo», según ha escrito uno de sus fundadores, el excelente escritor y académico Francisco Monterde. «A lo regional del teatro costumbrista precedente —escribe este autor— opuso de preferencia el medio urbano, y a lo hispanizante e indigenista —que se enfrentaban desde fines del siglo XIX hasta comienzos del actual—, lo criollo. Para eso eligió otros ambientes: el de la clase media, con sus modismos propios y sus giros de lenguaje auténticos, sin deformar la expresión ni desvirtuar el acento, rico en matices». A partir de entonces —añade Monterde—, la comedia y el drama pudieron reconocerse como auténticamente mexicanos y actuales, tanto por la forma de plantear y resolver los conflictos como por los personajes que aparecen. Del mismo modo, la técnica teatral fue renovada y se pudo preparar una primera temporada de teatro mexicano, como la celebrada en el teatro Virginia Fábregas desde julio de 1925 hasta enero de 1926, en la que a los siete autores del Grupo se unieron Jiménez Rueda, Médez Bolio y Ramírez de Aguilar, que ya se habían dado a conocer algunos años antes, y otros noveles, como Manuel Bauche Alcalde, Adolfo Fernández Bustamante, Angel Marín y José Luis Velasco.

Así, pues, la actividad teatral del Grupo de los Siete Autores y la coincidencia de su aparición con la primera temporada larga de teatro mexicano permiten afirmar que éste comienza entonces de un modo que ya puede llamarse actual. Por tanto, el período a que alude el enunciado da este trabajo comienza hacia 1925, año que constituye el punto de partida de las temporadas de teatro mexicano sin solución de continuidad. Desde entonces hasta nuestros días, es posible distinguir dos etapas distintas, la primera de las cuales termina con la fundación de La Linterna Mágica, en 1946, momento en que se puede considerar iniciada la última, que alcanza hasta nuestro más riguroso presente.

Desde 1925 hasta 1946 no puede considerarse, naturalmente, que transcurra un período muy homogéneo en lo que se refiere al desarrollo del teatro, pues en un arte que iba evolucionando tan rápidamente, es natural que se produzcan acontecimientos de gran envergadura y honda significación. Por de pronto, el Grupo de los Siete Autores siguió actuando hasta el comienzo de los años treinta, y al mismo tiempo que descubrió a nuevos autores mexicanos, como Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, se dedicó a la divulgación de los nuevos valores europeos y estadounidenses. Mientras tanto, se fundó la Comedia Mexicana gracias al impulso de Carlos Díaz Dufoo y Amalia de Castillo Ledón, que fue realmente el alma de la empresa, fundada en 1929. La labor de este núcleo reforzó la del Grupo de los Siete Autores, y entre ambos lograron que los más importantes actores profesionales —Ricardo Mutio y Paz Villegas, M.^a Teresa Montoya y Fernando Soler— hablaran en el escenario el español tal y como se hablaba y se habla en México, ya que antes se esforzaban por pronunciar nuestro idioma como se pronuncia en España. Por eso, hasta hace poco se decía en México, que los españoles hablamos «como se habla en el teatro». Por lo demás, la temática y la técnica de las comedias siguieron siendo aproximadamente las mismas de las empleadas por los dramaturgos españoles de principios de siglo. «Las temporadas —escribe a este respecto Antonio Magaña Esquivel—, se suceden ante el mismo público con

la repetición e insistencia de temas, recursos, métodos y efectos de las mismas compañías comerciales, en las que una vetustez mansa cubre el campo de la escena: los actores, el repertorio, las decoraciones, la actuación, los locales, el público mismo, eran o se parecían demasiado a los de las empresas españolas, **profesionales**. Y no era posible que fuese de otro modo, porque no se disponía sino de los viejos locales, incómodos y malolientes, de los actores y de los escenógrafos sujetos al predominio del ya decadente teatro español, que se aferraba a sus muros de papel, a la concha del apuntador, y en el que el primer actor ejercía un tipo de dirección para su lucimiento personal».

No obstante, pese a la rutina del medio ambiente y a la imposibilidad de crear sus propios actores, escenógrafos, directores y locales, el Grupo de los Siete Autores y la Comedia Mexicana consiguieron iniciar la evolución del teatro mexicano hacia una situación mucho más halagüeña en cuanto a instrumentos de realización y a concepto teatral. Esto es lo que empieza a realizar el Teatro de Ulises, fundado en 1928 por Xavier de Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen bajo el mecenazgo y la voluntad apostólica de Antonieta Ribas Mercado. Este tipo de teatro, que Gorostiza llamó «de vanguardia» y Villaurrutia «exótico», porque «sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración», representa un gran sacudimiento de la raíz renovadora anterior, que Magaña significa con esta expresión: «la llegada de los poetas al teatro». Los escritores de este movimiento hicieron de todo, desde escribir las obras hasta representarlas, dirigirlas y ponerlas en escena, en un pequeño salón del número 42 de la calle de Mesones. Allí aparecen nuevas actrices, como Isabela Corona y Clementina Otero; nuevos comediógrafos extranjeros, como Claude-Roger Marx, Charles Vildrac, Lenormand y Eugenio O'Neill; nuevos escenógrafos, como los grandes pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, que fueron conquistados para la decoración teatral; y un autor mexicano, ya conocido de antes, pero que se incorpora al Ulises: Julio Jiménez Rueda.

Animados por sus primeros éxitos, los hombres del Teatro de Ulises se decidieron a salir al público, y lo hicieron en el escenario del teatro «Virginia Fábregas». Pero esto sólo constituyó el fracaso y la desaparición del grupo, cuya antorcha fue reavivada, sin embargo, por el propio Gorostiza y por Julio Bracho, único y verdadero fundador, en realidad, del grupo Escolares del Teatro, que logró preparar a nuevos autores, introducir la enseñanza teatral en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, crear un grupo de «Trabajadores del Teatro» y fundar, por último, el Teatro de la Universidad.

Bracho dio, sobre todo, un gran impulso a la producción propiamente mexicana, lo cual produjo la incorporación de nuevos autores, como Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela y el propio Bracho. Ello dio a la producción teatral mexicana de aquellos años una orientación social y política, que encontró en las obras de Bustillo Oro y Magdaleno su más concreta expresión dramática. Estos dos autores fundaron en 1932 el Teatro de Ahora, de contenido fundamentalmente político, que no se plantea ningún problema de orden técnico y que tan sólo pretende dar a conocer, mediante el más claro realismo, la realidad social mexicana. Esta tendencia, que puede llamarse nacionalista al menos por su temática, fué continuada

EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

desde entonces en obras como *Los alzados*, de Luis Octavio Madero, y se prolonga hasta nuestros días.

No faltó, empero, la inmediata reacción ante esta obsesión nacionalista, y esto es lo que representa el Teatro de Orientación, fundado en el mismo año de 1932 por Celestino Gorostiza, que se propuso una meta fundamental: la incorporación del teatro mexicano a las maneras y las técnicas del teatro europeo moderno. Por eso, en esta ocasión Gorostiza se preocupa, en primer lugar, de traducir la producción europea y estadounidense. Con ello aleja del teatro propiamente español al público y los autores de México, ensancha la audiencia y da a la puesta en escena, la dirección y la escenografía una importancia inusitada hasta entonces. Estamos, en definitiva, ante la aparición de un teatro experimental, que implanta en México nuevos sistemas, nuevos actores y un nuevo estilo teatral en el más amplio significado de esta expresión.

Los dos autores mexicanos fundamentales del Teatro de Orientación fueron Xavier de Villaurrutia y Celestino Gorostiza. El primero de ellos, muerto a fines de 1950 en plena madurez creadora, es autor de una serie de obras en un acto, como *¿En qué piensas?*, *Sea Ud. breve*, *Parece mentira*, *Ha llegado el momento* y *El ausente*, en que la sencillez de los temas está siempre expuesta mediante un diálogo fácil y lleno de ingenio y sutilezas. Probablemente, estas piezas cortas le sirvieron a su autor a modo de entrenamiento, con el que consiguió obras de mayor extensión y empeño, en las que la importancia del diálogo pierde lo que gana la riqueza y la complicación del argumento y de los tipos. *La hiedra*, *El yerro candente*, *Invitación a la muerte*, *La mujer legítima*, *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso* muestran un tipo de teatro ajeno a formulismos literarios y a preocupaciones nacionalistas —aunque el conjunto de todas y cada una de sus obras resulte muy mexicano— y donde los personajes cobran un relieve singular.

Celestino Gorostiza, por su parte, se distingue, en cambio, por los problemas que plantea en obras como *La escuela del amor*, *Ser o no ser* y *Escombros del sueño*, en cuya acción introduce elementos fantásticos del mundo de los sueños, y conflictos, temas y problemas de un cierto gusto pirandelliano.

Alguien ha dicho que la obra dramática de Gorostiza está «construida con un cálculo que no enfría la pasión». Algunos años después, sin embargo, este autor se mexicaniza, quiero decir que se ocupa con y de temas específicamente mexicanos, como el mundo del mestizo, que estudia en *El color de nuestra piel*, y el de los nuevos ricos, que trata en *Columna social*, estrenadas en 1952 y 1955, respectivamente.

En este panorama de grupos y escuelas que nacen y mueren sucesiva y simultáneamente, hay que registrar una notable excepción. Esta excepción se llama Rodolfo Usigli. Su caso es el del solitario que aisladamente va concibiendo, creando y dando a luz su obra teatral, primero como director y después como autor. En el primer aspecto, su labor de director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Popular empezó a darle a conocer. Después, en 1933 dirigió e interpretó *El candelero*, de Musset, en el Teatro Hidalgo; intervino en la última temporada del de Orientación en 1938 y, por último, en 1940 creó el Teatro de Media Noche, en el que puso en juego todos sus elementos para asentar definitivamente su sistema de dirección.

JAIME DELGADO

Pese a toda esta actividad, Usigli ha pasado a la historia del teatro mexicano por sus obras dramáticas. Desde **Medio tono**, que estrenó M.^a Teresa Montoya en el Palacio de Bellas Artes en 1937, hasta **Un día de estos**, representada por primera vez en el teatro Esperanza Iris el 8 de enero de 1954, la producción de Usigli acredita una firme personalidad, un singular sentido realista, un poderoso genio creador de caracteres, un penetrante psicólogo que escudriña en la intimidad humana y un vasto conocedor de la realidad social de México, cuyos rasgos más salientes se complace en ir incorporando a la escena. Usigli, que va a cumplir el 17 de noviembre de 1963, 58 años; que ha ejercido funciones diplomáticas; que ha traducido a distintos autores —Anderson, Bernard Show, Rice, Behrman—; que ha estudiado eruditamente el desarrollo histórico del teatro de su país —México en el teatro, en 1932, y **Caminos del teatro en México**, en 1934—; que ha estudiado también la teoría dramática desde Aristóteles hasta nuestros días, en su **Itinerario del autor dramático**, publicado en 1940, y que ha ejercido la crítica teatral, ha tenido tiempo todavía para escribir y estrenar veinticinco obras dramáticas, en las que demuestra un gran dominio del diálogo, una gran habilidad en la construcción y una acusada sensibilidad para captar y exponer la fisonomía de muy distintos tipos humanos en sus individuos y en sus colectividades. **El apóstol**, **Noche de estío**, **Estado de secreto**, **El niño y la niebla**, **La última puerta**, **El gesticulador**, **Otra primavera**, **La mujer no hace milagros**, **Aguas estancadas**, **La familia cena en casa**, **Corona de sombra**, **La función de despedida**, **Los fugitivos**, **Jano es una muchacha**, que son sus obras principales, muestran claramente las facultades apuntadas y explican bien que el teatro de Usigli sea uno de los de mayor significación dentro de México y el que más y mejor de los mexicanos ha trascendido al extranjero.

Aparte de esta cima, en el teatro mexicano actual hay otros más modestos, pero cuyo conjunto ofrece una gran diversidad de estilos, desde los de las viejas compañías profesionales hasta las tentativas de un teatro experimental que quiere ser esencialmente nacional. Mientras se desarrolla la segunda Guerra Mundial, e impulsados por la inauguración, en septiembre de 1934, del Palacio de Bellas Artes, se deben registrar algunos experimentos, como los que representan el Teatro Pan Americano, el Índice y el Moderno, pasajeros y orientados principalmente al teatro extranjero. De mayor duración y seriedad fueron el Teatro de México, creado en 1943, y el Proa Grupo, fundado por José de Jesús Aceves en 1942 y que siete años después se instala en el Teatro Caracol. A Proa Grupo se debe la iniciación en las tareas dramáticas de una serie de nuevos autores, entre los que debe destacarse a Luis G. Basurto, Edmundo Báez, Wilberto Cantón, M.^a Luisa Algarra y Luis Spota, entre otros, aparte del creador y director del grupo. «El Proa Grupo —ha escrito Magaña Esquivel— tiene con el Orientación rasgos comunes que lo explican y sostienen: su atención a la técnica, su conciencia y su capacidad de laboratorio, su impulso de secta herética, y, por si esto fuera poco, su nuevo, definitivo local. Supo aprovechar Aceves la lección de los precursores. Los aventaja en su continuidad, en su fortaleza para ensanchar el camino de la renovación teatral y sostener la tesis de los robinsones frente a la desproporcionada veta comercial de la escena, la edad de la pequeña isla recuperadora de la salud de la naturaleza y del espíritu dramático».

A estas indudables funciones hay que añadir otra cumplida también por el Proa Grupo; a saber: la influencia decisiva que ejerció en la aparición de otros núcleos de teatro experimental, como el de La Linterna Mágica, fundado en 1946

EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

por José Ignacio Retes, el del Teatro de Artes Modernas, que en 1947 crean Jevert Darien y Lola Bravo, y el Teatro Estudiantil Autónomo, organizado por Xavier Rojas en el mismo año y que se orientó a una labor de divulgación popular del teatro.

A partir de 1946, algunos autores franceses, Cocteau y Juvet, cayeron en la cuenta de la existencia del público, que ellos habían olvidado, obsesionados como estaban por los experimentos teatrales sobre temas y técnicas. Del mismo modo, los dramaturgos mexicanos de la postguerra, especialmente los pertenecientes a la que Gorostiza llama generación de 1928, decidieron también, y quizá siguiendo el ejemplo francés, salir a la conquista del público, como se advierte en la diferencia existente entre las obras en un acto de Villaurrutia y sus obras en tres actos. Es también la transición que representa *Escombros del sueño*, de Celestino Gorostiza, que inaugura en su producción el tono realista que tienen todas sus obras posteriores. Y en este aspecto, como en tantos otros, justo es decir que Usigli fue precursor, pues ya desde principios de su carrera teatral siguió la línea del realismo.

Así, pues, en la temporada 1945-1946, última del Teatro de México, se cierra la etapa experimental del teatro mexicano y comienza un nuevo período, que puede caracterizarse —como lo hace Gorostiza— por el paso de la experimentación al profesionalismo. A partir de entonces, el teatro cumple una función social y gana en amplitud más de lo que quizá pierda en calidad literaria y en intención universalista. El teatro «renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano».

Se produce, así, en México un teatro que dentro de la diversidad de calidades y tendencias, ofrece el común denominador de su mexicanidad, es decir, de su propósito de tratar las realidades mexicanas para exponerlas al público mexicano, en primer lugar, y también al de todo el mundo. Dentro de esta línea general y en la imposibilidad de hacer un análisis profundo del panorama teatral que ofrece el México de nuestros días, me limitaré a hacer una exposición sintética de cada uno de los principales comediógrafos que hoy trabajan en aquel país.

Abre esta relación Agustín Lazo por ser el de mayor edad, pues nació en la ciudad de México en 1898. Lazo comenzó siendo específicamente un escenógrafo y un pintor, para convertirse después en un traductor —de Giraudoux, Pirandello, San Secondo y Bomtempelli— y acabar siendo autor dramático. En calidad de tal, empezó publicando, en 1946, una obra dramática en cinco actos titulada *Segundo Imperio*. Al año siguiente estrenó *La huella*, y en 1948, una ópera en un acto y tres cuadros, en colaboración con Villaurrutia y con música de Pablo Moncayo. Ese mismo año estrenó en el teatro de la Posada del Sol el drama *El caso de don Juan Manuel*, basado en una leyenda de la época del gobierno español y que es su mejor obra por la madurez y el dominio de la técnica de que en ella hace gala. Dos años después, en 1950, estrenó *El don de la palabra*, que confirmó esas calidades. Pero desde entonces no ha vuelto a dar nada a la escena.

Salvador Novo, escritor polifacético y traductor de O'Neill, Synge, Cantini, Viola, Roussin y Terron, entre otros, ex jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, empezó su aportación con una «tragedia breve»,

JAIME DELGADO

que publicó en París en 1937 con el título de «Le troisième Faust» y adaptó después para el teatro infantil Don Quijote y la novela **Astucia de Luis Inclán**. En 1951 dio a la escena su primera obra teatral de gran empeño: **La culta dama**, en la que hace una sátira de la alta sociedad mexicana. En ese mismo año publicó **El joven II**, monólogo en un acto, y en 1956, su comedia en tres actos **A ocho columnas**, que dio a conocer en el Teatro de la Capilla, pequeño local de su propiedad, donde ejerce la dirección y donde es de esperar que estrene alguna otra obra de escándalo, ya que las dos anteriores fueron objeto de muy vivas polémicas.

Nacido en 1910 y graduado en 1932 de ingeniero mecánico electricista en la Universidad de California, Federico Schroeder Inclán ha ejercido oficios y funciones tan variados como los de minero, agente de ventas, tranviario, comerciante y agricultor, trabajo éste que desempeña actualmente cultivando cacao en el estado de Chiapas. Autor teatral desde 1948, su producción comprende diecisiete obras, de las cuales ha estrenado hasta ahora seis, desde la titulada **Luces de carburo**, de 1950, hasta **Una mujer para los sábados**, pasando por **Espaldas mojadas cruzan el Bravo**, **El duelo**, **Hidalgo** y **Hoy invita La Güera**, estrenada en 1955 en el Teatro del Globo y que sigue siendo su obra más importante. El teatro de Schroeder demuestra la gran preocupación social de su autor aun dentro de los temas históricos e incluso en los que pudieran llamarse frívolos, donde demuestra su fino sentido psicológico y su preocupación moral, como ponen de manifiesto **La última noche con Laura**, **El deseo llega al anochecer** y la ya citada **Una mujer para los sábados**.

El veracruzano Rafael Solana, nacido en 1915, es periodista, autor de novelas y cuentos y hombre de una gran inquietud y capacidad de trabajo, como demuestra el haber estrenado seis obras teatrales entre 1952 y 1956. Su teatro muestra un gran aliento poético, aunque propende a la farsa, como se pone de manifiesto en su obra más celebrada, **Debiera haber obispas**, estrenada en 1945. Además de ésta, ha estrenado **Las islas de oro**, **Estrella que se apaga**, **Sólo quedaban las plumas**, **La ilustre cuna**, **Lázaro ha vuelto** y **La Edad Media**, y ejerce la crítica teatral en varios periódicos de México.

Con un gran contenido social dentro de un sentido realista y moderno, Ignacio Retes, nacido en 1918 e iniciado en el Teatro Universitario de San Luis Potosí, fundó el grupo La Linterna Mágica y viene compartiendo también la creación teatral con la labor crítica y la docente en el Instituto Cinematográfico de México y en la Asociación Nacional de Actores. **El día de mañana** es el título de su primera obra publicada, a la que siguieron **El aria de la locura** y **Una ciudad para vivir**, entre otras. Algo parecido cabría decir, en cuanto al contenido social, de José Revueltas, que hizo una fugaz aparición en la escena mexicana con **El cuadrante de la soledad**, pero la ideología política de este autor, que le movió a retirar su obra de la circulación, parece que ha contribuido a acabarle teatralmente, pues no ha vuelto a dar ninguna muestra de su creación dramática.

A partir de aquí, ninguno de los autores que citaré ha cumplido los cuarenta años, y este simple dato les hace distinguirse, en cierto modo, de los demás, pues mientras éstos eran casi autodidactos, los pertenecientes a las promociones más jóvenes tienen una formación universitaria, lo cual quiere decir que han sido alumnos de Rodolfo Usigli en su clase de Composición Dramática. Debido a ello, todos muestran, con mayor o menor evidencia, la huella de su maestro y las que a través

EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

de éste han ido recibiendo del teatro extranjero. Federico García Lorca, Chejov y Tennessee Williams son los autores más influyentes, quizá, en los jóvenes dramaturgos mexicanos, cada uno de los cuales va forjando su propia personalidad dentro de un común modo de entender el teatro, que se caracteriza por el afán de reflejar la realidad y exponerla de un modo sencillo y directo, que si de algo se preocupa es de quitar a la expresión todo excesivo peso literario.

Sergio Magaña, nacido en 1924; Emilio Carballido, nacido en 1925; Luisa Josefina Hernández, nacida tres años después, lo mismo que Jorge Ibarguengoitia y Héctor Mendoza, que acaba de cumplir treinta y un años, son los nombres más importantes de estas últimas promociones. Cada uno de ellos ha escrito y estrenado dos obras dramáticas, por lo menos, pero los hay que tienen en su haber hasta nueve, como es el caso de Carballido, o cuatro y cinco, como han escrito Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña. Si al estilo se atiende —y el estilo siempre es importante—, cabría relacionar a Carballido con Luisa Josefina Hernández, aunque ésta se recree más en los detalles concretos y en la calidad del diálogo que en el argumento y en los tipos. Del mismo modo, Ibarguengoitia y Mendoza son autores emparejables por su común preocupación por el tema de la juventud y su posibilidad de expresarse ante la indiferencia de los mayores. Libre y equidistante, en cierto modo, de estas dos parejas, Sergio Magaña es el dramaturgo de mayores vuelos y ambición de la actual escena mexicana. Su obra **Los signos del Zodiaco**, con la que se dio a conocer profesionalmente en 1951, revela ya un auténtico temperamento dramático, que vinieron a confirmar después **El reloj y la cuna** y, sobre todo, **Moctezuma II**, con la que Magaña penetra airoosamente en el siempre difícil campo de la tragedia.

Sería justo agregar todavía varios nombres: Wilberto Canton, Rafael Bernal, Alfonso Anaya, Jorge Villaseñor, Carlos Prieto, Juan José Arreola. Este último es, quizá, uno de los más interesantes, como demuestra su obra **La hora de todos**, con la que se dio a conocer en 1955. Los obligados límites de espacio y de tiempo me impiden entrar en un análisis más minucioso. Creo, sin embargo, que con lo expuesto hay base suficiente para afirmar que el panorama general del teatro mexicano de nuestro tiempo es claramente satisfactorio, ya que a una abundante producción se une una cada vez mejor calidad, y del conjunto de estas dos condiciones cabe esperar razonablemente la definitiva consagración de un arte que, pese a posibles dificultades circunstanciales, es tan viejo como la vida humana y sólo morirá con el hombre.

JAIME DELGADO

BIBLIOGRAFIA MINIMA

- Teatro Mexicano del siglo XX*. Tomo I. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. XXVIII + 607 págs.
- Teatro Mexicano del siglo XX*. Tomo II. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. XXXV + 701 págs.
- Teatro Mexicano del siglo XX*. Tomo III. Selección, prólogo y notas de Celestino Gorostiza. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. XXVII + 741 págs.
- Usigli, Rodolfo: *Teatro Completo*. Tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1963. 915 páginas.