

ANTONIN ARTAUD Y EL AMBIENTE TEATRAL MEXICANO DE LOS AÑOS TREINTA

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

Habéis de saber, quizá, que en estos momentos existe en Europa una inmensa fantasmagoría, una especie de alucinación colectiva con respecto a la Revolución de México. Poco falta para que se vea a los actuales mexicanos revestidos con los trajes de sus ancestros, haciendo realmente sacrificios al sol sobre las escaleras de la pirámide de Teotihuacán. Os aseguro que apenas bromeo. En todo caso, se ha oído hablar de las grandes reconstrucciones teatrales en esta misma pirámide y se ha creído de buena fe que había en México un movimiento antieuropeo bien definido, y que el México actual quería fundar su Revolución sobre la base de un retorno a la tradición precortesiana. En una palabra, se cree que la Revolución de México es una revolución del alma indígena, una revolución para conquistar el alma indígena tal como existían antes de Cortés.

Sobre este punto versaba la encuesta que se me encargó hacer aquí.

Ahora bien, no me parece que la juventud revolucionaria de México se cuide mucho del alma indígena. Y aquí es en donde nace el drama. (...) (Artaud, 1999, pp. 70-75)

Con estas reflexiones de Artaud enunciadas y publicadas en México en un artículo-conferencia titulado “Primer Contacto con la Revolución Mexicana”¹ Artaud nos muestra una imagen que muchos europeos de la vanguardia de los años 20 y 30 quisieron tener de México. Una imagen de

reivindicación del “salvaje feliz”, de la que ni el propio Artaud alcanzó a liberarse. Pero partir de esa reflexión, podemos dejar ya por sentado que el teatro mexicano y sus respectivos creadores consagrados de entonces (Léanse Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Díaz Duffóo, Catalina D’Erzell entre otros, junto con la llamada Comedia Mexicana, antecedente de lo que sería la Compañía Nacional de Teatro), le tenían muy sin cuidado a Antonin Artaud. No era él quien vendría a renovar los viciados aires del ambiente teatral mexicano de los años 30. En realidad, Artaud vino a México a otra cosa, a encontrar los rastros y huellas del teatro ritual de los antiguos mexicanos. Por eso, en su texto “Lo que vine a hacer a México” publicado en *El Nacional* el

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Texto aparecido en el periódico *El Nacional* el 3 de junio de 1936 y que probablemente haya sido la conferencia que Artaud impartió en la LEAR, por los comentarios que contiene sobre el marxismo.

5 de julio de 1936 comienza diciendo lo siguiente: “He venido a México en busca de políticos, no de artistas” (Artaud, 1999, p. 89). Habría que imaginarnos las caras de extrañeza de quienes pudieron haber sido sus interlocutores por aquel entonces y sobre todo la actitud de quienes, como los antiguos integrantes del Teatro de Ulises, ignoraban y acaso despreciaban las manifestaciones rituales de las culturas indígenas; mientras que promovían por su cuenta un teatro de tendencias universalistas, unánimista, heredero y epígono del llamado Teatro de Arte surgido justamente en París, bajo las ideas de Paul Fort.

¡Un Francés, “original y auténtico”, protagonista de aquellas batallas del renovado espíritu del teatro nuevo en Francia, se presentaba frente a ellos para decirles casi casi que su trabajo por imitar al Teatro de Dullin, al de Lugne-Poe, al de Antoine, al Vieux Colombier de Jacques Copeau, no valía un comino...! Pero en cambio, él, Antonin Artaud, recién llegado a México, el 7 de febrero de 1936, podría dar su vida para defender la cultura ritual indígena. En una carta suya dirigida a Jean Paulhan fechada el 23 de abril de 1936, menciona prácticamente escandalizado, el poco entusiasmo que le significa a la Revolución Mexicana el mundo indígena:

México es un país asombroso: tiene fuerzas de reserva, y las tiene, si puede decirse, al desnudo. Por cierto que no me equivoqué cuando quise venir aquí. Sólo que también aquí existen como en todas partes, el mundo oficial y el otro. (...) La política del gobierno no es indigenista; quiero decir que no tiene espíritu indio. Tampoco es pro india pese a lo que digan los periódicos. México no procura ser o volver a ser indio. Simplemente, el gobierno de México, protege a los indios, en su condición de hombres; no los defiende en su condición de indios. Con posteridad a la Revolución, el indio ha dejado de ser el paria de México; pero eso es todo. No se le ha concedido un lugar aparte. Yo diría aún más: sus ritos no son protegidos (...) Y aún cuando oficialmente se combata al prejuicio racial, existe una disposición más o menos conciente, pero general, según la cual los indios son todavía de raza inferior. [y agrega Artaud, más adelante, todavía más escandalizado]

Hay Maestros de Escuela –que aquí se llaman rurales– que acuden a predicar ante las masas indígenas el Evangelio de Karl Marx. (Artaud, 1976, pp. 64-68)

Pero durante su estancia en la ciudad de México, mientras preparaba su célebre viaje a la Tarahumara, con el fin de conseguir fondos para su empresa y para su resarcirse en algo de su precaria condición económica; Artaud impartió tres conferencias en el anfiteatro Simón Bolívar, auspiciadas por el Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México:

- “Surrealismo y Revolución”, el miércoles 26 de febrero
- “El hombre contra el destino”, el jueves 27 de febrero
- “El teatro y los dioses”, el sábado 29 de febrero

Las cuales fueron reseñadas por el periódico *El Universal*, y justamente gracias a esas reseñas sabemos por lo menos que en principio las conferencias fueron impartidas en francés y que de acuerdo con la crónica del 29 de febrero de 1936 estos fueron sus interlocutores:

El público, formado en su mayor parte por franceses –el excelentísimo señor Henri Goiran [Embajador de Francia en México], entre ellos –aplaudió largamente al señor Artaud al concluir su conferencia.

En otra de las crónicas se nos informa que en la primera conferencia estuvo presente el entonces rector de la universidad, junto con otros funcionarios de alto rango. Entre los intelectuales que asistieron a las conferencias de Artaud pudieron haber sido entre otros el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón;² así como Xavier Villaurrutia y José

2 Cardoza y Aragón fue tal vez el intelectual que más cerca estuvo de Artaud durante su estancia en México; a quién no sólo apoyó en la traducción de sus artículos y conferencias al español para publicarlos en la prensa mexicana.

Gorostiza, Enrique O. Henríquez, Samuel Ramos y José Ferrel;³ los cuales en medio del cotidiano y ocioso bullicio del café París, le ayudaron a traducir al español varios de los textos que más tarde se publicarían en *El Nacional*.

El 18 de marzo de 1936 Artaud imparte una cuarta conferencia titulada “El teatro de la postguerra en París”, en la sede de la Alianza Francesa en las calles de Uruguay y publicada después en la Revista de la Universidad en el mes de junio.

En dicha conferencia, el ánimo antiteatral y antieuropeo de Artaud se atempera y reflexiona sobre el teatro de su tiempo con un sentido testimonial de gran valor.

Sin embargo, poco sabemos hasta el momento de la acogida a sus reflexiones, pues la prensa no pareció haber reseñado esta conferencia; la cual debió haber despertado el interés de, por lo menos, gente de teatro vinculada al Teatro de Orientación dirigido por Celestino Gorostiza, o a Julio Bracho director del que sería el Teatro de la Universidad; así como también a los integrantes de la llamada Comedia Mexicana de la que formaban parte lo más prestigiado por entonces del medio teatral profesional de México.

El 26 de marzo Artaud es invitado por la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) en donde imparte al parecer la conferencia “Primer

Contacto con la Revolución Mexicana” ya mencionada al principio y en la que no perdió la oportunidad de despotricar a sus anchas contra el marxismo.

Mientras la vida pasaba en México, y mientras sus artículos se iban publicando en los diarios; Artaud, visitaba a pintores y a sus exposiciones como la de María Izquierdo que después reseñaría (*Revista de Revistas*, agosto de 1936) asistía al teatro.



³ De éste último, Artaud llegó a mencionar que había hecho maravillosas traducciones de sus escritos.



Como ocurrió con el espectáculo *Medea* de Séneca, con la compañía de Margarita Xirgu⁴ y que Artaud

4 La cual pasaba por la capital mexicana con su compañía, representando de su repertorio *Yerma* de García Lorca, también escenificada en el Palacio de Bellas Artes; montaje que, al parecer, Artaud ignoró.

reseñaría después con virulencia en *El Nacional* (7 de junio de 1936) y que titularía “Una Medea sin fuego”, de la cual apuntaba lo siguiente:

En la *Medea* de Xirgu se han colocado tres carcomidos trapos de sacudir que pretenden evocar montañas ciclópeas. Y, para acabar, estas montañas son estilizadas. No trago esa estilización hecha a base de trapos de sacudir, sucios. Fue Gordon Craig quien inventó el sistema en Europa. Pero literalmente ya nos colmaron en Europa las estilizaciones a lo Gordon Craig. De un color todavía más sucio es el de los sacos que visten los criados, que al entrar están a punto de caerse de bruces.

Os recomiendo particularmente el coro, ese coro de guerreros con brazos de color de rosa y que parece salido de un hospital de niños inválidos. Todos ellos visten un paño verde, como si para vestirlos hubieran saqueado 100 billares. (...)

[y añade Artaud más adelante con enorme sabiduría teatral]

La tragedia nace del mito. El lenguaje de los mitos es el símbolo y la alegoría. La alegoría se manifiesta por signos. Hay un idioma de signos que forma parte de la técnica plástica y decorativa de la tragedia.

La representación de la Xirgu carece de signos alegóricos. No posee sino dos o tres gestos invariables, de la mano, la cabeza y los brazos en cruz. (...)

¿Dónde estaban las insignias simbólicas de la *Medea* del Palacio de Bellas Artes? (Artaud, 1999, pp. 76-80)

Por esas fechas, mayo del 36, otro dramaturgo francés visita México: Jean Girardoux. Aunque la prensa reseña el “Cocktail” en su honor, al que asistieron más de cien personas, no se menciona la presencia de Artaud, ni éste refiere algún encuentro con Girardoux en ninguno de sus artículos y conferencias.

Todavía encontramos en la estancia de Artaud en la ciudad de México una actividad más relacionada con el teatro. El Gobierno mexicano le invita a participar en un Congreso de Teatro para niños que se llevaría a cabo del 22 al 31 de marzo, y que tuvo lugar en efecto en el Palacio de Bellas Artes. Artaud tuvo oportunidad de hablar del “dinamismo de las marionetas” y sus escuchas fueron con certeza maestros rurales, miembros de las brigadas de teatro guiñol que años antes habían impulsado Germán y Lola Cueto y Germán List Arzubide, Loló Alva de la Canal, entre otros, conformando los grupos El Nahual y Rin-Rin. (v. Ortiz Bullé Goyri, 1996, pp. 52-61)

De ese acto solamente se tiene por el momento el propio testimonio de Artaud en una carta fechada el 26 de marzo a Jean Paulhan y en otra fechada el 2 de abril dirigida a René Thomas. En esa segunda carta refiere aspectos bastante extraños e inverosímiles en relación con las brigadas de Teatro Guiñol:

El Gobierno me ha invitado a participar en un Congreso de Teatro para niños. El Gobierno envía a grupos de guiñol por todo el país, los cuales suelen ser a veces reclutados a punta de fusil (sic !!!!!).

Me han invitado para hacer unas reflexiones sobre el dinamismo de los muñecos. Todas mis sugerencias han sido aceptadas y serán aplicadas. (cit. por Turrell Rodack, 1974, p.187.)⁵

¿Cuáles fueron esas sugerencias? ¿Tuvieron que ver algo sus ideas a propósito del Teatro de la crueldad? No lo sabemos, aunque parece difícil, pues justamente aquellas célebres brigadas de teatro guiñol de los años treinta estaban más vinculadas con el teatro de agitación y propaganda de tendencia socialista, que con las ideas ritualistas que propugnaba Artaud. Pero, desde luego, sobre ello habría que investigar más a fondo.

Todavía Artaud nos dejó una referencia curiosa más sobre el teatro en México. Se trata de su artí-

culo: “El teatro francés busca un mito” que se publicó en *El Nacional* el 28 de junio de 1936; en el cual nos enteramos que en uno de los espectáculos que ahí reseña había participado un artista mexicano. Se trata del músico Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”. Y el espectáculo reseñado: *Autour d'une mère* (1935) París. Al parecer se trató de un montaje de Jean Louis Barrault basado en la novela de William Faulkner *Luz que agoniza*, con decorado y vestuario de Félix Labisse y canciones de Tata Nacho. Con las actuaciones del propio Barrault y France Igné, Marthe Herlin, Athanasiou, entre otros. El espectáculo fue reseñado por Antonin Artaud. (Cf. Artaud, 1981, p. 162).

¿Qué imagen tenemos de Artaud durante su estancia en México? He aquí un retrato que hace de él Luis Cardoza y Aragón:

Era delgado, eléctrico y centellante. Vino a México en busca de su esperanza. Expulsado de todas partes, vivió desangrándose, vivió atrozmente, la cabeza en llamas, gran señor de la miseria. El viudo, el inconsolado príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva el sol negro de la melancolía.

Antonin Artaud, igual a El desdichado de Nerval. Lo veo con la colilla de cigarro pegada a un rincón de la boca, un pañuelo anudado en la cabeza, escribiendo su desesperación para librarse de ella. Los ojos, azules y rojizos, hieren con el fulgor frenético de la tensión de su espíritu. Las manos nudosas raíces que quieren agarrarse del aire. Repentinamente toma las cuartillas, su voz magnífica va desentrañando los sentidos ocultos en sus palabras. Tiene los ojos de Lázaro después que ha vuelto sin esperarlo, y no se aclimata al aire que le ofende. Vive como una cuchillada. (cit. por Turrell Rodack, 1974, pp. 184-185).

Otras presencias célebres en el teatro mexicano de los años treinta

Pero no sólo Artaud fue el único “Monstruo Sagrado” de la escena mundial que llegó a México en los años veinte y treinta. Veamos algunos casos sobresalientes.

⁵ La tr. es mía.

La transformación en el teatro tuvo curiosamente una fuerte influencia no precisamente europea sino latinoamericana. En 1921, ocurre en los escenarios mexicanos uno de los acontecimientos teatrales que mayor impacto causó en las anquilosadas estructuras del teatro profesional en México: la temporada teatral en el mes de diciembre de la compañía de la primera actriz argentina Camila Quiroga, invitada por el gobierno mexicano, quien presenta un repertorio de la dramaturgia rioplatense con un estilo cercano a la cultura y lenguaje de su propio país.

Con todo esto, no hay que olvidar tampoco que, por lo menos en el México, de entonces, en clara diferencia con otras vanguardias latinoamericanas; el Estado cobró un papel de suma importancia como patrocinador y mecenas de multitud de movimientos artísticos de muy variadas tendencias, como puede observarse en la prodigiosa cercanía de ministros de Educación como José Vasconcelos o Narciso Bassols con artistas y grupos más o menos autodeclarados de vanguardia o renovadores y en algunos casos de declarada postura comunista y antigobiernista.

Otro aspecto que hace particular el desarrollo de las vanguardias artísticas en el México post-revolucionario fue la presencia continua de grandes personalidades internacionales íntimamente relacionadas con la vanguardia mundial. Protagonistas de Dadá en Zurich como Gastón Diener, poetas y cineastas soviéticos como Mayakovsky y Serguei Eisenstein, narradores de la talla del inglés D.H. Lawrence, Malcom Lowry, o el incontrovertible, don Ramón del Valle Inclán; fotógrafos como Tina Modotti o Paul Weston, así como luchadores sociales como el cubano Julio Antonio Mella, las bailarinas norteamericanas Waldeen y Ana Sokolow y verdaderos santones de la vanguardia internacional como el padre del surrealismo André Bretón, el soviético León Trotsky huyendo del brazo de Stalin, y otros más que con seguridad se nos escapan en la lista.

En el teatro, aún cuando la lista no es tan impresionante, su presencia fue bastante significativa; como lo fue la llegada a México de la compañía de

la primera actriz argentina Camila Quiroga en 1922 y en 1924 y de Margarita Xirgu en 1922 y 1936, ya mencionadas ambas, líneas arriba.

En 1939, fecha un tanto lejana a los primeros impulsos renovadores, se observa la llegada a México como exiliado político del japonés Seki Sano, quien había colaborado con Meyerhold en Moscú y es él a quien le corresponde emprender una monumental labor de revitalización del arte escénico. Así como también hay que mencionar la presencia en México, un tanto silenciosa y poco afortunada del maestro del teatro político alemán Erwin Piscator, quien intentó incorporarse a las labores de realización de un teatro revolucionario mexicano en las postrimerías de los años treinta sin, al parecer, tener eco de parte de quienes por entonces dirigían las instituciones culturales del país (Tanaka, 1994 pp. 59 y 64).

Pero la cristalización de las ideas estéticas sobre el nuevo teatro revolucionario surgidas e impulsadas por pintores, literatos y gente de teatro vinculada con la vanguardia y que participó en el seno de la LEAR tuvo su corolario en el año de 1939 cuando después de una travesía por el mundo llena de peripecias debido a su militancia política y su radicalismo, llega a México finalmente exiliado el japonés Seki Sano, quien venía de trabajar en la renovación del teatro japonés, así como asistente del teatro Estatal de Meyerhold y después como director investigador del Laboratorio de Investigación Científica del mismo teatro en la Unión Soviética y de hacer teatro obrero en la ciudad de Nueva York. Seki Sano había ya intentado solicitar a Bellas Artes, por intermediación del pintor Rufino Tamayo que por entonces residía en Nueva York, incorporarse a las labores teatrales que se desarrollaban en México. Pero Gorostiza, alegó falta de presupuesto para invitarlo y no es sino en el mes de abril del 39 cuando llega a Veracruz por barco, que por intermediación de intelectuales y artistas en gobierno del General Cárdenas le otorga el ingreso al país como exiliado político. (Tanaka, 1996, pp. 5-22).

Para esos años la LEAR, había ya dejado de operar como tal con la fundación del Taller de la Grá-

fica Popular (TGP), pero con la llegada de Seki Sano y con la participación de los elementos que participaban en la sección de teatro de la Liga y con el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, se funda en agosto de 1940 el Teatro de las Artes con el que se inicia verdaderamente una nueva etapa en la historia del teatro mexicano moderno. Seki Sano, antes que realizar grandes montajes que deslumbraran a la inteligencia mexicana por su novedad y su espectacularidad, inicia sus labores formando nuevos cuadros de actores introduciendo de manera sistemática el llamado método Stanislavski de actuación; así como los conceptos escénicos de Meyerhold.

La Escuela del Teatro de las Artes fue creada como un organismo que impulsaría una nueva época en el teatro mexicano, y si el Teatro de las Artes llevaba como lema "Teatro del Pueblo y para el Pueblo", el de la Escuela decía "Preparémonos para un nuevo Teatro Mexicano" (Boletín..., 1940, p. 1).

Este concepto de crear cuadros de actores nuevos para desarrollar un teatro nuevo resultaba entonces enormemente atractivo; no sólo para quienes por entonces participaban en las trincheras del teatro militante o de agitación o para quienes simplemente buscaban participar en la renovación que el arte escénico, sino también a creadores artísticos de otras disciplinas como Silvestre Revueltas, Rodolfo Halfter y Jesús Durón que conformaron la sección de Música del Teatro de las Artes; Germán Cueto quien se haría cargo de la sección de Títeres; Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma en la sección de Escenografía y en la de Danza la bailarina norteamericana y por entonces esposa de Seki Sano, Waldeen. Como se aprecia en la lista, prácticamente la totalidad de ellos habían formado parte de la LEAR. Extraña la ausencia de Marco Antonio Montero, quien había participado activamente en la sección de Teatro de la liga.

El Teatro de las Artes constituyó seriamente no sólo un intento, sino la creación de una perspectiva sólida de crear una corriente en el teatro mexicano post-revolucionario; que renovara desde sus raíces el arte escénico, que partiera de una concepción diferente del trabajo actoral, al mismo tiempo que pro-

moviese una actitud ética en torno a la función social del arte, estableciéndose con ello una simbiosis entre el teatro de tendencia militante, de reflexión social y el teatro de arte.

Por lo anterior cabe mencionar finalmente, que aunque la presencia de Artaud en el ambiente teatral e intelectual mexicano de los años treinta no pareció haber influido seriamente en las tendencias artísticas ni teatrales, sí en cambio podemos afirmar que muchos creadores, directores y dramaturgos europeos, tuvieron interés por acercarse al país y a su cultura. Algunos de ellos corrieron con buena suerte como ocurrió con Seki Sano, y otros no tanto como ocurrió con Enseinstein y con Erwin Piscator.

Obra citada

- Artaud, Antonin, *Vie et mort de Satan le Feu, suivi de Textes mexicains pour un nouveau mythe*, (S. Bera, ed. Et. Intr.) Paris, Arcanes (Collec. Voyants), 1953.
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes, IX*, (Les tarahumaras, Lettres de Rodez), Paris, Gallimard, 1971, 292 pp.
- Artaud, Antonin, *Textos 1923-1943*, tr. Hugo Acevedo, B.A., edic. Caldén, 1976, 125 pp.
- Artaud, Antonin, *Los tarahumara*, tr. Carlos Manzano, Tusquets, Editores, Barcelona, 1985, 179 pp.
- Artaud, Antonin, *Mensajes Revolucionarios*, tr. y ed. Cristina Vizcaino, Madrid, Edit. Fundamentos, 1981. 165 pp. [México, editorial Letras Vivas, 1999, 159 pp.]
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Del 'café de nadie' al espacio escénico (el movimiento estridentista y su práctica teatral)", en *Documenta CITRU*, Noviembre de 1996, pp. 52-61.
- Tanaka, Michiko, 1996, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", en *Seki Sano (1905-1966)*, CNCA-INBA, México, (serie Una vida en el teatro, núm 10), 1996, pp. 5-22.
- Turrell Rodack, Madeleine, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, (Thesis Dr. Philosophy with a Mayor in French), The University of Arizona, Arizona, 1974, 300 pp.
- Weisz, Gabriel, *Palacio Chamánico, filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, ed. Gaceta Escenológica-UNAM, México, 1994, 186 pp.

