

# Ulises, la irrupción dolorosa

CARLOS GUTIÉRREZ BRACHO

37

**Apareció en escena y nadie lo pudo evitar. Teatro de Ulises sacudió intereses por nacionalizar lo mexicano. Aunque sólo duró seis meses, se convirtió en el fenómeno teatral más importante de la primera mitad del siglo XX en México.**

La Revolución mexicana terminó y en el teatro, como en otras áreas artísticas, se debatía el proyecto de nación. Los gobiernos, los artistas, intelectuales se preguntaban qué es ser mexicano. Después de un periodo revolucionario intenso, como el que había vivido México y de una búsqueda por raíces y culturas propias, la llegada de Teatro de Ulises, con la intención de hablar del ser universal, no gustó. Rompía con el plan estatal. Puso en entredicho el modelo económico-social y, por lo mismo, su fractura se convirtió en aire de respiro frente a lo que muchos vieron como peligroso.

En los años 20, el país tenía 15 millones de habitantes. Una nación muy joven que, al momento del estreno de la primera obra de Ulises, estaba por festejar el aniversario número 11 de la Constitución de 1917. La zarzuela se había convertido en uno de los géneros más socorridos, a la par de aquellos montajes –como es de suponerse, por el proyecto de Plutarco Elías Calles– de temática nacionalista. Durante los primeros años del siglo XX, Virginia Fábregas había sobresalido por su interés hacia el teatro francés. También era fácil encontrar, en la cartelera, operetas, vodeviles, sainetes, teatro de carpa y comedias frívolas en las que lo común eran tramas de intriga sexual y moralistas.

Estas obras se montaban en una semana. Los actores no tenían el interés (ni el tiempo) de aprenderse los textos de memoria, por lo que la práctica habitual era el uso del apuntador, siempre escondido en una concha en el escenario. La dirección de escena consistía, únicamente, en un trazo de entradas y salidas, mientras que la forma de decir los parlamentos era grandilocuente, afectada y con un tono españolizado que poco tenía que ver con el habla cotidiana en las calles de la Ciudad de México.

La Academia Nacional de Bellas Artes tuvo un papel no muy claro en la conformación de un proyecto cultural que reflejara los intereses de los artistas de este inicio de siglo y que representara un verdadero proyecto de desarrollo artístico. Es Xavier Villaurrutia, en la revista *Ulises* –que vio la luz pública en 1927–, quien retrata lo que, desde su punto de vista, significó esta institución durante estas fechas:

Antes y después de la revolución de 1910, la Academia Nacional de Bellas Artes permanece sorda a cualquier solicitud interna, inmóvil frente a cualquier llamado exterior, dormida y sin fuerzas para despertar. Hablar de ella equivale a hacer la elegía de la muerte por exceso de conservación. Si tomáse-

mos en cuenta, siquiera por un momento, una vieja teoría estética, diríamos que nada hay más artístico que nuestra Academia porque nada hay más inútil (Villaurrutia 1927).

Según Miguel Capistrán, en el artículo “México celebra el centenario del natalicio de Villaurrutia y Cuesta”, publicado en *La Jornada*, Villaurrutia y Jorge Cuesta fueron los primeros críticos modernos “con una visión actualizada para atender el arte que se producía en el país”. Estos intelectuales, para 1926, formaban parte de un grupo que reunía a otros literatos y que perseguían el desarrollo del arte moderno en México: Los contemporáneos (mal llamados así, según Capistrán, porque en realidad se les debería denominar “Ulises-Contemporáneos”).

No se sabe con certeza en qué momento surgió la idea de crear un proyecto de teatro tipo experimental. Años después, en una entrevista, Clementina Otero diría que desde 1926, a puerta cerrada, leían autores europeos y americanos, con la finalidad de forjar un “nuevo teatro mexicano”. Miguel Ángel Náter, en *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*, dice que es gracias a Bernard Shaw, que recién había sido nombrado Premio Nobel de Literatura, que comenzaron esta idea:

Uno de los autores que influyó sobre estos dramaturgos del teatro experimental mexicano fue Bernard Shaw, a quien se acercaron sobre todo los integrantes del grupo “Contemporáneos”, -nombre derivado de la revista que dirigía Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949)- al cual estaban afiliados Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, entre otros. Junto con las obras de Shaw, ya desde 1923 y la Unión de Autores Dramáticos, México buscaba vincularse con el nuevo teatro europeo (Náter 2004: 31).

Tampoco se conoce con precisión el papel de Antonieta Rivas Mercado en la génesis de este ideal, lo que sí es que recién llegada de Europa se acercó a Los Contem-

**El Teatro de Ulises, con la intención de hablar del ser universal, no gustó. Rompía con el plan estatal. Puso en entredicho el modelo económico-social y, por lo mismo, su fractura se convirtió en aire de respiro frente a lo que muchos vieron como peligroso.**

poráneos, gracias a una invitación que le hizo el pintor Manuel Rodríguez Lozano, quien era cercano a este grupo de intelectuales. Este grupo significaba para Rivas Mercado, principalmente, dos cosas: por un lado, encontrar eco a sus inquietudes intelectuales y artísticas (nutridas por los eventos teatrales que había visto sobre todo en Francia); por el otro, estar cerca de Rodríguez Lozano, por quien sentía un gran afecto amoroso, como documenta Fabienne Bradu en el libro *Antonieta, 1900-1931*. Los Contemporáneos veían diferente a Rodríguez Lozano. Lo consideraban un arribista.

Así nació Teatro de Ulises, una propuesta que tomaba su nombre de *La Odissea* y del libro homónimo de James Joyce. Un título sugerido por Villaurrutia que ayudaba a dar significado a la postura estética que habían convenido en adoptar y que iba hacia la búsqueda del hombre universal. Su visión de “ser mexicano” (a diferencia de la estatal) no era localista ni proletaria. Ulises, el prototipo del hombre moderno, viajando hacia la búsqueda de sí mismo y cuyo destino no consiste en el irremediable fin de un camino, sino en una serie de “pruebas inciertas” por superar (Eliade 1980). Un ser siempre tras la patria abandonada o perdida, tras su hogar, al que no sabe si va a llegar. Un peregrino constante que si regresa, ya no será el que emprendió el viaje: habrá cambiado ineluctablemente.

Esta búsqueda requería de un lugar físico. Fabienne Bradu relata cómo Antonieta “del brazo de Rodríguez Lozano” llegó a la calle de Mesones 42, en el centro de la Ciudad de México, a un edificio del siglo XIX que había sido casa de vecindades y que se convertiría “en el lugar simbólico donde nació el teatro mexicano moderno”. Le llamaron El Cacharro, apelativo que implicaba oposición evidente a los fastuosos teatros de la época.

El edificio era modesto, un vetusto inmueble decimonónico en dos plantas y con ventanas altas, en cuyo primer piso se acondicionó, de manera sencilla y funcional, la sala de teatro (...). El acondicionamiento del escenario y de la sala respondía a una deliberada modificación de

la relación entre el actor y el espectador y a la voluntad de hacer ‘escuchar’ un texto. Para tal efecto, se construyó una plataforma de madera que se elevaba a unos 50 centímetros del suelo (...) se formaba así un espacio íntimo con los 50 espectadores que cabían en la sala. (Bradu 1991: 101 p).

En lugar de una semana, los ensayos de cada obra durarían tres semanas. No creían en un teatro en el que se dejaran al azar los aspectos escénicos y literarios de cada montaje. Tampoco pensaban en hacer largas temporadas teatrales, sino que concentraban las obras a dos piezas por cada tanda y dos funciones por cada tanda. Eso era todo.

Para el invierno de 1927, Teatro de Ulises se encontraba casi listo para dar comienzo a la primera temporada. Fueron *Simili*, del francés Claude Roger-Marx, y *La puerta reluciente*, de Lord Dunsany, los textos elegidos para esta primera tanda que vio la luz pública el 4 de enero de 1928. Con motivo del 80 aniversario de esa primera función en Mesones 42, Gonzalo Valdés Medellín publicó en el periódico *El Universal* lo siguiente:

Ulises representó una apertura hacia un teatro de resonancias universales que tocarían –en primera instancia– al teatro experimental, pero al correr de los años, también al institucional, al universitario y al comercial. No era un teatro que persiguiera acaparar al gran público, sino acendrar en la necesidad de vencer la visión localista y la visión cerrada del nacionalismo arquetípico”.

Teatro de Ulises iba, en el terreno de la estética, contra el naturalismo. A este último opusieron la “naturalidad” de la actuación, la cual implicaba voces no impostadas, gestos moderados, movimientos cercanos a la cotidianidad de los actores, que eran los mismos intelectuales: Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo... quienes, por supuesto, no habían tenido formación actoral.

Tomaron como principio de actuación las técnicas del francés Jaques Copeau, quien impulsaba a los actores a que se desligaran de la palabra y del texto dramático. La gesticulación, por ejemplo, era contenida y la expresión corporal era sutil, lo que contravenía a lo que la mayoría de los actores de la época hacían en el escenario: movimientos grandes, casi declamatorios. También eran los traductores de las obras; buscaban una forma de hablar cercana a la de los mexicanos y no a la de los españoles, mientras que la temática de las

**Es ahí donde Villaurrutia, Rivas Mercado y Novo, entre otros, entraron de manera indirecta y con fuerza al debate sobre el futuro cultural y educativo del país.**

obras iba tras una integración de los sueños y las fantasías a la realidad de los personajes.

Debido al interés que despertaron en la comunidad teatral mexicana, posteriormente se sumaron al proyecto Celestino Gorostiza, Clementina Otero, los hermanos Carlos y Eduardo Luquín, la actriz Isabela Corona, la cantante Lupe Medina de Ortega, Ignacio Aguirre y Andrés Henestrosa, quien recién había llegado de Oaxaca y, por intermediación de Rodríguez Lozano, llegó a vivir a casa de Rivas Mercado. Cuenta Fabienne Bradu que Henestrosa, cuando recién arribó a la Ciudad de México, apenas hablaba español y fue Antonieta quien lo refinó y le cultivó su gran pasión por las letras y por la investigación.

La segunda temporada del Teatro de Ulises incluyó las obras *Ligados* de Eugene O'Neill y *Peregrino* de Charles Vildrac, mientras que la tercera sólo presentaron *Orfeo* de Cocteau, "la pieza que más dio de qué hablar entre la reducida asistencia". Al respecto, Xavier Villaurrutia declaró en una ocasión a la prensa:

Al preparar *Orfeo* no se nos ocultaba el desconcierto que provocaría en muchos cerebros. Sonreíamos anticipándonos. Decíamos con el poeta de la tragedia: 'hay que echar una bomba, hay que obtener un escándalo, hace falta una de esas tormentas que refrescan el aire. Se ahoga uno, ya no respira. Así fue. Nosotros respiramos, los críticos se ahogaron. Nosotros, representando, respirábamos un aire nuevo. ¿Qué más aire nuevo que el de esta poesía? Los críticos sintieron que la poesía les oprimía el cuello, les cerraba la garganta. Acabaron por no ver nada. Allá ellos (Bradú 1991: 111).

Uno de los asistentes a las dos presentaciones de *Orfeo* fue el pintor Gabriel García Maroto, quien estudiaba el muralismo de Diego Rivera y a quien le fascinó el montaje. Así lo hizo patente en un ensayo que escribió y donde buscaba animar a los integrantes del Teatro de Ulises para que no desistieran en el proyecto ni se dejaran amilanar por las críticas fuertes que salían en los periódicos. Él creía fervientemente que la experiencia de Mesones 42 debería ser compartida a un público más amplio.

Los intelectuales-artistas de Ulises le hicieron caso y estudiaron la posibilidad de llevar su propuesta teatral al Teatro Virginia Fábregas, en el que cabían varios cientos de espectadores. Eso representaba un reto y un riesgo. Antes de que se levantara el telón, el 17 de mayo de 1928, Salvador Novo dio un discurso en el que dejaba en claro su interés por representar textos de importantes autores europeos y norteamericanos, pedía que

no los vieran como figuras del mundo intelectual mexicano y los disculparan, de alguna manera, por atreverse a pisar un escenario teatral.

El resultado no fue como lo esperaron. Al teatro Fábregas asistieron muy pocas personas. El grupo se empeñó en seguir adelante con las puestas en escena en El Cacharro. Tampoco duró mucho. *El tiempo es sueño*, obra en seis actos, de Henri Lenormand, traducida por Antonieta Rivas Mercado y Celestino Gorostiza se presentó los días 6 y 7 de junio de 1928. Fue la última obra de Mesones 42.

Bradú asegura que hubo otro factor que contribuyó al fin del Teatro de Ulises y que poco tenía que ver con la situación económica del grupo o con un desánimo por el fracaso del Teatro Fábregas: los celos de Manuel Rodríguez Lozano con respecto a Antonieta Rivas Mercado y su relación con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Rodríguez Lozano puso un ultimátum a Rivas Mercado para que escogiera entre su amistad o continuar con Mesones 42:

(...) si se fundó el Teatro de Ulises en México fue porque yo quise. En una conferencia sustentada por Salvador Novo, creo que en el teatro Fábregas se omitió deliberadamente, toda mención a la extraordinaria mujer que era Antonieta Rivas Mercado. Entonces le dije: 'Antonieta, has quedado en pasar por mí mañana, pero si para esa hora existe aún el Teatro de Ulises será mejor que no pases.' Pasó por mí, fuimos juntos a la calle de Mesones y el teatro había desaparecido (Bradú 1991:117 p).

Antonieta cerró el local de Mesones 42 sin avisar a Villaurrutia y a Novo, quienes llegaron al lugar a la mañana siguiente y lo encontraron totalmente vacío. Owen, ni se enteró. Tres días antes del estreno de *El tiempo es sueño*, había aceptado una invitación que le hizo el gobierno de Elías Calles para irse como diplomático a Estados Unidos.

El ocaso del grupo causó gusto en algunos. A Diego Rivera, por ejemplo, el proyecto teatral no le parecía el más acertado. Incluso, decía que Teatro de Ulises engañaba al público, al presentar obras que anunciaban como actuales, pero que

habían sido estrenadas en Europa diez años atrás. Rodolfo Usigli no “veía en el universalismo ni en el nacionalismo como enfoques alternativos igualmente válidos para un teatro mexicano” (Beardsell 2002). En *México en el teatro* acusó a este grupo de faccioso y, debido a esto, su pronta desaparición:

En el caso del Teatro de Ulises, como, por lo demás, en todos los casos del teatro en México, intervino un típico espíritu de facción que limitó la temporada y anuló el esfuerzo hecho. Entiendo que la parte más literaria del público, capacitada para la crítica, no quiso ver a los actores con las máscaras de los diversos personajes que interpretaban, sino que consideró la personalidad intelectual o privada de cada uno con escrupulosa atención, y que fueron violadas no ya las fronteras que separan a los personajes de sus impersonadores (sic). El resultado fue una modificación radical de las reglas clásicas: la vida perteneció a los actores y no a los personajes de las piezas; se olvidó a éstos por mirar a aquéllos (Usigli 1996: 170 p).

Para José Vasconcelos, quien había sido secretario de Educación en el periodo presidencial anterior y quien se había proclamado como difusor, proyector y defensor de los valores de la cultura nacionalista mexicana durante su periodo al frente de Educación, las obras de Ulises eran “europeizantes” y representaban una mentalidad burguesa decadente, ajenas a la cultura de un pueblo como el mexicano (ITAM 1990).

Ulises da cuenta del capital cultural y social de los líderes intelectuales que lo llevaron a cabo. Es ahí donde Villaurrutia, Rivas Mercado y Novo, entre otros, entraron de manera indirecta y con fuerza al debate sobre el futuro cultural y educativo del país. También se debate ahí, una visión de lo que debe ser el teatro en México y de sus posibilidades estéticas y expresivas. No es éste un debate doméstico. Si Usigli, Rivera y Vasconcelos entran a la disputa, es porque ellos reconocen que hubo en Mesones 42 una posibilidad de minar fuertemente el sentido de arte que proponía el Estado mexicano y que, de al-

guna manera, extiende el conflicto iniciado en la Revolución mexicana y se convierte en opositor al régimen en turno.

Y Ulises no ha sido perdonado y/o valorado por el gobierno mexicano. Con motivo de un homenaje que le hicieron a Clementina Otero, meses antes de su muerte, a mediados de los años 90, se planteó la posibilidad de rescatar El Cacharro. Nadie hizo caso. A ningún funcionario de cultura parece interesarle. En 2008, desde el periódico *El Universal*, Valdés Medellín se preguntó esta situación:

¿Acaso será tan difícil para nuestros gobiernos e instituciones abocadas a la preservación de nuestro patrimonio cultural, rescatar a Mesones 42 de ser una bodega de comerciantes del Centro Histórico, una bodega abandonada que guarda parte fundamental de nuestra historia escénica?

### Fuentes:

- Beardsell, Peter R., (traducción Alejandro Usigli). 2002. *Teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*. México: Siglo XXI. 253 p.
- Bradú, Fabienne. 1991. *Antonieta, 1900-1931*. México: Fondo de Cultura Económica. 245 p.
- Miguel Capistrán. 2003. “México celebra el centenario del natalicio de Villaurrutia y Cuesta”. México: periódico *La jornada*.
- Cuevas Petrus, Marcos. 2008. *Plutarco Elías Calles: una revaloración*. México: Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM), documento en línea. En: [www.monografias.com/trabajos63/plutarco-elias-calles/plutarco-elias-calles.shtml](http://www.monografias.com/trabajos63/plutarco-elias-calles/plutarco-elias-calles.shtml) - 23k (consultado el 1 de febrero de 2009).
- Estudios. 1990. *Lo mexicano como problema*. México: Estudios, Biblioteca ITAM. En: [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras19/textos10/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras19/textos10/sec_10.html) (consultado el 1 de febrero de 2009).
- Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb. 1958. *Breve historia del teatro mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 176 pp.
- Eliade, Mircea. 1980. *La prueba del laberinto: conversaciones con Claude Henri Rocquet*. XXX: Ediciones Cristiandad. 204 p.
- Mendoza López, Margarita. 1985. *Primeros renovadores del teatro en México (1928-1941)*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social. 174 p.
- Mosiváis, Carlos. 2004. *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. México: Era. 219 p.
- Náter, Miguel Ángel. 2004. *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. México: Isla negra. 112 p.
- Ramos, Samuel. 1988. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 145 p.
- S/a. 1980. *Revistas literarias mexicanas modernas. Ulises 1927-1928. Escala 1930*. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición facsimilar.
- Usigli, Rodolfo. 1996. “México en el teatro” en *Teatro completo de Rodolfo Usigli IV*. México: Fondo de Cultura Económica. 448 p.
- Valdés Medellín, Gonzalo. 2008. *Ulises, a 80 años de una 'odisea' teatral*. México: *El Universal*, 4 de enero.
- Villaurrutia, Xavier. 1927. *Un cuadro de la pintura mexicana actual*. México: Revista *Ulises*, número 2, tomo 1.