



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

FACULTAD DE HUMANIDADES C-VI

TESIS

**UN PERIODO DE ESPLENDOR DEL TEATRO EN
CHIAPAS: EL ATENEO EXPERIMENTAL Y
OTROS GRUPOS (1950-1970)**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

PRESENTA

GRISELDA GUADALUPE CALVO GUILLÉN

DIRECTOR DE TESIS

Doctor: Morelos Torres Aguilar

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS; MAYO, 2013.



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 08 de Mayo de 2013.

Oficio No. CIP/0455/13.

C. **GRISELDA GUADALUPE CALVO GUILLEN**

Promoción: **SEGUNDA**

Matrícula: **10161020**

Sede: **TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.**

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de grado del Programa de Maestría en: **LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XX, para la defensa de la tesis intitulada:**

"UN PERIODO DE ESPLENDOR DEL TEATRO EN CHIAPAS: EL ATENEO EXPERIMENTAL Y OTROS GRUPOS (1950-1970)".

Se le **autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y tres electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Cinco tesis: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales.
- Un CD: Coordinador del Programa de Maestría.

Se anexa oficio con los requisitos de entrega de tesis, emitido por la Dirección de Desarrollo Bibliotecario.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"

DRA. ROSARIO GUADALUPE CHAVEZ MOGUEL

Directora

Dra. Leticia Pons Bonals
Coordinadora



AGRADECIMIENTOS

A las personas entrevistadas: Jorge Tovar, Martha Arévalo, Elva Macías y Eraclio Zepeda, por la disponibilidad de relatar sus experiencias en el tema que ocupa la presente investigación.

Al doctor Mario Nandayapa, por su valioso apoyo al compartir conmigo materiales de información de su amplio archivo personal.

Al doctor Morelos Torres Aguilar, mi enorme satisfacción y reconocimiento, por dirigir la realización de este trabajo. Así como a los doctores José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz, por el apoyo incondicional y la revisión tan importante en esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES: EL TEATRO EN CHIAPAS EN EL SIGLO XIX Y EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	18
CAPÍTULO II	
ORIGEN Y DESARROLLO DEL ATENEO EXPERIMENTAL (1950-1970).....	26
CAPÍTULO III	
EL TEATRO NACIONAL Y SU INFLUENCIA EN CHIAPAS DE 1950 A 1970.....	37
CAPÍTULO IV	
EL ESTILO DEL TEATRO EN CHIAPAS. PUESTAS EN ESCENA Y TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN.....	49
CAPÍTULO V	
EL ATENEO DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS: LUGAR DE COBIJO PARA EL TEATRO A MEDIADOS DEL SIGLO XX.....	61
CAPÍTULO VI	
FACTORES QUE PROPICIARON UNA ÉPOCA DE ESPLENDOR TEATRAL EN CHIAPAS. LOS MOTIVOS DEL ATENEO.....	72
CAPÍTULO VII	
INTEGRANTES DEL MOVIMIENTO TEATRAL EN LA SEGUNDA MITAD SIGLO XX. SU INFLUENCIA EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO Y CULTURAL EN LA ENTIDAD.....	81
CAPÍTULO VIII	
SEGUNDA ÉPOCA DE ESPLENDOR TEATRAL EN CHIAPAS. SURGIMIENTO DE LOS “DEBUTANTES QUINCE” Y DE OTROS GRUPOS.....	88
FUENTES.....	102
CONCLUSIONES.....	109
ANEXOS.....	120

*Ahora acaba la ficción que hacemos en el día a día.
Cuando crucemos esos bambúes, allá en el escenario,
ninguno de vosotros tiene el derecho de mentir.
El Teatro es la verdad escondida.*

Augusto Boal

INTRODUCCIÓN

El planteamiento general

El teatro en el estado de Chiapas vivió su mejor época en la segunda mitad del siglo XX. La aglomeración de gente interesada y ocupada por realizar actividades artísticas y culturales que llevó por nombre Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (ACACH) propició el desenvolvimiento de una nueva época teatral en el estado chiapaneco. Los eventos culturales y literarios comenzaron muchos años antes, las manifestaciones teatrales desde siglo XIX se hacían con frecuencia, con el fin de llevar mensajes cívicos o religiosos y entretener a la gente. Sin embargo, los albores de 1950 vieron el renacer de un nuevo teatro, totalmente distinto a lo que se hacía, y su desarrollo tuvo consecuencias favorables hasta inicios de los setenta.

Sus actividades comenzaron a cargo del grupo de teatro que cobijó el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, y que llevaba el nombre de “Ateneo experimental”; el primer director fue Jorge Tovar, dato que generalmente ha sido ignorado, y por ello se le ha dado el mérito a Marco Antonio Montero, por haber sido el primer maestro de arte teatral designado por el INBA para dar un taller de teatro en el estado de Chiapas. Sin embargo, fue Jorge Tovar, maestro de artes plásticas, el primero en llevar a cabo una obra teatral.

En el periodo que comprenden los años de 1950 a 1970 fueron principalmente dos grupos los que protagonizaron las actividades teatrales, dirigidos por directores que marcaron un estilo propio y que en muchas ocasiones llevaban a cabo representaciones con la influencia de lo que para entonces se había perfilado como un teatro nacional.

Buena parte del teatro mexicano que se realizaba en la década de los cincuenta mostraba la influencia de Seki Sano, quien había llegado a México desde 1939. Sano también tuvo mucha influencia en las puestas en escena que presentaron en la capital chiapaneca a partir de 1953, con la llegada de Marco Antonio Montero, quien había sido precisamente alumno del director japonés, y con la de Luis Alaminos, quien congenió con Montero y siguió la técnica de Sano en varias representaciones.

Sin embargo, la mayoría de los directores del teatro chiapaneco que tuvieron actividad en la segunda mitad del siglo XX no se atrevieron a

experimentar con esta nueva forma de hacer teatro, a pesar de la importancia que tuvo para el teatro que se hacía en la capital. Ninguno de ellos ahondó en la formación profesional característica de la Escuela de Arte Teatral de Seki Sano; el único que pudo haberlo hecho fue precisamente Montero, formado en la Escuela de Arte Teatral, pero su intención de poner un taller formal en Chiapas fue descartada desde el principio y sólo logró poner en escena dos obras antes de emigrar de la capital del estado.

Luis Alaminos fue el que más perduró dirigiendo el grupo de teatro que cobijaba el ACACH, se formó en México en el teatro formalista y luego adoptó parte de la técnica de Stanislavski, por lo que trabajó bajo diferentes influencias, realizando la mayoría de sus obras escénicas de manera ecléctica.

Después de la destrucción del edificio del Ateneo, en 1962, en donde llevaban a cabo sus ensayos y representaciones, el Ateneo experimental fue desintegrándose y sus partes más prominentes vieron nuevamente la luz en otros grupos, entre ellos el grupo Debutantes quince, que fue el grupo más consolidado, consecuencia del teatro que se inició en los años cincuenta.

El apoyo económico por parte del gobierno hacia la cultura en esa época fue sin duda uno de los factores que hicieron posible el ascenso del teatro chiapaneco, y entre otras causas, fue el desinterés que le manifestaron gobiernos posteriores que el teatro en Chiapas fue decayendo paulatinamente.

Planteamiento del problema

Existe una notable ausencia en la literatura chiapaneca respecto a los estudios en materia teatral, especialmente de los enfocados a investigaciones del teatro como representación durante el siglo XX, en el que se debe poner interés sobre la situación y los factores que hicieron posible su desarrollo y acerca de la influencia o trascendencia que tuvo en el contexto nacional de la época.

Preguntas de investigación

1. ¿Cómo se desarrolló el teatro en Chiapas de 1950 a 1970?
2. ¿De qué modo se inició, y quiénes fueron sus precursores?
3. ¿Bajo qué influencias o técnicas trabajaron los directores y actores de esa época en la entidad?
4. ¿Qué características tenía el teatro que se hacía en ese período?

5. ¿Cuáles fueron los factores que lo diferenciaron del tipo de teatro que se hacía antes en el estado?
6. ¿Por qué esa época es considerada como un *período dorado*, en cuanto al éxito teatral que logró en el seno de la comunidad chiapaneca?
7. ¿Quiénes participaron en ese movimiento teatral?
8. ¿Cuáles fueron las consecuencias de dicho movimiento teatral, y por qué razones, al extinguirse el mismo, decayó en forma notable la actividad teatral en la entidad?

Hipótesis

1. El teatro en Chiapas tuvo un desarrollo exitoso durante el periodo de 1950 a 1970; en la primera década los acontecimientos teatrales sucedieron como una más de las actividades que se realizaban en el edificio del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, y a la par de éste fue auspiciado en diferentes aspectos por los artistas y demás gente interesada en la cultura del estado. Esta época dejó una plataforma sólida en la que pudo fluir fácilmente otro periodo que abarcó cerca de una década más no con menos éxito que el anterior.
2. Las actividades teatrales iniciaron con el surgimiento del Ateneo: artistas provenientes de otros lugares del país acudieron a Chiapas, entre ellos el artista plástico Jorge Tovar, que fue la primera persona en dirigir una obra de teatro en el Ateneo; después, en 1953, el Instituto Nacional de Bellas Artes envió a Marco Antonio Montero para iniciar las actividades teatrales formales. Montero fue sustituido casi inmediatamente por Luis Alaminos, quien permaneció en la dirección del grupo teatral hasta la desaparición del Ateneo en 1962.
3. Las obras de teatro experimental ocupan el mayor número de trabajos en el repertorio, y comprueban la influencia de la renovación que se estaba dando en ese momento en el país no sólo a partir de la llegada de Seki Sano, sino también de movimientos como la Generación de los cincuentas, el Teatro de ahora y el Teatro de orientación, con obras clásicas de influencia europea.
4. No se puede definir al teatro hecho durante ese periodo como poseedor de un estilo propio y definitivo, ya que cada uno de los diferentes

directores poseía una propuesta creativa propia. Por eso, en el período se manifiesta más bien cierto eclecticismo en el proceso del trabajo escénico.

5. Los factores más importantes que hicieron diferente el teatro a partir de los años cincuentas fueron, en primer lugar, el alto grado de interés por parte de los artistas y promotores culturales, así como la voluntad y la iniciativa para hacerlo, y por otra parte el apoyo económico otorgado por funcionarios públicos y políticos.
6. El período estudiado fue considerado como una *época dorada* debido a que representó un momento de aceptación del nuevo teatro por parte de la comunidad chiapaneca, y además porque el grupo recibía buenas críticas a nivel nacional. La gente buscaba enterarse de lo que sucedía en materia teatral en el estado y acudía a las representaciones, es decir, había mucho interés en el teatro, como no lo hubo antes, ni después.
7. Quienes formaron parte del grupo de teatro en esa época, son ahora, en su mayoría, personajes culturales importantes de la historia de Chiapas, pues con su trabajo han dejado una huella considerable en las diferentes ramas de las artes: en la literatura, en la pintura, en las artes plásticas, etcétera.
8. Tras la desaparición del edificio del Ateneo, el Ateneo experimental se vio afectado directamente. La supresión de un espacio escénico y del apoyo económico otorgado por las autoridades limitó las actividades del grupo durante algún tiempo. Sin embargo, la pasión por las artes escénicas sobrevivió y así fue posible el surgimiento de nuevas iniciativas, como el nuevo grupo teatral Debutantes 15, que extendió el auge del teatro en Chiapas durante varios años más.

Estado de la cuestión

No existe libro alguno que aborde ampliamente el tema del teatro hecho en Chiapas durante el periodo de 1950 a 1970, por lo que esta investigación se apoya sobre todo en fuentes hemerográficas, tales como revistas y periódicos.

Son varias las investigaciones, y los textos productos de ellas que abordan sobre el movimiento del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. Uno de ellos es el libro *Chiapas cultural. El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, de Héctor

Cortés Mandujano, libro de carácter histórico que ocupa sólo escasas páginas en contar de manera superficial el surgimiento de las actividades teatrales en el seno de este movimiento. En palabras de Carlo Antonio Castro, Héctor Cortés retrata en este libro algunos acontecimientos que tuvieron que ver con el inicio del teatro en el Ateneo, como la llegada de Marco Antonio Montero y Luis Alaminos, y la incursión de Rosario Castellanos en el teatro Petul.

Las actividades artísticas y culturales que se iniciaron en los años cuarentas y que se enfatizaron en la década posterior, una vez iniciada la actividad teatral, se realizaron gracias a la llegada de varios intelectuales provenientes de otros lugares del país y de los arraigados o transterrados españoles; uno de ellos fue Luis Alaminos, el personaje que se estableció más tiempo en las actividades teatrales dentro del periodo que se investiga. Por ello, la revista que se editó de manera especial con motivo del Homenaje a la generación del Ateneo, por parte del ISSTECH, es uno de los textos que aporta información más relevante sobre la llegada y la incursión a las actividades artísticas y culturales de este personaje.

Los años que antecedieron al periodo que se estudia en esta investigación han sido explorados por Rubén de Leo Martínez, cuya investigación dio fruto al libro *Noticias del teatro en Chiapas (de 1927 a 1954)*, que ha sido de gran ayuda para la realización de esta tesis, pues permite obtener un panorama suficientemente amplio sobre el contexto teatral en el estado, y para continuar de esa manera el camino de la investigación histórica del teatro chiapaneco; por ello, dedico una pequeña parte del cuerpo del proyecto a un repaso general y breve sobre las actividades teatrales en el estado, en el mismo margen de años que expone De Leo en su libro.

Pero son, sobre todo, los programas de mano recopilados y las entrevistas y testimonios a los que incursionaron en el teatro de la época, los que dan a esta tesis, más allá del terreno sentimental y del análisis al que inevitablemente serán sujetos, el valor que no debe desaparecer de cada puesta en escena, mediante el registro del trabajo realizado por un grupo de personas que llevaron cultura y arte a un pueblo que se encontraba carente de esta importante actividad humana y estética.

Marco teórico

La perspectiva teórica de esta investigación se ciñe a una línea de carácter histórico, y pretende apoyarse en algunas propuestas de estudio histórico sobre la dramaturgia, aplicadas específicamente al ámbito de México. Esta misma perspectiva toma en cuenta el contexto social, político y económico que caracterizaba al periodo que comprende la investigación. Asimismo, se recuperan elementos importantes de la cultura mexicana, y a partir de la delimitación del tema, se aplica la visión general sobre la cultura nacional al caso específico del estado de Chiapas, para lo cual se toman en cuenta distintas facetas de la historia de este estado.

Cabe señalar que existe hasta el momento una mirada teórica muy compleja en el campo de los estudios que se realizan sobre el teatro. Visto como tema de análisis, el arte teatral ha desatado una serie de debates o discusiones entre los críticos, los investigadores, y los hacedores del quehacer literario o teatral, que lejos de acercar los puntos de vista divergentes a una solución, han hecho más estrecho el camino. Incluso, hay versiones que afirman que el teatro no podría ser estudiado como objeto, a diferencia de otros fenómenos en el ámbito científico o académico.

En la tesis doctoral “Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro” de Santiago Trancón, el autor expone varias dificultades que se han suscitado en el camino hacia una definición concreta de una teoría que permita el análisis objetivo de este arte; entre ellas destaca esta afirmación, sobre la imposibilidad de ver al arte teatral como un estudio objetivo:

El teatro, según algunos, no podría llegar a convertirse en objeto de estudio al ser una práctica fugaz, sometida, por su propia naturaleza, a la imposibilidad de fijación u objetivación más allá de su misma práctica. Ni el texto, ni cualquier otro medio de reproducción de la obra teatral, puede dar cuenta del hecho teatral en su totalidad. La variedad de prácticas y formas teatrales –y su constante evolución- haría imposible cualquier intento de unificación o generalización. (Trancón, 2004: 12)

De esta manera, la variedad de formas y de prácticas teatrales de la que habla Trancón, imposibilita en la actualidad, al parecer, la construcción de una teoría generalizada sobre la materia. Así, resulta muy difícil la construcción de

una teoría general o globalizada, capaz de explicar todo lo que implica el “ser” del teatro, la obra como texto, la producción de su representación, la representación como tal, la recepción de la obra, su contexto social, etcétera. Trancón lo explica de la siguiente manera:

Por difícil que resulte, una definición del teatro ha de tener en cuenta la complejidad y globalidad del fenómeno teatral. Ha de abarcar, de acuerdo con el principio de inclusividad, no sólo una forma específica de teatro un género o un hecho particular, sino sus diversas formas, géneros y manifestaciones. No sólo ha de tener en cuenta el texto literario, sino cualquier tipo de texto teatral; no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no debe analizar sólo la realidad artística, sino el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino la producción y la recepción. (Trancón, 2004: 102).

Sin embargo, esta misma variedad no necesariamente podría constituir un obstáculo insalvable para la definición de cierto enfoque de estudio, elaborado con el fin de partir de ahí hacia la realización de un análisis concreto. Porque el teatro no puede dejar de incorporarse al mundo del conocimiento, debido a que la investigación que se hace sobre este arte complejo resulta necesaria para la cabal comprensión de su hacer y de su espacio.

Sin embargo, el camino para el análisis del fenómeno teatral, de los procesos históricos y culturales en los que se inscriben las artes escénicas, requiere una configuración cuidadosa. En principio, resulta necesario renunciar a introducirse en el laberinto dicotómico de la teoría y la crítica teatral, en el que se hallan inmersas todas las formas de hacer teatro, sus géneros y sus manifestaciones, como se menciona en la cita anterior, pues ello podría dificultar e incluso impedir la delimitación del tema, y la obtención de resultados concretos del trabajo.

Por ello, en esta investigación se ha partido primero de la definición del enfoque desde el cual se realizará el análisis. Para ello, se ha tomado como referente la definición del teatro que usa Trancón en su tesis. Para él hay una serie de términos que conviene diferenciar: rasgos, características, componentes y elementos. Cito la definición que le da a cada término para identificar los posibles caminos de análisis e interpretación que se siguen en el presente estudio:

Rasgo se corresponde con el término usado en la lingüística (fonología, semántica), y que sirve para definir y distinguir un fonema o un sema. Aquí lo usamos para referirnos a lo específico del teatro (la unión entre realidad y ficción). **Característica** es aquello que sirve para identificar al teatro con relación a otras artes o actividades, pero que no constituye un rasgo distintivo. Se correspondería más con el prototipo que con una definición científica basada en rasgos diferenciales. Es una forma de definir el teatro atendiendo al uso habitual del término y a un enfoque descriptivo y pragmático. Por **componentes** entendemos aquellos factores o “materiales” con los que se “conforma” la obra teatral: la “materia” fundamental e imprescindible para que el teatro se pueda constituir como tal (el texto y la representación). Por último, **elementos** son las condiciones fundamentales de la estructura teatral sin las cuales no se puede construir la representación dramática. Podemos eliminar otros elementos, pero no éstos (actor, acción, espectador). (Trancón, 2004: 103).

A partir de estos elementos, es necesario definir el sentido de esta investigación, y asimismo concretar su propósito. En primer lugar, se descarta el análisis puntual y profundo de determinado texto o cierta obra, pues los procesos históricos que se describen se alejan de los terrenos de la crítica teatral. Tampoco se pisa el terreno movedizo del debate ya mencionado, sobre la definición o tal vez la indefinición de la teoría objetiva sobre el arte teatral.

En contraparte, la presente investigación se centra en el estudio de un fenómeno espacio temporal bien definido, pues corresponde a una entidad, Chiapas, y a una etapa concreta importante para la construcción de la identidad cultural de la sociedad chiapaneca en la segunda mitad del siglo XX. Así, se estudian, dentro de un periodo preciso y bien determinado, las actividades teatrales; como éstas estuvieron ligadas a sucesos culturales y políticos específicos, se aborda, como parte importante de la investigación, el contexto social.

Por lo anterior, el presente resulta ser un estudio de los elementos (tomando como referente la definición de Trancón citada), en el que se investigan “las condiciones fundamentales de la estructura teatral, sin las cuales no se puede construir la representación dramática, en las que no se puede

prescindir del actor, la acción y el espectador”. Esto significa que este estudio se centra en las representaciones que realizó el grupo de teatro Ateneo experimental y algunas de Debutantes 15, el contexto en que sucedieron y el impacto social que tuvieron; y que si bien toma en cuenta los textos que las hicieron posibles, no tiene el propósito de adentrarse en su análisis.

Esta definición del objeto de estudio obedece también a que, según Trancón, la teoría del teatro como tal no ha sido definida como disciplina autónoma, pues sólo se han logrado desarrollar disciplinas parciales que abordan el fenómeno escénico, como la historia de la literatura dramática, la sociología del teatro, la antropología teatral y la semiótica teatral, entre otras. En contraste, señala el autor español, la única disciplina verdaderamente constituida ha sido la historia del teatro.

Ahora bien, desde el planteamiento inicial de esta investigación se explicaba la necesidad de apoyarse en esta disciplina; sin embargo, la historia del teatro, como se ha mencionado más arriba, puede ser entendida de dos maneras. Una de ellas se plantea exclusivamente como una “historia de la literatura dramática”. Otra, más compleja por sus alcances y sus implicaciones, es definida por Trancón de la siguiente manera:

La historia del teatro es la historia de las transformaciones de un sistema de formas que ha de ser definido por una teoría. La teoría define el sistema; la historia, las realizaciones y las transformaciones de ese sistema. (Trancón, 2004: 115)

Con base en esta definición, se ha decidido elegir para esta investigación una perspectiva de estudio de carácter sociocultural, donde el análisis del contexto social, abordado por ejemplo desde la sociología del teatro, da respuesta a la necesidad de establecer un soporte teórico para la tesis, que permita al mismo tiempo descubrir y determinar los resultados a partir de los objetivos enunciados.

Objetivos

- Obtener información sobre los acontecimientos relacionados con las actividades teatrales en el periodo de 1950 a 1970 en el estado de Chiapas.
- Caracterizar las actividades teatrales desarrolladas por el grupo Ateneo experimental
- Caracterizar las actividades teatrales desarrolladas por el grupo Debutantes 15
- Analizar estas dos iniciativas artísticas, a partir de dos factores: las labores desarrolladas por sus integrantes, y el contexto social atendido y modificado por ambos grupos.
- Describir los principales motivos por los cuales ambas iniciativas pudieron ser realizadas
- Mostrar la trascendencia de los movimientos teatrales descritos en el seno de la sociedad chiapaneca de la época
- Demostrar que, mediante las labores de ambos movimientos, se gestó en el estado de Chiapas, en la segunda mitad del siglo xx, un nuevo teatro con características propias, bien definidas y relevantes, en comparación con épocas precedentes
- Mostrar la trascendencia que tuvo este nuevo teatro en el plano temporal, como una influencia para épocas y generaciones posteriores, en el marco de la historia del teatro en Chiapas

Trascendencia del tema

Chiapas es un estado que ha sido reconocido como forjador de personajes importantes en el ámbito de las letras y las artes nacionales, como Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda y Efraín Bartolomé, entre otros. La aportación de todos estos personajes es suficientemente reconocida y apreciada en el país. Sin embargo, resulta evidente que hay una poca o nula valoración hacia la dramaturgia y las artes escénicas, representadas, por ejemplo, por Carlos Olmos. Así, aunque el teatro ha representado también un motivo de interés para los chiapanecos, desafortunadamente no existen estudios que nos permitan conocer de manera más o menos completa lo que se ha hecho en esta actividad artística. Las investigaciones que se ha realizado respecto al universo

teatral en el estado de Chiapas han quedado, lamentablemente, inconclusas. Por ello, la presente investigación pretende llenar este notable vacío.

Las actividades teatrales del periodo que se analiza probablemente tuvieron cierta trascendencia en el ámbito nacional; sin embargo, dado que estas actividades no han quedado registradas, es difícil conocer en forma precisa el lugar que ocupa el teatro de Chiapas en la historia del teatro mexicano del siglo XX. No es tarde aún para revertir esta tendencia al olvido, pues la realización del presente estudio sobre este tema puede aportar elementos para trascender el mero plano local, y para proponer una interpretación del teatro que se hizo en Chiapas en la segunda mitad del siglo XX, que ligue a éste con las propuestas teatrales de otras entidades y regiones del país.

Métodos y técnicas de investigación

Las actividades de investigación que se realizaron fueron las siguientes:

1. Catalogación y acopio de material hemerográfico: Artículos de revistas, notas periodísticas. En particular, se realizó un acopio minucioso de notas periodísticas sobre el tema del teatro en el período de 1965 a 1970, en los periódicos *El Herald*, *La Tribuna*, *Últimas noticias (El Ahuizote)* y *Diario popular Es!*, obtenidos del archivo privado del doctor Mario Aguilar Nandayapa
2. Acopio y catalogación de material documental: Programas de mano de las obras de teatro representadas, obsequiadas por los entrevistados Jorge Tovar, Martha Arévalo y Elva Macías
3. Acopio y catalogación de material fotográfico: Fotografías de puestas en escena y de grupos teatrales, obsequiadas por la señora Martha Arévalo, viuda de Alaminos
4. Realización de entrevistas (u obtención de testimonios) a informantes que participaron en los movimientos teatrales estudiados: Jorge Tovar, Martha Arévalo, Eraclio Zepeda y Elva Macías
5. Acopio de bibliografía de apoyo para el estudio y análisis del proceso del trabajo teatral
6. Realización de una cronología de las actividades teatrales realizadas en el periodo abarcado por la tesis

7. Comparación y análisis de la información y los materiales recabados, para verificar su certeza
8. Análisis y verificación de los resultados de la investigación
9. Verificación de las hipótesis planteadas
10. Redacción del trabajo

La técnica empleada consistió en la revisión de la información proporcionada por todos los materiales, y la selección de aquellos que se relacionaban directamente con el tema. Para la realización de las entrevistas, se diseñaron cuestionarios de forma modular, en los cuales se exploraron tanto la vida de los personajes, como su relación expresa con las artes escénicas. En algunos casos los informantes decidieron realizar un testimonio libre.

Asimismo, se realizó un análisis de los textos y las fuentes documentales, bibliográficas, hemerográficas y fotográficas. Por otra parte, se asentó la información en fichas de trabajo, mediante las cuales se organizó la información en forma temática.

CAPÍTULO I

Antecedentes

El teatro en Chiapas en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX

Desde el siglo XIX se contaba ya en Chiapas con una tradición de representaciones teatrales. El teatro cumplía en ese entonces la función de comunicar mensajes cívicos o religiosos, al mismo tiempo que era la principal fuente de entretenimiento para la gente, la cual acudía a los festejos que la iglesia organizaba, o a fiestas cívicas como las celebraciones del aniversario de la Independencia de México, o la anexión del estado de Chiapas a México.

Las pugnas políticas que se vivieron en la década de 1820 en Chiapas propiciaron que los principales temas de las representaciones teatrales tuvieran que ver, fundamentalmente, con lineamientos políticos. Rubén de Leo Martínez cita como ejemplo de estas manifestaciones el *Diálogo entre un rancharo y unos huéspedes que se les presentaron a deshoras*, el cual recreaba la situación política del estado en la segunda década de 1800. (De Leo, 2010: 17).

De Leo registra en su libro *Noticias del teatro en Chiapas* que una de los planes de Fernando VII era enviar soldados españoles a la península de Yucatán en 1828, y que durante el tiempo de su pretendida intervención -acto que indignó a los chiapanecos, que se prepararon para combatir-, se desataron en el estado diversas epidemias de dengue, por lo que fueron suspendidas las representaciones teatrales. En esos años, en Chiapas “la población sólo tenía acceso a la cultura a través de los periódicos de la época, los que en su sección de “Variedades” mostraban poemas y fragmentos literarios como “Fuego perpetuo”, publicado en las páginas de *El para-rayo*¹” (De Leo, 2010: 18).

Más tarde, alrededor de 1830, se vive una relativa estabilidad en la actividad artística y literaria de Chiapas. En 1832, con “el establecimiento de un gobierno nacional y federal, luego del fin de las hostilidades y de que Santa Anna y Bustamante acordaran un armisticio, la tranquilidad vuelve a las calles de Chiapas, y las plazuelas, atrios y liceos son abiertos nuevamente a la

¹ En octubre de 1827, se fundó en Ciudad real *El para-rayo*, producido en la primera imprenta que llegó a Chiapas procedente de Guatemala, y cuyo principal colaborador era fray Matías de Córdoba.

actividad artística”. En el mismo año aparece el primer indicio literario, un diálogo escrito por un estudiante de gramática, *Los señores A y B*, que se centra en la enseñanza de la escritura. (De Leo, 2010: 19).

El apoyo que prestaban tanto la Universidad literaria como los periódicos para que las actividades artísticas en el estado no desaparecieran, fue muy notorio hacia 1850, cuando fueron restablecidas algunas celebraciones religiosas, tales como la Feria de Guadalupe, donde se efectuaban representaciones teatrales en las cuales se retrataba la vida de algunos personajes bíblicos.

En el *Boletín Oficial* del 24 de julio de 1852 se menciona la publicación de una serie de libros sobre temas filosóficos, humanísticos, científicos y literarios; uno de ellos es el libro *Almacén literario*, en donde se publicaron poemas dramáticos. Es así como los primeros años de la década de los 50 se vivió en Chiapas una relativa estabilidad artística y literaria; sin embargo de Leo describe el periodo de 1853-1860 como un lapso de “años sin teatro”, debido a la lucha entre conservadores y liberales, las continuas invasiones de tropas de Guatemala en Chiapas, la guerra con los Estados Unidos y la conquista imperialistas de Napoleón III; estas constantes pugnas, dice de Leo, mantenían atemorizados a los chiapanecos, por lo que muchos permanecían en sus casas el mayor tiempo posible, ante el temor de ser asesinados (De Leo, 2010: 24).

En la época de la intervención francesa aparecieron varios diálogos en donde se criticaba la imposición política y cultural de Francia, ya que con el tiempo la literatura nacional mexicana había sido sustituida por la de aquel país; sin embargo Chiapas, al ser un estado alejado del centro de la República, y cercano más bien a Centroamérica, no sufrió tanto como otras entidades la imposición imperialista, y se mantuvo un tanto alejado del teatro de las operaciones militares y de los sucesos políticos.

Respecto al período de la intervención, De Leo destaca que el semanario independiente *El Baluarte de la libertad*, que apoyaba la candidatura de Juárez, publicó en octubre de 1866 unos diálogos teatrales escritos por miembros de la Universidad Literaria del Estado, en los que se repudiaba la alianza española-francesa-inglesa que había sido el antecedente de dicha intervención. (De Leo, 2010: 30).

Gracias a esta y a otras publicaciones periódicas, que circulaban mucho antes de la aparición de la primer serie de libros con textos literarios, los cuales contenían diálogos dramáticos, en la década de 1860 la literatura dramática ya era conocida y al parecer muy leída entre la población en general, gracias a lo cual se lograron reactivar las actividades teatrales.

Sin embargo, en 1866 los teatros tuvieron que cerrar sus puertas, los liceos fueron desalojados, y la cultura en general sufrió un retroceso debido a las luchas que tuvieron lugar en el estado entre liberales y conservadores. Las actividades teatrales solo pudieron reactivarse hasta el 28 de noviembre de 1868, fecha en que se dio a conocer la programación de la Feria de Guadalupe de Tuxtla Gutiérrez (De Leo, 2010: 32). Esta feria tenía una influencia considerable sobre el público, lo que permitió al teatro resucitar después del largo lapso en que había quedado dormido debido a las pugnas políticas que surgían constantemente. De Leo afirma incluso el teatro logró expandirse de 1870 en adelante, aunque en forma paulatina, pues se registraban pocas representaciones debido a las guerras entre facciones que tuvieron lugar tanto en el estado como en el país.

Hacia 1879 se comenzaron a representar en forma más constante zarzuelas y dramas en tierras chiapanecas, a cargo de compañías dramáticas de Liceos e institutos literarios, y fue entonces cuando comenzaron a utilizarse máscaras para la representación. Sin embargo, en marzo de 1881 las actividades escénicas tuvieron una nueva recaída, debido a una epidemia de viruela que provocó que la gente se cuidara de acudir a las representaciones públicas; a pesar de ello, la Compañía Dramática de Ramón Soto Mayor siguió dando funciones, y en 1883 en el marco de la feria de San Sebastián, en Comitán, presentaron cinco piezas dramáticas. (De Leo, 2010: 41).

Durante la Revolución Mexicana y aún después de ella, el estado de Chiapas no sufrió consecuencias importantes, como lo consignan diversos textos históricos, en los cuales se considera que varios estados del sureste del país no vivieron la revolución como la mayor parte del país. Cortés Mandujano dice citando a Jesús Morales Bermúdez que “las rebeliones en Chiapas demuestran, en su limitada capacidad, por qué la Revolución Mexicana de 1910-1920 no fue, y quizá no pudo ser, una revolución totalizante o una gran revolución. En un país vasto y tan inmensamente variado, el clímax de la revolución se disipó en el

acendrado localismo y en el regionalismo, tan arraigado en la historia y la geografía”. Sobre la manera en que pudo darse una escasa influencia de este movimiento en la literatura generada por autores chiapanecos, comenta: “Desde esa dimensión en que fue vivida la Revolución en Chiapas, la producción narrativa de la entidad no se detiene a retratar la realidad, que no es esa la función de la literatura, sino la de humanizar el tiempo comprometido en la narración, a través de la cual se transforma la experiencia vital.” (Cortés, 2006: 54).

Sin embargo, a pesar de que en el estado no se vivió la intensidad de la guerra, la lucha entre caciques sí estuvo presente durante mucho tiempo. Por ello, “el traslado de poderes era lo que seguía prevaleciendo en la entidad chiapaneca, y por lo que se luchaba con las armas y las ideologías, que incidieron en la piezas teatrales escritas y representadas en Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal”, precisamente los dos municipios que protagonizaban esta pugna de poderes. En esos años, quienes escribían piezas teatrales solían retratar, más que la política del país, la política del estado, debido a lo cual el periodismo y todas las manifestaciones públicas se vieron censuradas, e incluso las actividades teatrales se vieron mermadas. Por eso De Leo comenta que “el teatro no podía hacerse escuchar, y menos verse. Los que lo intentaron, con críticas al sistema político, fueron fusilados en los paredones. O desterrados, en el menor de los males” (De Leo, 2010: 48).

Es en 1912, durante el mandato de Madero, que las actividades teatrales en el estado vuelven a ver la luz, aunque son compañías foráneas las que se hacen presentes.² Después del asesinato de Madero, el general Bernardo A. Z. Palafox, quien fungía como gobernador en Chiapas, demostró mucho interés por las actividades artísticas y culturales, lo que favoreció mucho el teatro, pues fueron promovidas en gran medida las representaciones en los teatros de San Cristóbal, Tuxtla y Comitán.

El general Palafox fue sin duda uno de los gobernadores que más interés demostró por las actividades culturales, y muy particularmente hacia el teatro, porque además de que “organizó con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes una velada lírico-dramática en el Teatro del Estado, donde se

² Rubén de Leo Martínez dedica varias páginas de su libro *Noticias del teatro en Chiapas* a una serie de las actividades teatrales de ese año.

presentaron zarzuelas y operetas”, también mostró una preocupación notable para que el público chiapaneco mantuviera su interés por las obras que se representaban, pues “para que la función saliera bien y el público estuviera cómodo, mandó a reparar el Teatro del Estado, para brindar comodidades a las familias, y para que tuvieran en los palcos un lugar preferido o de distinción”. Así lo publicó el periódico *Diario de Chiapas* con fecha 1 de enero de 1913. (De Leo, 2010: 56).

La llegada del cine fue un acontecimiento que perjudicó mucho al teatro en Chiapas; a raíz de la aparición del cinematógrafo, las representaciones comenzaron a ser suspendidas hasta en las ferias religiosas. Por ello, fue hasta 1915 que el teatro del estado volvió a abrir sus puertas a las manifestaciones artísticas, como lo consigna el periódico *El Libertador*, de fecha 17 de octubre de 1915, cuando publica la noticia de una velada organizada con motivo de la celebración realizada por varias naciones del mundo, para reconocer al gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza. Sin embargo, “los cruentos enfrentamientos entre carrancistas, villistas y zapatistas desalentaron las actuaciones de las compañías de variedades, de opereta y de teatro, que con la aparición del cine, incluían en sus funciones, en los intermedios, breves exhibiciones de películas nacionales o documentales, relacionadas con la lucha revolucionaria de ese entonces” (De Leo, 2010: 61).

Cuando el cine llegó, lo hizo con paso firme. Para quedarse, el teatro debía conquistar un nuevo lugar en el ánimo del público, y mantenerlo; pero a partir de entonces dio un largo proceso de resistencia, una lucha constante del teatro por recuperar a su audiencia, y para mantener los escenarios con vida.

Hacia 1919, con la construcción de algunas salas de cine, tales como el cine Royal o el cine Lux, en donde se proyectaban cintas y se presentaban también obras de teatro, ambas artes comenzaron una fuerte actividad en forma paralela. Pero la gente se interesó más en el cine. Por ello, poco a poco el teatro fue conquistando su propio público. Si bien el cine ya se había instalado en el gusto del pueblo chiapaneco, mediante la construcción de salas exclusivas para este nuevo arte, al teatro también le fueron otorgados algunos espacios, como el teatro Emilio Rabasa, en donde se organizaban frecuentemente representaciones. Las puestas en escena solían abordar casi siempre asuntos políticos, incluso con fines propagandísticos; por ello el teatro fue durante un

largo tramo una herramienta eficiente de carácter político, como antes había sido una herramienta religiosa.

Existen diversos ejemplos de cómo el teatro dejó de ser un fin en sí mismo durante las primeras décadas del siglo XX, para convertirse en un medio útil de difusión y apoyo a ciertas aspiraciones políticas; por ejemplo, en 1926 el Partido Socialista Chiapaneco postuló a Luis Espinosa como candidato a gobernador, y para apoyar su campaña promovió “el estreno de la serie *El peligro de un secreto*, con Peral Cohith, en el Teatro del Estado, con el apoyo de la empresa cinematográfica Mier y Álvarez”. (De Leo, 2010: 67).

Más tarde, encontramos algunas formas de diversificación del teatro en Chiapas, por ejemplo en 1934 o 1935, cuando surgió un grupo de teatro folclórico en la entidad, que representó una novedad respecto a lo que ya se veía haciendo, y que contaba con un elenco muy completo, constituido por actores que provenían de diferentes lugares del estado y del país, acompañados por un grupo de ballet folclórico. En el testimonio de Eraclio Zepeda, el escritor chiapaneco cuenta que:

Entre 1934 y 1935 se creó en Chiapas un grupo de teatro muy interesante llamado “Chiapas folclórico” dirigido por mi papá, Eraclio Zepeda Lara, en el cual incursionaban también Carlos Calichi Castañón y Eva Calvo, una señora muy inteligente, muy moderna. La obra que montaban fue escrita por mi papá y trataba sobre la llegada de un turista llamado Mr. Otto, que Calichi le decía Mister Joto, en la obra Calichi y Eva Calvo eran un matrimonio zoque, el contraste entre el alemán y el zoque era para mostrar un viaje por Chiapas, era muy humorístico, estaba acompañado de grupos de baile muy importantes desde el origen de ballets folclóricos de Chiapas; hicieron ellos viajes por todo el estado, por San Cristóbal, Comitán, Tapachula, así que yo creo que ese “Chiapas folclórico” es realmente importante retomarlo. (Zepeda, 2012: 1).

Sin embargo, en forma paulatina, el teatro que se producía en Chiapas se fue transformando. Ya había pasado la etapa en que el arte escénico había sido visto como un vehículo para la propaganda política; también ya se había extinguido un teatro de carácter folklórico; ahora, con el concurso de los estudiantes, los maestros y un buen número de voluntarios, el teatro comenzaba a perseguir un objetivo de mayor utilidad, de mayores alturas: la educación. En

este sentido, en algunos municipios de la costa chiapaneca se comenzó a realizar una labor de teatro comunitario, que consistía en llevar montajes a las escuelas más apartadas, en donde, por supuesto, el teatro no era conocido.

En noviembre de 1943, en estos municipios costeños, los profesores de escuelas rurales y mixtas apoyados por la SEP, conforman “misiones culturales”, que son llevadas a las comunidades más apartadas de Chiapas. En forma empírica ponen en las escuelas textos dramáticos escritos en verso, que ellos mismos elaboran para difundir la cultura literaria.

El profesor Ranulfo Palacios, presidente del Instituto de la Misión Cultural, junto con las profesoras María Brindis y Elodia Camacho, inicia una jornada de teatro comunitario bastante incipiente, pero de importancia para los pueblos rurales que no conocían el teatro. (De Leo, 2004: 72).

A partir de entonces comenzaron a anunciarse mejores tiempos para el teatro, pues en 1945 se creó el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, mientras que las brigadas comunitarias de cultura, a cargo del titular de la SEP en ese entonces, Jaime Torres Bodet, prosiguieron sus labores: “en camiones equipados no sólo llevaron la luz espiritual del libro con la biblioteca popular, sino que tenían proyecciones de cine, radio y teatro” (De Leo, 2010: 73).

Un dato muy importante que ya ha sido registrado más de una vez en textos históricos sobre Chiapas es que “en 1948, por gestiones del escritor Armando Duvalier, se presenta en Tuxtla Gutiérrez el Teatro Encanto, que ofrece obras muy gustosas. Lo integraban 17 artistas mexicanos y un nicaragüense, y esta compañía foránea en ocasiones venía a Chiapas a montar comedias y dramas que eran muy concurridas” (De Leo, 2010: 73).

En esos mismos años algunos escritores, hoy íconos en el estado, escribieron algunas piezas dramáticas. Más tarde, en 1954, durante el gobierno de Efraín Aranda Osorio, cuando ya se contaba con un cuadro teatral sólido, la Dirección de Bienestar Social del Gobierno del Estado brindó su apoyo para realizar escenificaciones en el Teatro Bonampak del Parque Madero. De Leo destaca la estrecha relación que llevaban en ese tiempo Wilberto Cantón y Hector Azar con directores de teatro en la entidad como Marco Antonio Montero y Luis Alaminos, y señala que “con ellos surgiría en Chiapas el Teatro Petul (impulsado desde el INI por Carlos Antonio Castro, Rosario Castellanos y

Marco Antonio Montero). Montero es el iniciador del teatro contemporáneo en Chiapas; a su partida, Luis Alaminos Guerrero toma su lugar y realiza montajes memorables; con una escisión de su grupo se forma Debutantes 15, dirigido por Gustavo Acuña” (De Leo, 2010: 76).

La presente investigación aborda la escisión del grupo de Alaminos, es decir las actividades del grupo Debutantes 15. Pero sobre todo, se analizan las actividades del Ateneo experimental, una de las agrupaciones más relevantes para la historia del teatro en Chiapas. De esta manera, se estudia el surgimiento de los grupos de teatro locales en la entidad, que se consolidan a partir de 1950, y la manera en que se desarrollaron, la formación e influencias estéticas de sus directores, el contexto social, político y cultural en que se generaron, las características de sus integrantes, y el motivo de su desaparición.

CAPÍTULO II

Origen y desarrollo del Ateneo experimental (1950-1970)

¿Por qué hemos afirmado que el teatro en Chiapas tuvo un desarrollo exitoso durante el periodo de 1950 a 1970, lapso en que las actividades teatrales fueron realizadas, en primer lugar, por el grupo de teatro del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas³?

Porque a partir de los inicios de la segunda mitad del siglo XX, podemos afirmar que surgió un nuevo teatro en Chiapas, es decir, una nueva forma de plantear y realizar las actividades escénicas, que muy poco tenía que ver con lo hecho anteriormente, durante el siglo XIX y a comienzos del siglo XX. Durante las dos décadas estudiadas, los directores que encabezaron al grupo de teatro fueron tres. Primero, Jorge Tovar;⁴ después, Marco Antonio Montero; y finalmente, Luis Alaminos. En forma paralela, nacieron otros proyectos que lograron consolidarse, como el teatro Petul, dirigido por Marco Antonio Montero, movimiento al que se unió la singular Rosario Castellanos.⁵

Una de las primeras iniciativas del periodo fue la aparición del teatro con muñecos, inaugurado por el Ateneo gracias a la idea de Jorge Tovar, pintor y artista plástico que había sido enviado por el INBA, por la recomendación de Jorge Olvera, para dar clases de pintura; sin embargo, su inquietud lo llevó a sugerirle a Rómulo Calzada montar la primer obra de teatro en el Ateneo. Aunque la intención fue desde el principio efectuar la representación con muñecos, las circunstancias propiciaron que se convirtiera en una puesta en escena con personajes reales, y que es considerada como la primer obra teatral

³ El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas fue el movimiento artístico, cultural y literario más importante que tuvo lugar en Chiapas en el siglo XX. El apoyo del gobierno de Francisco Grajales, a través de Rómulo Calzada, hizo posible esta iniciativa. Se les solventaba un local en el centro de la ciudad. Ahí se realizaban conferencias de primer nivel de cultura nacional y otros eventos culturales, entre ellos representaciones teatrales.

⁴ El primer director de teatro en el Ateneo fue Jorge Tovar, dato que por lo general no es conocido, razón por la cual le han dado ese mérito a Marco Antonio Montero, quien fue el primer director designado por el INBA para dar un taller de teatro, y el único que tenía una formación teatral; pero fue Jorge Tovar, maestro de artes plásticas, el primero en dirigir tanto una obra de teatro guiñol como una puesta en escena con la caracterización de personajes reales, montó dos obras clásicas orientadas a instruir, es decir, con fines didácticos.

⁵ En otras palabras, Héctor Cortés Mandujano dice en su libro que Marco Antonio Montero fundó el Teatro Petul. Era un teatro de títeres, muñecos de funda, que dialogaban con la gente y que lograron consolidarse como personajes de planta; eran Xun (en lengua tzotzil, Juan) y Petul (Pedro). Rosario Castellanos llegó al proyecto años después y colaboró, entre otras cosas, con algunos guiones para llevar a cabo las puestas en escena del teatro Petul (Cortés, 2006: 113).

montada por el Ateneo. El guión elegido fue el de *El primer destilador*, de León Tolstoi. Dice Jorge Tovar al respecto:

La iniciativa fue mía y yo le dije al licenciado Calzada que podíamos emprender algo, primero de teatro guiñol, pues habían los muchachos, las personas que podían actuar, primero con los muñecos, manipulando los muñecos, y después, si había tiempo y la posibilidad, podríamos hacerlo ya como personajes, me dijo que era muy buena idea, que lo hiciéramos; entonces empecé a organizar, había alumnos que conocimos en la escuela y los invitamos a formar parte, entre ellos Isauro Solís; de los que recuerdo, los hermanos de Juan Bañuelos, el poeta(...) los hermanos más pequeños, dos de ellos, formaron parte en el teatro guiñol y después ya como personajes. Hicimos las máscaras de un gallo, de un toro, pero el primer día fue actuado con las personas, es decir, sin los títeres; me acuerdo del compañero que hizo el papel de la mujer en esa obra y se llevó gran parte de los aplausos, la obra fue una adaptación de León Tolstoi que se llamó *El primer destilador*. (Tovar, 2012: 1).

Después de dirigir *El primer destilador* (El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1949) y una adaptación de la obra de Afanasiev, *La unión hace la fuerza* (El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1951)—a la que Tovar llamó *La invernada de los animales*, que hizo con muñecos—, el artista plástico suspendió sus actividades teatrales, prosiguió con sus actividades de pintura, y posteriormente abandonó Chiapas. Es hasta la llegada de Marco Antonio Montero a Tuxtla Gutiérrez, el 20 de junio de 1953, y la de Luis Alaminos Guerrero, al día siguiente, que se inicia una nueva época del teatro en el Ateneo de Chiapas, lo que marcó para siempre un parteaguas en la historia del teatro producido en el estado.

Alaminos Guerrero, nacido en Granada en 1902, participó en la guerra civil española de 1936 a 1939. Tras la derrota del bando republicano, viajó primero a la República Dominicana, y posteriormente llegó a México, en calidad de exiliado. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y el mismo año en que egresó fue enviado por el Departamento de Artes Plásticas del INBA como profesor, a cubrir unas horas de grabado en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Marco Antonio Montero también fue enviado por el INBA, pero precisamente como profesor de teatro.

En una conferencia pronunciada en el marco del Homenaje a la generación del Ateneo en 1988 (publicada luego en una revista editada por el ISSTECH), Luis Alaminos relata el surgimiento y el desarrollo de la intensa labor teatral que tuvo lugar en el Ateneo. En la conferencia, el artista señala que la labor de esta agrupación chiapaneca ocurrió en forma paralela a los vientos de cambio que vivía también el ámbito teatral de la ciudad de México, caracterizados por una evidente ruptura de los patrones establecidos. En este contexto, las obras de los jóvenes dramaturgos Sergio Magaña y Emilio Carballido (autores de *Los signos del zodiaco* y de *Rosalba y los llaveros*, respectivamente) causaron cierto escándalo, debido a que contenían algunas “palabras altisonantes”):

En Chiapas en ese momento hay otro impulso, el impulso de la generación del Ateneo [...] En teatro no se estaba haciendo nada, no había teatro en Tuxtla, desde hace muchos años, compañías trashumantes, sobre todo zarzuelas llegaban al Teatro Emilio Rabasa, pero quizá cuarenta o cincuenta años atrás. (Alaminos, 1988a: 30).

Las actividades teatrales del Ateneo fueron organizadas primero por Montero, y posteriormente por Alaminos, hasta la extinción de esta importante iniciativa intelectual. Al igual que las demás actividades culturales, las teatrales tuvieron éxito gracias al apoyo indiscutible del gobierno de Francisco J. Grajales, y años después -aunque en forma menos decidida- por Efraín Aranda Osorio, quien sustituyó como gobernador a Grajales en 1954.

En una entrevista que le hicieron Manuel Velázquez, Mario Nandayapa y David Tovilla, y que fue publicada en la revista *Sinapsis*, en noviembre de 1994, Luis Alaminos recuerda: “El Ateneo era una asociación civil. Se le dio un local, en donde había estado la antigua biblioteca. Ya habían existido asociaciones de ese tipo, pero no habían trascendido. Un político que quizá hubiera sido gobernador, Rómulo Calzada (un hombre con visión, entusiasta y con mucha influencia sobre el General Grajales, pero que murió en un accidente de aviación), le aconsejó que hiciera una obra cultural que tuviera un peso específico en su gobierno. El General Grajales le hizo caso”.

Así, gracias al apoyo de este gobierno, el Ateneo cultural realizó un buen número de actividades, dentro y fuera del estado; editaban su revista, publicaban libros, invitaban a expositores nacionales e internacionales, y a especialistas de literatura, artes plásticas, música, etcétera. En el primer informe del General Grajales, éste anuncia el apoyo que le otorga al Ateneo:

Ha venido funcionando en esta ciudad el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, constituido por un selecto grupo de hombres de estudio. Desde la fundación de este centro de cultura, he tenido para él una sincera y profunda simpatía, ya que siempre contarán con el franco respaldo de mi Gobierno todas aquellas instituciones o personas que impulsen nuestra cultura. En tal virtud le hemos entregado un local para sus reuniones... (Cortés, 2006: 91).

Las representaciones teatrales del Ateneo, a cargo de Alaminos y Marco Antonio Montero, contaron con un cuadro teatral sólido, con espacios habilitados para los ensayos, y con foros adecuados, como el Teatro Bonampak, o el escenario del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH). Incluso el grupo viajó en varias ocasiones y se presentó en diversas ciudades del país.

En palabras de Carlo Antonio Castro Marco, Antonio Montero “era un teatrista, ex alumno de Seki Sano. Con Sonia, su esposa, fundaron el teatro Petul, que trataba de aprovechar los aportes de la *Commedia dell arte* italiana mediante títeres, muñecos de funda, para dialogar con la gente” (Cortés, 2006: 112).

Castro afirma que, aunque se menciona a Alaminos como el iniciador del teatro en el Ateneo, quien llegó a hacerlo primero fue Montero; pero si bien Luis Alaminos se incorporó después, se quedó por mucho tiempo más al frente del grupo. El propio director español lo aclara así, en una entrevista:

Bueno, en realidad quien llega a hacer teatro es Marco Antonio Montero. Yo había hecho teatro en la ciudad de México, y cuando vine no pensaba hacer teatro aquí, mi propósito era dedicarme a la pintura exclusivamente. Yo vine de maestro de grabado; entonces Marco Antonio, que había sido discípulo de Seki Sano, sí venía a eso y su mujer, Sonia, también venía a trabajar con él, ella era una muy buena actriz. Yo llegué a Chiapas un día después que ellos. Nos hicimos grandes amigos y nos pusimos a trabajar juntos, aunque de inmediato

él en lo suyo y yo en lo mío; poco a poco nos fuimos involucrando. Él empezó dando clases de teatro, queriendo fundar una escuela teatral, y en realidad eso no funcionó; ninguno de los que asistieron a esos cursos, que de pronto se llenaron, participó después en alguna obra teatral. No funcionó, y era algo que no podía funcionar, porque no se puede dar clases de algo que le es ajeno a quien las va recibir. (Castillo, 2000: 6).

Aunque el titular del área teatral era Marco Antonio Montero, la amistad que tenía con Luis Alaminos le permitía discutir con él decisiones importantes no sólo para bien del teatro que se hacía en el Ateneo, sino el que se hacía en todo el estado; incluso, para poner en escena la primera obra, Montero platicó con Seki Sano sobre cuál podía ser la indicada:

Discutimos con Marco Antonio el asunto y tomó la decisión de poner una obra, le sugerí que fuera una obra de poco reparto, breve, pero rápidamente, es decir, ya. Estaba desesperado. Se fue a México, platicó con Seki, éste le sugirió lo mismo que ya aquí habíamos comentado, y montó *Luz de gas*, de Patrick Hamilton, autor inglés, una obra de mucha calidad, con suspenso y toda la cosa, para atraer al público, que era de lo que se trataba. (Castillo, 2000:7).

Así comenzaron las actividades teatrales, emprendidas por un grupo de personas inquietas que entregaron su tiempo y su devoción a este arte que antes de ellos se perfilaba en el olvido. Decidieron llamar al grupo “Ateneo experimental”. En la entrevista que le hacen a Luis Alaminos, publicada por *Este sur*, el maestro comenta que el motivo del nombre es que en el arte teatral siempre se están buscando cosas, es decir, siempre se está experimentando. Las obras o actividades teatrales ya eran conocidas en otras ciudades del país, pero en Chiapas se estaban iniciando, lo cual en sí correspondía de cierta forma a un experimento:

Uno en el teatro siempre anda buscando cosas, un poco de investigación, entonces se llamaba teatro experimental, y sí había una serie de experimentos desde luego, quizá de experimentos que ya se habían hecho en otras partes, pero teníamos condiciones de iniciación en el estado, gente que no tenía cultura teatral de ninguna especie, que nunca había visto teatro; se veía cine, pero el cine es muy diferente al teatro. (Castillo, 2000: 8).

Las primeras obras montadas, que mostraban una calidad en cuanto a propuesta escénica y producción a la altura de las compañías profesionales, fueron *Luz de gas* de Patrick Hamilton, y tiempo después *Frontera junto al mar* de José Mancisidor, con la adaptación de Montero también. Este último montaje se presentó por primera vez en las instalaciones del ICACH (que actualmente pertenecen a la Secundaria del Estado), y concursó a nivel nacional causando polémica debido a su temática, motivo por el cual la obra no recibió un premio. Esto hubiera pasado inadvertido, de no ser porque Diego Rivera salió en defensa de la obra, colocando al teatro chiapaneco en la mira nacional. Alaminos lo recuerda así:

Marco Antonio hizo una adaptación de *Frontera junto al mar*, de José Mancisidor, una adaptación bien lograda; conservaba todo el empuje de la novela, quizá este texto superaba la novela misma [...] La obra trataba un tema político, en un momento tremendo de la república mexicana, peligroso... entonces los jurados del concurso no se atrevieron a premiar algo tan polémico. Gratamente nos sorprendió la presencia de Diego Rivera, que salió en defensa de la obra, se armó una bulla, un escándalo y a partir de entonces se le dio importancia al teatro chiapaneco. (Castillo, 2000:7).

Respecto a este escándalo que protagonizó el grupo de teatro chiapaneco, en esta misma entrevista Alaminos expresa su inquietud porque a los grupos de teatro se les dé un carácter de competencia deportiva, es decir, de los premios que ganan o de los que pierden, pues, dice, “eso siempre acaba por rebajar las verdaderas cualidades”; sin embargo, reconoce que en ese momento eso sirvió para darle al teatro que se hacía en Tuxtla popularidad, y un lugar en el contexto nacional, que era lo que se necesitaba.

Después de este acontecimiento terminó la incursión de Marco Antonio Montero en el Ateneo experimental. Alaminos rememora así los hechos: “Marco hace un último trabajo, dirige a su mujer en un monólogo, es llamado por Chayo Castellanos, y se van a San Cristóbal de las Casas. Empiezo yo a dirigir al grupo de *Frontera junto al mar* [...]” (Castillo, 2000: 7). La afirmación de Alaminos, sin embargo, se contradice con otros testimonios que refieren la ida de Montero a San Cristóbal. Eraclio Zepeda, por ejemplo, señala en su testimonio: “Ésta fue

la última obra que dirigió personalmente Marco Antonio Montero –hablando de la primera puesta en escena de *Frontera junto al mar-*, porque en esos días hubo en Chiapas un acontecimiento sumamente importante: la creación del Instituto Nacional Indigenista, en San Cristóbal, en la cabaña: el primer centro experimental nacional, que dirigió uno de los antropólogos más importantes que ha habido en el país, Gonzalo Aguirre Beltrán. Para él era muy importante tener actores para hacer su trabajo frente a los indígenas, e invitó a Marco Antonio Montero [...] por eso quedó Luis Alaminos al frente del teatro, quedó al frente de la escuela de pintura y al frente de la escuela de teatro. A ese grupo intelectual que se estaba formando en San Cristóbal fue invitada también Rosario Castellanos, y un lingüista extraordinario que se llamó Carlo Antonio Castro”.

Carlo Antonio Castro, en una entrevista que le realizó Héctor Cortés Mandujano y que fue publicada en *Este sur* en noviembre de 1995, cuenta respecto a la llegada de Marco Antonio a San Cristóbal, y el surgimiento del teatro Petul:

Hasta principios de 1955 el Teatro Petul estuvo en manos de Marco Antonio. Llegué yo en esos tiempos. [...] Él había logrado formar un grupo de personajes que representaban al grupo tzotzil (yo me decidí por la lengua tzeltal), entre los cuales descollaban Xun (Juan) y Petul (Pedro), el personaje por anyonomasia. Rosario Castellanos, dice Carlo Antonio, llegó al proyecto a mediados de 1956. Se habían conocido en México y aunque había trabajado en Tuxtla, el clima de San Cristóbal era mejor para la enfermedad que entonces padecía. (Cortés, 2006: 113).

Después de su experiencia en el teatro Petul en Chiapas, Marco Antonio Montero pasó a Veracruz -cuenta Eraclio Zepeda en su testimonio-, al Instituto Indigenista de Veracruz, y luego se fue al INBA, donde fue director de la escuela de teatro. Fue ahí donde tuvo la posibilidad de enviar a los jóvenes graduados a hacer su servicio social al campo, con obras de teatro; así que planeó que se representaran dos tipos de teatro, uno con obras clásicas, y otro que se inventó y que tuvo mucho éxito: “el teatro CONASUPO”.

En 1955, ya sin Montero y con Alaminos dirigiendo, comienza una etapa en el teatro del Ateneo, cuyo éxito duró incluso hasta después de la destrucción

del edificio del propio Ateneo, en 1962, como consecuencia de la calidad y sobre todo de la solidez del grupo. Posteriormente se pudo apreciar una labor titánica desarrollada por varios artistas para mantener la actividad teatral de la ciudad, pero si bien aparecían nuevos elencos, muchos de ellos desaparecían al poco tiempo, es decir se trataba de un teatro que operaba de manera intermitente.

Se dice que Luis Alaminos llegó a poner en escena alrededor de ochenta obras de teatro durante casi cincuenta años en Chiapas, entre ellas: *Frontera junto al mar* de José Mancisidor (Ateneo experimental, 1954); *La rebelión de los colgados* de Bruno Traven (Alaminos, 1988^a: 31); *Luces de carburo* de Federico S. Inclán, 1955 (Grupo de teatro experimental, 1955); *La bola* de Emilio Rabasa, 1956 (Alaminos, 1988. 32); *La hora de todos* de Juan José Arreola, (Grupo de teatro experimental de Chiapas, 1957); *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov (Grupo de teatro experimental de Chiapas, 1961); *Arsénico y encaje* de Joseph Kessebring (Grupo de teatro experimental de Chiapas, 1962); 3 Monólogos y 1 entremes: *Sobre el daño que hace el tabaco*, de Anton Chejov, *Escribir por ejemplo*, Emilio Carballido, y *La tragedia de las equivocaciones*, Xavier Villaurrutia (Dirección General de Bellas Artes de Chiapas, 1963); *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare (Grupo de teatro del ICACH, 1967); *Un espíritu burlón* de Noel Coward (Grupo de teatro del ICACH, 1967); *El tejedor de milagros* de Hugo Argüelles (Grupo de teatro del ICACH, 1968); *La gruta* de Jean Anouilh (Grupo de teatro del ICACH, 1968); *Terror y miseria*, 1968 (Castillo, 2000: 11); *Viaje superficial*, 1968 (Castillo, 2000: 11); *La rebelión de los colgados* de Bruno Traven / Seki Sano (Grupo de teatro del ICACH, 1968); *Volpone "El zorro"* de Ben Jonson (Grupo de teatro del ICACH, 1972); *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña (Castillo, 2000: 10); *Nadie es dueño de un burro*, una adaptación del cuento de Bruno Traven (Alaminos 1988^a: 35); *Sumergidos* de John Stuart (Alaminos, 1988^a: 33.); *El joven segundo* de Salvador Novo (Alaminos, 1988^a: 33); *La mandrágora* de Maquiavelo (Alaminos, 1988^a: 33); *Israel* de José Revueltas (Alaminos, 1988^a: 33).

Martha Arévalo, viuda de Alaminos, considera que la gran trascendencia que tuvo el teatro en esa época se debió a una mezcla entre la capacidad y la pasión que Luis Alaminos tenía en el teatro, y el hambre de la gente por aprender:

El éxito del teatro de esa época se debe a la capacidad del que dirigía y a la gente que estaba hambrienta de ver cosas nuevas, es decir, si te presentan una cosa buena, que vale la pena, la vas a ver y la gozas, y le das el crédito que merece. También el trabajo del director... Alaminos era un director muy capacitado. (Arévalo, 2011: 2).

En este sentido, el teatro refleja una conciencia de la época, pues a diferencia de las artes literarias, que pueden trascender con el paso del tiempo, el teatro necesita alimentarse necesariamente de la sociedad de un momento histórico determinado. Su subsistencia, éxito y fracaso dependen de una audiencia viva. Por eso es tan importante la solidez que tiene un equipo de trabajo, y en este caso los actores correspondían con entusiasmo a la pasión de un director como Alaminos.

El primer premio nacional de teatro que ha obtenido un grupo procedente de Chiapas fue conseguido por el Ateneo experimental en 1960, con la obra *La rebelión de los colgados*, de Bruno Traven, en una adaptación de Seki Sano dirigida por Luis Alaminos. El grupo obtuvo el primer lugar en este certamen convocado por el INBA, y con ello demostró la calidad artística que tenía en ese entonces el teatro en Chiapas. Años después, en 1965 el grupo obtuvo con la misma obra el primer lugar en un certamen regional; en posteriores certámenes se consiguieron otros importantes reconocimientos, tales como el segundo lugar en un concurso regional con la obra *El tiempo y el agua*, escrita por Eraclio Zepeda; y el primer lugar en la zona Sur, con la obra *Los Cuervos están de luto*, escrita por Hugo Argüelles y dirigida por Gustavo Acuña.

Algo muy importante y que es parte fundamental en la historia de un grupo de teatro es el proceso que lleva éste para realizar una puesta en escena, la obtención y aprovechamiento de un espacio, los ensayos, la escenografía, etcétera.

Respecto al espacio, al principio sólo ensayaban en la plataforma que tenía el Ateneo: “tenía en el lado sur, exactamente pegado a la iglesia, una plataforma de catorce metros de ancho por cinco de fondo; todo el lunetario era plano, nunca se le hizo declive; el público se sentaba en sillas de tijera, a los lados tenía unos paños donde se hacían frecuentemente exposiciones”

(Alaminos, 1988a: 29). Cuenta Alaminos que en ese espacio pusieron en escena una vez *La bola*, de Emilio Rabasa; “para poderla poner en la plataforma hicimos una embocadura de tiras de madera, forradas con papel manila; desde luego, cada que poníamos una nueva obra había que cambiar el papel, porque se achicharraba”. Pero después, gracias a un evento político (que afortunadamente no se usó mucho para eso, dice), y gracias también al gobierno, a través de la Secretaría de obras públicas, se hizo de fibracel toda la embocadura. Desde entonces contaron con un teatro donde trabajar.

Para Alaminos, *Arsénico y encaje*, obra montada en 1962, representa el último dato de actividad teatral en el que se retrata la fuerza que llegó a tener el Ateneo. A mediados de ese mismo año las instalaciones del Ateneo fueron derrumbadas, y culminó súbitamente esa etapa de trabajo y esplendor:

Una reposición de *Arsénico y encaje* en 1962, es el último dato que tengo del Ateneo. No sé si me falta algún programa por ahí, porque no soy organizado... A mediados de 1962, la piqueta tumbó el Ateneo, tumbó el edificio. Tumbó la institución, y cayeron simultáneamente unos y otros; el mural que existía al fondo, “La libertad desnuda”, quedó expuesto a la curiosidad pública. Autoridades pudorosas mandaron a tapar sus vergüenzas: con un cincel mandaron a tirar las partes más prominentes de la libertad, y una vez censurada la obra, el Ateneo acabó, sin inquietar a las buenas conciencias. (Alaminos, 1988a:29).

En los años posteriores a la destrucción del Ateneo, las actividades teatrales realizadas por el grupo siguieron, aunque ya no era propiamente un teatro organizado por el Ateneo. Se formó, con varios integrantes del grupo desaparecido, un nuevo grupo que también tuvo una trascendencia meritoria: Debutantes quince. Elva Macías lo recuerda así en su testimonio: “Debutantes quince, como es natural, nace de los alumnos formados por Luis Alaminos. Eran sus mejores actores, su gente más brillante; hubo un momento que crecieron como actores, como teatristas, e hicieron su grupo, independiente ya del maestro que los formó”.

Los integrantes de la generación del Ateneo que participaron activamente en el teatro fueron limitando su actividad paulatinamente, y muchos de ellos emigraron. A inicios de la década de los 80's, gran parte de la actividad teatral

en Tuxtla era llevada a cabo por la Escuela Normal Superior del Estado y por la Universidad Autónoma de Chiapas, en la cual colaboró precisamente el maestro Luis Alaminos, quien fue nombrado director del Departamento de extensión universitaria. Con la gestión de Alaminos en la UNACH se inaugura una nueva etapa en el arte teatral en Chiapas, cuyo lento desenlace culminó hacia inicios del año dos mil, no sin antes pasar por la difícil década de los 90's, en la cual cada vez eran menos los grupos teatrales que presentaban sus propuestas en concursos nacionales.

De los ateneístas que incursionaron en representaciones teatrales, algunos han dejado un sello muy marcado en la historia de la dramaturgia en Chiapas. Entre los dramaturgos chiapanecos se reconocen los nombres de Carlos Olmos, Rosario Castellanos, Cristina Munch, Socorro Cancino, Roberto Culebro y Dolores Montoya.

En algunas de las obras de estos escritores se puede identificar el movimiento de teatro contemporáneo al que nos hemos referido, y el cual tuvo una gran influencia en Chiapas. Las obras de estos dramaturgos se inscriben en corrientes y producciones artísticas particulares que propusieron alternativas frente al debilitamiento del costumbrismo como paradigma del quehacer literario que tuvo una gran influencia en el conjunto de la cultura chiapaneca del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO III

El teatro nacional y su influencia en Chiapas de 1950 a 1970

Es posible detectar en forma concreta la influencia que tuvieron las iniciativas teatrales desarrolladas en la ciudad de México sobre el teatro realizado en Chiapas en la segunda mitad del siglo XX, en particular entre 1950 y 1970. Por lo general, los expertos niegan la existencia de un teatro nacional a principios del siglo XX. Más adelante, durante los años cincuenta, ocurrió un conjunto de fenómenos que fueron definiendo una identidad, un perfil propio de lo que puede ser considerado como un “teatro nacional”. Entre estos fenómenos están el surgimiento de grupos experimentales como Poesía en voz alta, la herencia cultural surgida de la revolución, el surgimiento de nuevos grupos y nuevas tendencias en la literatura dramática, y la introducción de corrientes artísticas y escénicas de otros países.⁶

El proceso de construcción de este teatro de carácter nacional fue complejo. Confluyeron en él diferentes tendencias, no sólo de carácter estético, por ejemplo las militancias políticas que antecedieron la Revolución, que se desarrollaron durante la lucha armada, y que prosiguieron durante las décadas posteriores. En este sentido, la Revolución Mexicana resulta imprescindible para comprender el proceso de escritura de una obra extraordinaria en el marco del teatro mexicano del siglo XX, *El gesticulador*. Ortiz Bullé-Goyri dice al respecto:

...muestra de ello es la árida y obsesiva discusión que se desarrolló por aquellos años, tanto entre círculos de creadores como entre críticos, en torno a la necesidad de crear un verdadero teatro nacional [...] que posteriormente vino a corroborar el dramaturgo Rodolfo Usigli, quien consiguió asimilar en forma muy personal las aportaciones de aquellos movimientos que le antecedieron, para darse a la tarea de escribir una obra mexicana de gran rigor formal y con una fuerte carga política, como parte de esa búsqueda identitaria que se manifestó en el teatro mexicano de entonces”. (Ortiz Bullé-Goyri, 2005:14).

⁶ Integrantes y sobre todo dirigentes del grupo de teatro Ulises y de Orientación, así como también otros ajenos al trabajo grupal, como Usigli, contribuyeron con su conocimiento de lo que se hacía en otras partes del mundo, sobre todo en Rusia. Introdujeron en sus montajes obras de Cocteau, Pirandello, Giroudoux o Strindberg.

Meyran y Ortiz-Bullé Goyri, en una investigación titulada *El teatro mexicano visto desde Europa*, afirman que de hecho “dio la revolución su temática al teatro mexicano, le permitió ver la realidad humana de otro modo, es decir que le permitió encontrarse con sus propios temas, con su mexicanidad”. (Meyran & Ortiz, 2003: 8).

Sin embargo, a pesar de que la Revolución abrió las puertas al arte en sus distintas expresiones, en busca de una definición de la identidad mexicana, el teatro fue una de las artes que recibió una influencia menos perceptible. Daniel Vázquez Touriño tiene una posición más extrema, cuando menciona en su conferencia *El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación*, pronunciada en República Checa en el año 2002, que el teatro no fue afectado en absoluto por el movimiento revolucionario:

La Revolución Mexicana (1910-1924), que supuso una revitalización nacionalista de varias facetas del arte (pintura, música, novela), no afectó en absoluto al teatro. Durante las tres primeras décadas del siglo, la escena mexicana estuvo copada por la revista, que era un calco del género chico español, y por dramas románticos trasnochados que también se apoyaban en los modelos del teatro de la antigua metrópolis. (Vázquez Touriño, 2002: 9).

En la década de 1920, cuando José Vasconcelos fue nombrado secretario de la recién fundada Secretaría de Educación Pública, y comenzó su encomiable labor en pro de la cultura mexicana, algunos grupos teatrales, con tendencias renovadoras, intentaron sin mucho éxito sustituir el sistema de teatro español que tan arraigado estaba ya en nuestro país. Entre estos grupos estaban la Unión de Autores Dramáticos, el Grupo de los Siete Autores, la Comedia Mexicana y el Teatro de Ahora.

Con el apoyo de José Vasconcelos al frente de la SEP, fue fundada la Unión de Autores Dramáticos, que pretendía encontrar una nueva definición del teatro mexicano, y que dio inicio a una labor titánica que se extendió por tres décadas. En esa misma época surgieron diversos grupos de teatro experimental cuya participación fue decisiva para que se lograra concretar un teatro nacional en la segunda mitad del siglo pasado. De entre ellos destacan, como experimentos valiosos y trascendentales, el Teatro Ulises en 1928, animado por los Contemporáneos; La comedia mexicana, creada por Amalia de Castillo

Ledón en 1929; el Teatro de Ahora, de Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro, en 1932; el Teatro de Medianoche, creado por R. Usigli; y el Teatro de Orientación, surgido en 1932.

De acuerdo con Vázquez Touriño, La Comedia Mexicana fue el primer intento de un teatro nuevo con perfil nacional. Esta iniciativa, auspiciada en 1929 por Amalia Castillo Ledón, llevó por primera vez tipos y temas de la realidad mexicana al escenario. Sin embargo, los dramaturgos que participaron en este movimiento se aferraban aún al modelo costumbrista de las obras de los dramaturgos españoles Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero. (Vázquez Touriño, 2002: 02).

Lo mismo sucedió con el Teatro de Ahora, grupo que intentó sin éxito eliminar la dependencia que mostraba el escenario mexicano respecto al sistema costumbrista español. El grupo prestó una especial atención a la crítica de los asuntos sociales que habían aflorado en la Revolución. Pero también en esta ocasión, la ausencia de un molde dramático genuino y artístico impidió que dicha iniciativa originara una nueva dramaturgia. Vázquez Touriño afirma que “las piezas del Teatro de Ahora, ricas en su análisis de la realidad mexicana, no pasaban de panfletos políticos dramatizados, donde el arte de las tablas estaba ausente” (Vázquez Touriño, 2002: 02).

En 1928, con el surgimiento del Teatro Ulises, y en 1932, con el Teatro de Orientación, tuvo lugar una genuina renovación teatral mediante la cual fue posible definir una tendencia novedosa del teatro mexicano, en la que tenían mucho que ver las obras y las técnicas contemporáneas provenientes de otros países. Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen, integrantes del Teatro Ulises, “montaban a autores norteamericanos y europeos traducidos por primera vez al español –O’Neill, Lord Dunsany, Vitrac y Cocteau-”. Vázquez Touriño menciona, además, que también montaban obras de Pirandello, Giraudoux o Strindberg. Y dice, citando a Fernando de Ita, que éste consideró al Teatro Ulises como una rebelión contra el pasado:

El Teatro Ulises supuso una alternativa a los anquilosados métodos del teatro profesional. “Los nuevos comediantes se rebelaban ante el acartonamiento interpretativo, el estreno semanal, el uso de apuntador, los falsos decorados, el mal gusto mobiliario, la jerarquización de los papeles, la tiranía del primer

actor, los sistemas obsoletos de maquillaje e iluminación [...]. En fin, fue una rebelión contra el pasado. (Vázquez Touriño, 2002:02).

Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, creadores del Teatro Ulises, prosiguieron sus actividades más tarde en el Teatro de Orientación, con la misma línea experimental. Aunque su trabajo mantenía una importante influencia de Norteamérica y Europa, también aceptaba ya obras escritas por mexicanos. Donald H. Frischmann analiza este hecho:

El Teatro de Orientación (1932-38), fundado por Celestino Gorostiza, fue la culminación de los esfuerzos por adoptar técnicas teatrales contemporáneas de Europa. Grandes autores del repertorio universal, así como los modernos, se montaban por primera vez en México traducidos al español: Sófocles, Shakespeare, Moliere, Chejov, Shaw, Synge, etc. También se estrenaron obras de Villaurrutia (*Parece mentira*) y de Gorostiza (*Escuela del amor*). El Teatro de Orientación fue el primer movimiento que logró crear un nuevo público intelectual para el teatro en México. (Frischmann, 1992: 54).

Estos dos grupos experimentales posibilitaron que se comenzara a generar una nueva perspectiva sobre el teatro que se realizaba en México. De este modo, el Teatro Ulises, el Teatro Orientación, la sólida dramaturgia de Rodolfo Usigli - considerado por algunos como el *padre* del teatro nacional-, la generación de dramaturgos de los años cincuenta, el movimiento de Poesía en Voz Alta (1956-63) que “reaccionó contra el melodramatismo y realismo del teatro comercial. Artistas como Héctor Mendoza, Octavio Paz, Juan Arreola y Juan Soriano, entre otros, perseguían como fines la interacción y la experimentación. Inicialmente bajo el patrocinio de la UNAM, se presentaron ocho collages de materiales literarios de España, Francia, Norteamérica y México. Se formaron también actores (Beatriz Sheridan), directores (Juan José Gurrola, Héctor Mendoza) y una dramaturga (Elena Garro) que luego destacarían dentro del teatro mexicano. Poesía en Voz Alta fue muy criticado en su momento por su elitismo y su falta de atención al realismo todavía predominante”(Frischmann, 1992: 60). y sin duda la participación de Seki Sano, permitieron que el país adquiriera una identidad teatral bien definida, y que se perfilara un rumbo para el teatro mexicano del siglo XX.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, a partir de 1950, el teatro mexicano inicia una nueva época. Sus características fundamentales son la diversificación en la producción, la profesionalización como herramienta necesaria para cualquier actividad en el trabajo escénico y el desarrollo de un nuevo concepto, el concepto de la dirección de escena y esto gracias a las nuevas generaciones de autores, actores y directores. Ellos constituyen la generación de los discípulos, ya no son autodidactas como sus predecesores, sino que todos pasaron por el curso de composición dramática de la facultad de Filosofía y Letras en la UNAM impartido por R. Usigli (1933-1947), o por la formación de teatro universitario dada por Julio Bracho o Celestino Gorostiza. (Meyran, 2003: 09).

Luis Alaminos recuerda también este proceso. Cuando llegó a México, procedente de la guerra civil española, el teatro nacional estaba representado por “las hermanitas Blanch en el Teatro Ideal, haciendo astracán español de la peor especie. Estaba por otro lado María Teresa Montoya, que ponía algo de repertorio y de cierta calidad, pero con un estilo muy pasado, muy trasnochado, tan trasnochado que no se correspondían actuación y texto, ni buscaban una adecuación” (Castillo, 2000: 6). Años antes en la conferencia que pronunció en el Homenaje al Ateneo en 1988, el director español comentó:

... Existían en los cuarentas unas cuantas compañías que vegetaban, casi aburriendo al público, con obras españolas de principios de siglo. Lo más avanzado eran las obras del siglo XIX: estaban en el Ideal las hermanitas Blanch, con teatro astracán español, en el mejor de los casos con obras de Arniches hablando en un argot madrileño, muy poco apreciado en México; o los quintetos, hablando como sevillanos, en el Arbeu, generalmente zarzuela; y de vez en cuando María Teresa Montoya, haciendo dramones de Echegaray, de Nicodemi, en el mejor de los casos de Benavente; esto alejó al público del teatro de una manera verdaderamente alarmante. (Alaminos, 1988^a: 29).

Es interesante constatar que en una entrevista que le hace Emilio Carballido a Seki Sano, el director japonés hace una crítica similar:

En 1939 había mal teatro español, que nada tenía que ver con los siglos de oro. Teatro recitado, desligado de la realidad, fingido, de actuaciones fingidas. Creo

que el carácter del mexicano se presta mucho para lograr el éxito con el método Stanislavski. (Carballido, 1976: 11).

Pero pronto esta anticuada forma de hacer teatro culminaría, precisamente, entre otras causas, por la llegada de este director japonés que, como se ha mencionado, marcó una huella muy profunda en la historia del teatro nacional. Indudablemente su intervención en el teatro en México representó una sólida renovación, ya que Sano fue el primero en introducir una escuela de arte dramático, mediante un sistema profesional de formación para actores. Al haber sido discípulo de Meyerhold, y al haberse formado también bajo el sistema de Stanislavski, sirvió a Sano para adaptar estas técnicas al contexto del teatro que se producía en México, y por eso su propuesta encajó perfectamente con el carácter del mexicano.

En la conferencia que Alaminos pronunció en el marco del Homenaje al Ateneo en 1988, menciona que efectivamente los años cincuentas vieron en México la consolidación de un teatro que aceptó y aprovechó positivamente los cambios:

En los cincuentas empieza a fructificar algo que se había empezado a formar antes, lo que hizo el grupo de los Contemporáneos traduciendo obras al español y poniendo en escena, aunque con reducido público, obras de autores más avanzados en el teatro europeo. [...] Por otro lado, en los cincuentas llega a México un director teatral verdaderamente excepcional, un hombre formado con toda la técnica del teatro tradicional japonés: Seki Sano. De gran cultura, pero que además había asimilado como gran viajero, toda la técnica de Stanislavski. (Alaminos, 1988a: 29).

Esta opinión fue ratificada por el director de origen español en una entrevista publicada por la revista *Este sur*:

La técnica de actuación la aporta Seki Sano, técnica completamente nueva que hoy puede parecer ya pasada, pues han aparecido otras cosas, pero en ese momento era un escalón que necesitaba el teatro mexicano para ascender a la plenitud teatral. (Castillo, 2000: 6).

Sano llegó a México con un proyecto que fue aceptado por el Sindicato Mexicano de los Electricistas y que se llevó a cabo con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Entre los objetivos del proyecto estaban: “crear un teatro del pueblo para el pueblo, cuyo repertorio estuviera constituido por obras progresistas, contemporáneas y clásicas, de autores mexicanos y extranjeros. De acuerdo con el sistema Stanislavski, este teatro nacía ‘libre de mercantilismo, de profesionalismo degenerado del sistema de estrellas’” (Cucuel, 1994: 47). Y de esta manera Sanó fundó en 1941 el Teatro de las Artes, conjuntamente con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y la bailarina-coreógrafa Waldeen Von Falkenstein.

Sin embargo, aunque se le ha dado a Seki Sano el mérito de ser quien introdujo en México la influencia de Stanislavski por vez primera, nuevas investigaciones que se han realizado sobre el teatro mexicano que se desarrolló en el siglo veinte han encontrado que la escena nacional tuvo una notable influencia rusa desde los años cuarenta, y que una de las causas de ellos fue que los críticos teatrales, tanto mexicanos como extranjeros, solían publicar artículos consagrados al teatro ruso:

La mayoría de los estudios, tanto por parte de los críticos como de los hombres del teatro mexicano, se consagraban al teatro ruso. Se nota a través de los semanarios *Revista de revistas*, *Ilustrado* y *Todo*, que era el interés de los mexicanos por las actividades culturales en Rusia y que los profesionales del teatro mexicano intentaban renovarse, inspirándose en la labor de un país al que sentían próximos por su ideología y su experiencia revolucionaria. (Cucuel, 1994: 48).

Otro dato importante es que el grupo Trabajadores del Teatro, fundado por Julio Bracho (grupo paralelo al Teatro de Ahora), presentó la obra *Lázaro rió* de O’Neill, con el que dio a conocer el teatro de masas. Cuando le hicieron una entrevista a Bracho, después del éxito que había tenido su montaje, el director mexicano confesó la influencia que había tenido en su propuesta la representación del *Asalto al Palacio de invierno* dirigida por Meyerhold. Asimismo, Madeleine Cucuel, en su texto *Seki Sano y el teatro de México*, revela que Rodolfo Usigli solía escribir sobre el teatro ruso, comparando su

sistema de propaganda para las ideas de transformación social, con un episodio de la historia de México: el teatro de evangelización de los misioneros españoles. Usigli informaba también sobre espectáculos recientemente presentados en Rusia, como *El inspector general*, de Gogol y detallaba tanto el decorado, como la puesta en escena de la obra por el Teatro Meyerhold. Cucuel revela que la ausencia de pesados cortinajes, de candilejas y de la concha del apuntador que presentaba Sano como originales en México, ya habían sido experimentadas por los grupos Ulises y de Orientación:

Con mucho entusiasmo, Seki Sano explicaba a los lectores de *Lux*, la ausencia de pesados cortinajes, de candilejas, hasta la concha de apuntador que presentaba como totalmente originales en México, ya habían sido experimentadas por el grupo Ulises y por Celestino Gorostiza en las funciones de Orientación. Lo verdaderamente nuevo de lo que se podía enorgullecer Seki Sano consistía en cambiar la relación entre los actores y los espectadores por medio de la forma del escenario. (Cucuel, 1994: 48).

Lo que pretendió demostrar Cucuel en *Seki Sano y el teatro en México* fue, entre otras cosas, que Seki no fue el primero en dar a conocer el teatro de Stanislavski y Meyerhold, sino que los propios mexicanos intelectuales lo habían descubierto y dado a conocer desde antes:

Según Seki Sano, él fue el primero en dar a conocer a los mexicanos los nombres de Stanislavski y de Meyerhold, y hemos visto anteriormente que los jóvenes dramaturgos los conocían, así como a los diversos directores de teatro en el mundo. (Cucuel, 1994: 48).

Pero luego agrega que lo que sí se le debe a Sano es, sin duda, el haber creado “la primera escuela sistemática de arte teatral, con clases teóricas y prácticas basadas en las enseñanzas de los maestros rusos”. Aunque algunos mexicanos conocedores del teatro de Stanislavski y Meyerhold, así como de otros autores extranjeros, habían aportado algunos de estos conocimientos en sus propios montajes, no habían tenido el propósito expreso de formar profesionalmente a los actores con los que trabajaban; de esta manera, el sistema de enseñanza profesional basado en las grandes e innovadoras

propuestas rusas de su tiempo, es mérito de Seki Sano, quien había entrenado, precisamente, por los grandes maestros rusos.

Los avances de los grupos experimentales de teatro (Ulises y Orientación), y las aportaciones de Seki Sano en los primeros años de la década de los cincuentas, se enmarcan en el contexto político y social de México, que en esos años resultó favorable para el desarrollo de las artes, y en particular del teatro. Es pertinente recordar que en 1946 llega a la presidencia del país Miguel Alemán, el primer gobernante civil después de la Revolución Mexicana, y que con él comienza una fase del desarrollo nacional que incluye, como uno de sus objetivos, el desarrollo del arte y la cultura. Vázquez Touriño caracteriza dicha etapa, conocida como “desarrollo estabilizador”, por “la liberación de la economía, la vertiginosa entrada de inversiones extranjeras, y el masivo desplazamiento de la población desde las zonas rurales a la capital en busca del enriquecimiento rápido que la nueva economía promete”. (Vázquez Touriño, 2002: 01).

Al mismo tiempo, este gobierno tuvo en el campo de la cultura dos notables aciertos: la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en 1947, y el haber nombrado como titular de éste a Salvador Novo. La labor de Novo como director del INBA fue sin duda una de las más importantes en la historia de la cultura de nuestro país. El escritor apoyó el arte y la cultura no sólo en la capital, sino en diferentes estados de la república, y aunque su obra como autor dramático no fue sobresaliente, su trabajo al frente del INBA dio mucho impulso al teatro escrito por mexicanos.

En su política de apoyo a la formación de nuevos dramaturgos, Salvador Novo auspició puestas en escena como *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido, y *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, en 1950, entre otras. Magaña y Carballido pertenecían a la que se ha denominado “generación del 50” o “generación de medio siglo” en la historia del teatro mexicano, a la cual pertenecieron también Jorge Ibargüengoitia, Héctor Mendoza, Hugo Argüelles y Luisa Josefina Hernández.

Otra labor igual de importante y destacable, pero desde otra perspectiva, es la que hace Rodolfo Usigli. Su intervención en la historia del surgimiento y el desarrollo del teatro en México en el siglo XX es indiscutible. Tuvo influencia en los grupos de teatro Ulises y Orientación, puesto que éstos, en sus puestas en

escena, analizaban de manera crítica la realidad mexicana, de acuerdo a la propuesta estética del considerado padre del teatro mexicano. Una de las causas de estas temáticas de revelación política y social, es la procedencia de varios de los integrantes de ambos grupos, pues al haber nacido en “la provincia”, conocían la cara del otro México, del que poco se conocía en el centro del país.

La mayoría de ellos procedía, como tanta otra gente en el Distrito Federal, de la periferia provinciana. Por tanto, conocían al “otro México” al que alude Octavio Paz en *Postdata*: ese viejo México al que el nuevo, moderno tras la estela del Occidente desarrollado, se negaba asumir; ese México de la “cultura de la pobreza” que a toda velocidad iba convirtiendo el Distrito Federal en el cúmulo de marginaciones, contradicciones y superposiciones que actualmente. [...] Su teatro es realista, pero no costumbrista. Analizan la realidad, siguiendo al otro gran maestro, Usigli, es decir, con la base de los métodos del pensamiento moderno; sicología, sociología, antropología, marxismo, lingüística, etc. (Vázquez Touriño, 2002: 06).

Ahora bien, el teatro que se realizó en Chiapas en la misma época, la década de 1950, e incluso la de 1960, recibió una notable influencia de los movimientos teatrales que destacaban en la ciudad de México. Fueron puestas en escena en Chiapas obras de autores como los ya mencionados, bajo la dirección de Luis Alaminos en el teatro del Ateneo de Chiapas, y de Gustavo Acuña en *Debutantes quince*. Por ejemplo, *El joven segundo*, de Salvador Novo; *Escribir por ejemplo* y *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido; *La tragedia de las equivocaciones*, de Xavier Villaurrutia; *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña; *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido; y *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

Pero la renovación del repertorio dramático en Tuxtla Gutiérrez no fue una labor sencilla. En 1953, cuando llegaron Marco Antonio Montero y Luis Alaminos a Chiapas, todavía el estado permanecía ajeno a lo que sucedía en el Distrito Federal, como Alaminos recuerda:

Cuando llegué a Chiapas en 1953, supe de compañías de zarzuela que llegaban de vez en cuando por acá, presentándose en lo que fue el Teatro Rabasa. Había

un tal Teatro Tayita, que se instalaba allá por el 5 de mayo. No había una idea clara de lo que era el teatro, la gente pensaba que era cine en bulto; mucha gente primero conoció el cine y después el teatro. Había un gran desconocimiento de lo que era la actividad teatral. (Castillo, 2000: 06).

Marco Antonio Montero, que como ya se ha dicho había sido alumno de Seki Sano, inicia su labor en Tuxtla pretendiendo formar un grupo, y enseñándoles de acuerdo con la técnica de Stanislavski; pero cuando se encontró con Luis Alaminos, y al reflexionar con éste sobre el asunto, decidió modificar su intención didáctica original, para poner primero en escena una obra, con el objetivo de atraer al público. La explicación que se ha dado es que no podía empezar a dar un taller de teatro con una técnica como la de Stanislavski, si pocos chiapanecos sabían lo que en realidad era el teatro, y más pocos aún la disciplina que implica llevar una formación actoral bajo técnicas rigurosas.

La influencia de Seki Sano es muy notoria en Marco Antonio Montero y en Luis Alaminos. En el primero la influencia es obvia, por haber sido alumno del director japonés, y sobre todo por el hecho de que pretendía formar actores chiapanecos a partir de la técnica de su maestro. Pero Alaminos, sin haber sido alumno de Sano, llevó a cabo varias puestas en escena después de un proceso de ensayos y disciplinas inspiradas en la forma de trabajo del director japonés, al que conoció cuando éste dirigió por primera vez en México *Un tranvía llamado deseo*, de Shakespeare:

Un tranvía llamado deseo, que es la obra que le abrió las puertas de México, una puesta en escena de primer orden, insólita (recuerdo que la fui a ver, ya estaba interesado en el teatro, me abrió otro mundo), estaba puesta de una manera maravillosa, con salidas por el público, con una serie de recursos nuevos, con justificación de objetos [...] En realidad yo me había formado en México, en el teatro formalista. Esa obra me hizo cambiar al teatro de Seki, sus soluciones orientales me gustaron mucho. (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994:15).

Para algunos, la intervención de Seki Sano en el teatro en México fue ambivalente, pues algunos dramaturgos dejaron de generar textos dramáticos a partir de que la atención se enfocó hacia el trabajo del director de escena. En el caso de Chiapas, se dio de la misma manera la influencia de la dirección y la de la dramaturgia generadas en la ciudad de México, sin que una obstaculizara a la otra. Así, fueron representadas en el escenario chiapaneco obras de Emilio Carballido, Hugo Argüelles y Sergio Magaña, en las que se examinaba y criticaba la realidad nacional, lo cual despertó las conciencias y el interés de algunos escritores de la entidad que comenzaron a escribir ya con temáticas parecidas a las que proponían los dramaturgos del centro del país. De este modo surgió una figura importantísima para el arte en Chiapas, y más aún para el teatro: Carlos Olmos.

Así, la iniciativa de los grupos experimentales, al montar obras teatrales norteamericanas y europeas en la capital del país, sirvió para que posteriormente éstas fueran puestas en escena en el estado de Chiapas. Y al mismo tiempo, la otra influencia que tuvo el teatro nacional en Chiapas se dio a partir de las técnicas de dirección empleadas por Alaminos y Montero, quienes trabajaron las escenas fuertemente influidos por la técnica de Seki Sano, y posteriormente por Brecht. Alaminos lo recuerda así:

Estábamos influidos por Seki Sano, sobre todo en el principio. Seki Sano era del teatro realista. Pero del realismo de Stanislavski, y éste tiene emparejada una serie de concepciones estéticas que era lo que entonces privaba; ya después hubo una evolución y se conoce a Brecht; luego hay una especie de eclecticismo y se piensa que cada obra necesita su técnica especial, que no se pueden poner todas las obras con la misma técnica. (Castillo, 2000: 09).

CAPÍTULO IV

El estilo del teatro en Chiapas.

Puestas en escena y técnicas de representación

En 1949 se llevó a cabo *El primer destilador* de León Tolstoi (Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1949), la primera representación teatral con integrantes del Ateneo. Y en 1951 la adaptación de *La invernada de los animales (La unión hace la fuerza)* de Afanasiev (Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1951). Todavía era muy temprano para nombrar un estilo o tendencia que lograra definir o caracterizar al teatro chiapaneco.

Jorge Tovar, designado por el INBA para instruir técnica de pintura y plástica en Chiapas, fue el primer director de teatro en el Ateneo. Su inquietud por hacer algo más en lo que pudiera emplear sus conocimientos y talento, le hizo tomar la iniciativa de montar la primera obra de teatro con muñecos; sin embargo la manera en que se dio el suceso lo llevó a poner en escena también una obra con personajes reales. Ambas obras las realizó de manera improvisada, de forma modesta:

La iniciativa fue mía. Yo le dije al licenciado Calzada que podíamos emprender algo, primero de teatro guiñol, pues habían los muchachos, las personas que podían actuar, primero con los muñecos, manipulando los muñecos, y después, si había tiempo y la posibilidad, podríamos hacerlo ya como personajes. Me dijo que era muy buena idea. [...] Hicimos las máscaras de un gallo, de un toro, pero el primer día fue actuado con las personas, es decir, sin los títeres. [...] Yo le puse el título y traigo aquí la prueba, el material, los programas. De León Tolstoi, *El primer destilador*; pero luego yo adapté *La invernada de animales* de Afanasiev, autor ruso, y yo le puse “La unión hace la fuerza” porque ya en un momento dado era un tigre en vez de un oso, pero el argumento era el mismo, respeté mucho el argumento y los parlamentos, desde luego: eso es lo que hacía con mis personajes. (Tovar, 2012:1).

Jorge Tovar se retiró de estas actividades casi inmediatamente después de haber montado la segunda obra, y tras haber cooperado con el ballet Bonampak. Y aunque el mérito de las primeras escenificaciones teatrales en el Ateneo se las debemos a él, sus conocimientos fueron predominantemente de

pintura y modelado: sus actividades teatrales se dieron de manera improvisada, como el mismo lo menciona. Es con la llegada de Marco Antonio Montero, en 1953, que se comienza a hacer teatro con una visión formalista, con un poco de la técnica de Stanislavski.

Ya se ha comentado la manera en que influyó el quehacer de los grupos experimentales y la generación de los cincuentas en el teatro que se desarrolló en Chiapas en esa misma época, y que dicha influencia consistió, principalmente, en la representación de las obras escritas por aquellos dramaturgos.

Ahora bien, Luis Alaminos explica que hubo tres líneas por las que caminó el teatro chiapaneco desde la llegada de Montero, y durante su propia permanencia como dirigente y promotor del Ateneo experimental. Estas tres líneas fueron: primero, la de Seki Sano, y su adaptación de la técnica de Stanislavski; luego algunas propuestas dramáticas de Brecht; y sobre todo, dice, el hecho de que trabajó de manera ecléctica, es decir, que adaptaba la técnica según las necesidades propias de la obra que montaba:

Estábamos influidos por Seki Sano, sobre todo en el principio. Seki Sano era del teatro realista. Pero del realismo de Stanislavski, y éste tiene emparejada una serie de concepciones estéticas que era lo que entonces privaba; ya después hubo una evolución y se conoce a Brecht; luego hay una especie de eclecticismo y se piensa que cada obra necesita su técnica especial, no se pueden poner todas las obras con la misma técnica. (Castillo, 2000: 09).

Madeleine Cucuel hace una comparación entre la escuela de Seki Sano y la escuela de Stanislavski, y expone una lista de las características de cada una, en las cuales se corroboran las similitudes que presentan entre sí (Cucuel, 1994:49):

Escuela de Seki Sano**Escuela de Stanislavski**

Ejercicios elementarios para la actuación.	
Concentración de los nervios y los sentidos. Libertad muscular	Relajación de músculos. Dominio de sí mismo
Justificación de la verdad escénica	Fe y sentido de la verdad
Seriedad escénica (actitud en el escenario)	Actitud general del actor en escena. Actitud interior
Sentido de la memoria	Memoria emotiva (memoria evocadora)
Improvisación	En “sí” las circunstancias dadas: la imaginación
Pantomima	of. Meyerhold
Pequeñas tareas en la actuación: pequeños bosquejos y escenas.	Ejercicios y ensayos
Interrelación con los compañeros de escenas	Comunión
Entrenamiento de la voz	La voz del lenguaje
Emisión	Canto y dicción
Enunciación	El arte de hablar en escena
Dicción	
Pronunciación	
Frase teatral	
Entrenamiento del cuerpo	Desarrollo de la expresión corporal
Gimnasia	Gimnasia, danzas, acrobacia Esgrima, lucha, maintien, etc...
Rítmica	
Ejercicios técnicos	
Biomecánica	Of. Meyerhold

Con estas técnicas inició sus labores teatrales Marco Antonio Montero en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, tras su llegada en 1953, sin embargo, como se ha

mencionado, esta idea fue sustituida por la de hacer la representación de una obra para atraer primeramente al público. La brevedad del proceso del montaje de la obra no permitió entonces a Montero realizar el proyecto que tenía desde un inicio, y que consistía en llevar a cabo la enseñanza de la actuación mediante el método ruso con el que había sido formado. Y aunque la obra *Frontera junto al mar*, de José Mancisidor, tuvo gran éxito a nivel nacional, no se han encontrado fuentes que describan detalladamente el proceso con el que llevó a cabo su puesta en escena.

La representación de *Frontera junto al mar* en la ciudad de México, y las consecuencias que tuvo el montaje, han dejado una honda huella en la memoria de los intelectuales y artistas chiapanecos. Se nota una buena dosis de entusiasmo en las personas que entrevisté, por ejemplo, cuando cuentan lo que sucedió en aquel concurso. Luis Alaminos, explica la importancia que tuvo representar la obra en un momento político muy delicado, la invasión efectuada por los Estados Unidos contra el gobierno democrático de Jacobo Arbenz en Guatemala, en 1954:

Es una obra que narra, en pleno momento de que los gringos están entrando a Guatemala, la defensa de Veracruz. En escena se hacían barricadas, con ametralladoras y todo [...] y es que también eran las condiciones políticas. México era bastante reducido. Se unificaban mucho. Uno de los críticos, Rafael Solana, fue jurado, a él le echó toda la culpa de que no se hubiera dado el premio, dijo en su sección de la revista *Siempre!*, que para qué nos poníamos a representar la invasión de los americanos cuando los queríamos ver en Acapulco. Diego Rivera tomó las cosas muy a lo propio, hizo unas burlas tremendas y itachó de maricones a todos! (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994: 13).

Eraclio Zepeda explica que *Frontera junto al mar* es una novela, y que para su representación fue adaptada al teatro por Marco Antonio, “*Frontera junto al mar* es una novela y fue adaptada al teatro por Marco Antonio Montero y la novela es de José Mancisidor, comunista, habla de la agresión norteamericana a Veracruz. Diego Rivera se entusiasmó enormemente con la obra en el Palacio de Bellas Artes y en premio a la actuación de Sonia Montero le hizo el retrato.” (Zepeda, 2012:2).

Sin embargo, tras este éxito, Montero abandona Tuxtla Gutiérrez, no sin antes dejar dos obras dirigidas en la historia del teatro chiapaneco; sin embargo, la brevedad de su trayectoria en el campo de la dirección escénica no permite saber hasta qué grado logró formar a sus actores mediante el sistema en que él se había entrenado, y el cual conocía.

Tras quedar a cargo del naciente Ateneo experimental, Luis Alaminos desarrolló una larga carrera en la dirección escénica de la entidad, pues realizó alrededor de ochenta montajes teatrales, de los cuales, se han enumerado aquí aproximadamente veintidós, porque corresponden al periodo que ocupa esta investigación. He investigado, en la medida de lo posible, cada una de estas obras, con el fin de descubrir el proceso que llevó cada una de ellas hasta llegar al escenario.

Durante el proceso de análisis de las obras señaladas, se hizo necesario comparar un sistema profesional y formal, es decir el de Stanislavski, con el sistema que tuvieron que desarrollar estos directores en el Chiapas de aquel entonces, muy escaso todavía de conocimientos teatrales. Asimismo, fue necesario descubrir y señalar la influencia que la técnica de Seki Sano tuvo en la idea escénica de Montero, pero sobre todo en Alaminos, quien fue el director de la mayoría de las obras durante los años comprendidos en esta tesis.

Cabe destacar que Alaminos no tenía una visión doctrinaria y dogmática sobre el trabajo teatral de Sano, sino más bien una perspectiva crítica. Esto se evidencia en su opinión sobre *La rebelión de los colgados*, de 1955, una adaptación de un cuento de Bruno Traven realizada por Seki Sano pensando en la concepción teatral de Stanislavski, pero con la técnica de Brecht. En opinión de Alaminos, tanto la adaptación como la puesta en escena resultaron desastrosas:

...era una adaptación de Seki, pero los muchachos me la pidieron aquí porque los de la escuela de teatro de Bellas Artes en México la iban a poner como obra de fin de curso. Ponen *La rebelión*... que es una obra ya adaptada pensando en el teatro de Stanislavski, con la técnica de Brecht... ¡fue algo horroroso! Algo que no encajaba, que nunca se veía. Yo creo que cada obra necesita una técnica adecuada a ella. (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994: 15).

En el apartado dos -que corresponde a la “caracterización”- de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Stanislavski explica la importancia de la encarnación externa física para la caracterización del personaje, con el propósito de poder transmitir en escena el espíritu humano. Escribe: “si no se hace nada con el propio cuerpo, con la voz, la manera de hablar, de andar, de actuar, si no se encuentra una caracterización que corresponda al personaje, es probable que no se pueda transmitir la vida de su espíritu humano” (Stanislavski, 2009: 25).

En la obra, el director ruso pone en palabras de un alumno la explicación de lo que va sucediendo en las clases que él imparte bajo el sobrenombre de Arkadi Nikoláievich. En la clase de “caracterización”, el alumno pregunta cómo se consigue la caracterización externa, física, ante lo cual Arkadi contesta:

En mi libro *Mi vida en el arte* presento muchos ejemplos en este sentido. Les recuerdo uno: el papel del doctor Stockman de la obra de Ibsen. En cuanto se ha logrado el fondo espiritual adecuado para el papel, la apropiada caracterización interna, entretrejida con elementos análogos a los del personaje, aparecen, no se sabe de dónde, la impetuosidad nerviosa de Stockman, su andar desigual, el echar hacia delante el cuello y los dos dedos de la mano, y otros movimientos típicos del personaje”(Stanislavski, 2009: 26).⁷

En en el mismo apartado que describe la caracterización del personaje, en el relato literal de las actividades de las clases, el profesor Nikoláievich propone a los alumnos hacer una mascarada, y les deja de tarea investigar sobre el personaje que quieran representar, ordenándoles

...que cada quien tome esta caracterización externa de sí mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, por medio de la intuición o por medio de la observación de sí mismo o de los otros, de la experiencia de la vida, de conocidos, cuadros, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de un hecho casual. Lo que importa es que en todas estas búsquedas externas no deben perder el propio yo interior” (Stanislavski, 2009:32).

⁷ En la obra aparece una breve explicación del traductor: “El trabajo de Stanislavski al interpretar el papel de Stockman, protagonista de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo*, aparece minuciosamente descrito por él en su autobiografía *Mi vida en el arte*.”

Cuando se leen actividades como ésta, encomendadas por Stanislavski en sus clases, y sin la pretensión de plantear similitudes gratuitas con el teatro chiapaneco que se basó efectivamente en la técnica del autor ruso, se pueden encontrar de inmediato ciertas asociaciones con cada una de las actividades que Luis Alaminos proponía para los integrantes de su grupo. En la entrevista que realicé a Martha Arévalo (viuda de Alaminos), ella habla un poco sobre la manera en que su esposo instruía a sus alumnos para que llevaran a cabo la caracterización de los personajes:

En una obra donde yo la hice de retrasada mental, busqué a una persona que se parecía al personaje y empecé a copiar su manera de ser. Les dejaba tareas a todos, todos teníamos la obligación de ver, de buscar, de investigar; entonces yo investigué a esta persona, investigué todas sus locuras, sus cosas fuera de lo normal, su modo de bailar, y me salió un personaje bellissimo. Era una obligación, teníamos que buscar la línea de nuestro personaje, y cuando nos equivocábamos nos decía “no, no va por ahí”, y recomenzábamos. Tenía muchas técnicas para trabajar en teatro, una de tantas era ésa. Pero trabajaba sobre la obra, en la obra resolvía todo. Él asignaba los personajes, y si no había entendimiento, explicaba la psicología del personaje. Decía que había que actuar con naturalidad, la vida real en el teatro, porque a fin de cuentas la vida es teatro, decía. (Arévalo, 2011: 3).

A diferencia de Montero, Alaminos no acudió a ninguna escuela de formación teatral, pues al igual que Tovar, era maestro de pintura; sin embargo sus conocimientos en el arte dramático eran vastos, y se acrecentaban en la medida en que leía sobre las vanguardias teatrales. Su carácter en el teatro era sobre todo ecléctico: como él mismo lo menciona, estaba convencido de que cada obra merecía su propia técnica. Como conocedor de las técnicas teatrales de algunos maestros, y también como conocedor de las grandes obras dramáticas, cuando pensaba en llevar a escena algún guión, buscaba la técnica que más se le adecuara. Comenta:

En realidad yo me había formado en México, en el teatro formalista. *Un tranvía llamado deseo* me hizo cambiar al teatro de Seki, sus soluciones orientales me

gustaron mucho. Después vi más de Stanislavski con Marco Antonio Montero. Sin embargo, mi forma de dirigir ha sido un poco ecléctica, he tomado de varias escuelas, e incluso, lo que más se adapta a determinada obra. (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994: 15).

Efectivamente, en algunas obras teatrales que decidí escenificar, sobre todo en las primeras, se puede hallar una forma ecléctica de trabajar, e incluso una forma de improvisación o experimental. Un buen ejemplo de ello es la obra *Luces de carburo*, de Federico S. Inclán, que llevó a escena en 1955. Cuando comenzó el trabajo de dirección, la obra aún estaba incompleta, a tal grado que comenzó a montar el primer acto sin tener todavía el segundo; sin embargo, en aquella ocasión trabajó directamente con el autor, y entre los dos realizaron modificaciones para mejorar la representación:

Una obra muy curiosa, digo curiosa porque la obra me la dieron en partes. Empecé a montar el primer acto cuando todavía no conocía el segundo. Sugerí algunos cambios al segundo y al tercer acto, y Federico estuvo de acuerdo. No fue una cosa hecha al asalto, vamos, sino que la platiqué con él, dialogamos y estuvo de acuerdo. (Castillo, 2000: 7).

Esta obra fue precisamente la primera que llevó a escena el propio Alaminos, luego de la partida de Montero, y representa sin duda una de las primeras obras que sirvieron para preparar el terreno para que la sociedad chiapaneca asimilara el nuevo arte teatral que comenzaba a florecer en el estado.

Cuando llevó al escenario la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, le sucedió algo similar: la adaptación la hizo por partes, y la terminaba de revisar y modificar durante los ensayos: “Fui adaptando por partes: por la mañana se adaptaba un fragmento y en la noche se ponía en escena, ahí mismo se analizaba qué funcionaba y qué no, se hacían cambios, ajustes, para posteriormente hacer los diálogos... era más teatro de hacer que de escribir” (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994: 14).

Guillermo Castillo realizó una entrevista al pintor y director escénico de origen español, la cual sería transcrita por Itzáe Castillo (hija de Guillermo) y publicada en la revista *Este sur* en el año 2000 (después de la muerte de

ambos). En la entrevista, Guillermo Castillo le pregunta si existe alguna línea a seguir en cuanto a corrientes estéticas, en cuanto a las técnicas para tratar el contenido o la forma, a lo que el entrevistado responde que tiene una estética cuidada, y que realiza el teatro con seriedad: “Nunca se cayó en el recurso fácil, o al menos se cuidó de no caer ni en simplificar las cosas para amagar con mayor facilidad al espectador, se procuró tener toda la seriedad profesional aunque no era un teatro hecho por profesionales”. Y continúa:

En esto recuerdo una frase de García Lorca cuando le preguntaron qué opinaba de una obra que habían puesto en el teatro profesional en España. No sé a cuál se referían. Dijo García Lorca: Lo hicieron tan bien que parecían aficionados, o sea, conservar de los aficionados la frescura, el entusiasmo, etcétera, pero conservar de los profesionales la seriedad, la rigurosidad con que se enfrentan a los problemas. (Castillo, 2000: 8).

Más adelante, en respuesta a la misma pregunta, explica respecto a sus concepciones escénicas que tuvieron mucho que ver con ellas las investigaciones que llevaba a cabo por su cuenta, como todo aquel que se inclina al arte, que gusta de él, y que necesita hacerse autodidacta, sobre todo si se está físicamente alejado de lo que se hace en las grandes ciudades cosmopolitas, donde se enraízan las nuevas tendencias en la mayoría de los casos. De este modo, cuando Alaminos descubría algo de manera teórica en sus investigaciones, sentía la necesidad de ponerlo en práctica, de experimentar:

Uno en el teatro siempre anda buscando cosas, un poco de investigación; entonces se llamaba teatro experimental y sí había una serie de experimentos desde luego, quizá de experimentos que ya se habían hecho en otras partes, pero teníamos condiciones de iniciación en el estado, gente que no tenía cultura teatral de ninguna especie, que nunca había visto teatro; se veía cine, pero el cine es muy diferente al teatro. (Castillo, 2000: 8)

Así entendemos que el Teatro experimental se basaba en las investigaciones de Alaminos, y que a partir de su búsqueda bautizó a su grupo de teatro con un nombre que revelaba el tipo de trabajo que ofrecía al público chiapaneco.

Algunos montajes que representan en forma más evidente el carácter experimental del teatro de maestro Alaminos son, por ejemplo, el de *Los sumergidos* de John Stuart, *El joven segundo* de Salvador Novo, o *Comuníqueme con Elena*. Para montar esta última se requería mayor disciplina y profesionalismo: fue una puesta en escena en la que no había diálogos, por lo que exigió la pericia de sus actores en cuanto a la expresión corporal, ya que mediante ella el público debía comprender lo que sucedía, según recuerda:

Hicimos una obra que en broma le decíamos “el mudólogo”, una obra que formamos en escena, no era nada de mímica, era teatro, era una obra como de veinte minutos en la que sólo se decía “comuníqueme con Elena”, que era el título de la obra; toda la secuencia era pura actuación, el público captaba exactamente lo que estaba pasando, de vez en cuando el timbre del teléfono. Ya con este bagaje, se nos ocurrió poner la obra de Maquiavelo “La Mandrágora”. (Alaminos, 1988a: 31).

Pero el grupo teatral de Alaminos no sólo cuidaba la forma estética de la representación, sino que manifestaba en la escena determinada corriente ideológica, cierto mensaje social que resultaba fundamental en la propuesta escénica del director.

Aunque Alaminos no menciona en las entrevistas citadas cuál era esta línea ideológica, en algunas obras podemos verla reflejada, pues se trataba de obras que tenían la clara intención de provocar la reflexión del público. Se trataba de obras profundas, de contenido complejo, que trataban temas como la identidad de los países, la emancipación de las sociedades, el significado y la defensa de la soberanía. *Frontera junto al mar* fue una de estas obras; ya se ha hablado de ella, pero resta por decir que, luego del éxito que obtuvo bajo la dirección de Marco Antonio Montero en un concurso nacional, fue retomada vigorosamente por la dirección de Alaminos. Otra de estas obras fue *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, que causó impacto y hasta cierto desasosiego en algunos sectores, pues trataba temas como la hipocresía y la doble moral social. Asimismo, *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov, que se puso en escena en 1961, era una sátira hiriente que abordaba las peleas que tenían entre sí las cuatro grandes potencias con derecho de veto en la ONU. Asimismo, en 1968 Alaminos escenificó también dos grandes obras,

donde se mostraba la cruda realidad de su tiempo: *Terror y miseria*, y *Viaje superficial*, cuya recepción en el público fue notable porque se daba una interpretación, desde la escena, a los tiempos de injusticia, de lucha y desconcierto que se vivieron en el país ese mismo año.

Alaminos atribuye a su eclecticismo la decisión de aplicar una técnica de acuerdo con la obra en cada proceso de montaje, porque dice, no se pueden poner todas las obras con la misma técnica. En la entrevista de Castillo explica que eso mismo sucedió con el teatro de Chéjov:

Se piensa que cada obra necesita su técnica especial; no se pueden poner todas las obras con la misma técnica, o sea un poco lo que pasó con Chéjov: cuando a Chéjov lo empiezan a poner en Rusia zarista, lo empiezan a poner los actores del teatro romántico. Chéjov no gusta, es imposible que un teatro de estilo grandilocuente pudiera poner a Chéjov, Chéjov fracasa. Después viene Stanislavski con una nueva concepción y se une a Chejov, y fue el éxito. (Castillo, 2000: 09).

El éxito del teatro de Alaminos radicó entre otras cosas en el hecho de acercarse al público, consciente de que se trataba de un pueblo que desconocía este tipo de arte, así que trataba de aproximarse al público en todos los niveles:

Nosotros tratábamos de hacer siempre un teatro a nivel popular, que estuviera al alcance de todo el mundo [...] El público era de trabajadores, estudiantes y gente acomodada, o sea había de todo. Tratábamos de hacer teatro en varios niveles, teníamos obras de mucha calidad, que quizá comprenderlas cabalmente sólo estaba al alcance de gente ya iniciada, con una altura, una preparación. Ahora, no me digan que esa misma obra no la puede comprender, aunque no hasta sus últimas consecuencias filosóficas, una persona del pueblo con una instrucción menor, pero con sensibilidad. (Castillo, 2000:09).

Más adelante, en la misma entrevista, profundiza en la idea de que no hay que dejar de lado la buena factura, y mucho menos justificar cierta incapacidad del propio creador, apelando al discurso de que “el público no lo va a entender”. Eso no es otra cosa más que prejuicios, dice:

El público es muy receptivo, y el teatro, como toda buena obra de arte, se dirige antes que nada a la esencia emocional, y es por medio de la emoción y la sensibilidad como el público capta la expresión artística. El ejercicio del intelecto, el razonar las ideas se da como consecuencia. A lo que debemos apelar, en principio, es a la cosa emotiva, y para eso no se necesita preparación; es algo natural que todos tenemos. La finura de la sensibilidad y de las emociones no tiene nada que ver con el nivel de escolaridad. (Castillo, 2000: 15)

Porque el teatro constituye finalmente un reflejo de la vida misma: en él el hombre se ve, se identifica, siente y/o reflexiona. Las obras de teatro que tienen un verdadero contenido poseen esto, hay una filosofía de vida en ellas, de tal modo que un espectador, sin ser culto, puede comprender teatralmente el conflicto y el desenlace de lo que está presenciando.

Las condiciones para hacer teatro, sobre todo en provincia, siempre han presentado cuantiosas carencias en todos los sentidos. Estas condiciones son las que llevan al director a resolver los obstáculos de la mejor manera posible, y uno de los desafíos con los que más se enfrenta este creador es el hecho de acercarse al público, de atraparlo, de intervenir en la vida de cada espectador mediante la obra.

Otro de los desafíos para el hacedor de teatro, sobre todo para el que dirige sin muchos recursos materiales, es la escenografía. Alaminos tenía que resolverla adaptando su propuesta a aquello con lo que contaba para llevar a cabo la puesta en escena.

En este sentido, vale la pena recordar *La bola*, de Emilo Rabasa, que fue la primera obra representada en el escenario construido en el edificio del Ateneo, en 1956. Cuenta Alaminos que para poder escenificar la obra en el escenario, que era muy sencillo -sólo una plataforma-, fue necesario hacer una embocadura de tiras de madera forradas con papel manila, y que cada vez que se representaba la obra, se tenía que cambiar el papel. En *Una ciudad para vivir*, de Ignacio Retes, “que requiere una serie de cambios de escenografía, se resolvió a base de paredes movedizas con bisagras que se movían, prácticamente a la vista del público, como prismas que se van descomponiendo”. En *La hora de todos*, de Juan José Arreola, que se presentó en 1957, la escenografía era resuelta mediante la colocación de transparencias y cintas de colores; “fue una

escenografía muy especial, porque daba un ambiente como de feria” -cuenta Alaminos en 1968, en la conferencia que imparte en el marco del homenaje que se le hace al Ateneo-.

Otra de las obras en las que más se trabajó en cuanto a escenografía, fue *El tiempo y el agua*, de Eraclio Zepeda: “la pusimos en primer lugar en blanco y negro; además, estuvimos estudiando una serie de símbolos que aparecían continuamente en la obra; no sólo símbolos prehispánicos, sino también símbolos de la cultura chiapaneca, desde el sombrero y cosas por el estilo”.

El tiempo y el agua fue galardonada con el premio regional, además de haber recibido los premios de mejor obra inédita, y mejor actriz. Y así como ésta fue una obra ampliamente reconocida, existieron varios otros grandes montajes, no sólo en cuanto a su escenografía, sino por otras características que se hicieron dignas de la admiración del público y de la crítica. Por ejemplo, en el montaje de *Los signos del zodiaco* participaron cerca de setenta actores en escena. Y tanto *Pedro Páramo*, como el *Sueño de una noche de verano*, o *La mandrágora*, fueron puestas en escena que se hicieron con mucho trabajo, y que dieron como resultado grandes éxitos.

CAPÍTULO V

El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas: Lugar de cobijo para el teatro a mediados del siglo XX

El alto grado de interés manifestado por parte de diversos artistas y promotores culturales, así como la voluntad, la iniciativa y el apoyo económico de algunos políticos que gobernaban el estado en la segunda mitad del siglo XX, propiciaron en Chiapas el surgimiento de un teatro renovador, moderno, que se adecuaba a las vanguardias de la época y al mismo tiempo era disfrutado por el pueblo chiapaneco.

La pieza clave para que esto sucediera fue el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, pues éste representó en muchos sentidos un lugar de redención para el teatro. Esto se debe a que en la organización había mucha gente interesada en la realización de actividades escénicas, y asimismo porque el Ateneo proporcionó tanto el lugar como las facilidades necesarias para que el arte teatral se integrara al grupo como una línea más de lo que allí se hacía, es decir se incorporó a las actividades de danza, pintura, escultura, etcétera.

Es muy importante señalar que una de las figuras más importantes en este sentido fue el general Francisco J. Grajales, gobernador de esa época que reaccionó gratamente ante la iniciativa, la cual contrastaba con la notable oscuridad en que se encontraba la cultura chiapaneca todavía. En él tuvo una influencia profunda el licenciado Rómulo Calzada, quien conocía a las personas capaces para realizar un movimiento cultural de esas dimensiones.

El apoyo que recibió este movimiento cultural también incluía el fomento del teatro. En este sentido, la gestión de Salvador Novo al frente del INBA también resultó muy importante, pues el escritor mostró un apoyo decidido a la cultura que se realizaba en la provincia. Pocos años después de su llegada a la dirección de la Escuela de Arte Dramático, el Instituto Nacional de Bellas Artes ya había iniciado una labor que rindió sin duda buenos frutos en varias partes de la república. Novo comisionó a varios artistas, que se desempeñaban como maestros, para que colaboraran con el conocimiento en su materia en las escuelas de artes existentes en las entidades del país. Fue así como llegaron a Chiapas Jorge Tovar, Marco Antonio Montero y Luis Alaminos: primero

comenzaron a desempeñarse como maestros en la Escuela de Bellas Artes en Tuxtla Gutiérrez, y más tarde se integraron al Ateneo.

Aquí cabe recordar algunos acontecimientos y procesos políticos que incidieron en el desarrollo de las artes escénicas en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Se trata de acontecimientos remotos. A fines del siglo XIX, se había desatado una lucha de poder entre las ciudades de Tuxtla y San Cristóbal, las cuales se disputaban no sólo título de “capital del estado de Chiapas”, sino el poder y el capital que esto conllevaba.

Con el apoyo del régimen porfiriano, Emilio Rabasa emitió finalmente un decreto mediante el cual la ciudad de Tuxtla Gutiérrez fue nombrada capital del estado en 1892. La decisión de Rabasa es explicada generalmente por un motivo ideológico: siendo un hombre liberal, sus ideas no encajaban con el poderío eclesiástico, tan arraigado en San Cristóbal; y aunque existen otras hipótesis sobre el tema, no compete a esta tesis profundizar en su análisis.

Lo que sí resulta muy importante para la comprensión de la historia del hecho teatral en Chiapas, es que a partir de que Tuxtla fue nombrada como capital del estado, se construyó en la ciudad el primer teatro, que sin embargo fue demolido en 1945, tras la ascensión de Juan M. Esponda a la gubernatura. Cabe recordar aquí que el teatro sólo fue reconstruido, con el nombre de “Emilio Rabasa”, hasta que Juan Sábines Gutiérrez fue nombrado gobernador, en 1980, y que el hecho hizo resurgir una vez más las esperanzas de muchos habitantes, de poder tener por fin algo de cultura en la capital. Pero la reconstrucción del teatro fue tardía, pues no existía en la época más importante que ha tenido el teatro en Chiapas, y que es analizada en este trabajo.

Ahora bien, durante la gestión de Rafael Pascasio Gamboa, uno de los gobernadores que mostró mayor interés en la cultura, y que por lo tanto apoyó el inicio de una agrupación que perseguía estos fines, la ciudad contó por primera vez con un cine, el cine Alameda. En esa misma gestión surgió también el primer Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, con las mismas intenciones que el segundo, pero con menos fortuna, pues duró sólo cinco años, a partir de 1940. Quien estuvo al frente de la institución fue Daniel Robles Sasso, siendo su propia casa la sede de esta iniciativa cultural:

La sede del primer Ateneo fue la propia casa de Robles y “en los lados tenía pinturas murales naturalmente de Minerva, de Palas Atenea, de Pericles, de Platón, de Sócrates, es decir, de las grandes figuras de la antigüedad griega”. (Cortés, 2006: 52).

Como ya se ha mencionado, este primer Ateneo no tuvo tan buena fortuna como el segundo, pues de acuerdo con Héctor Cortés Mandujano, el organismo concluyó su ciclo en forma inesperada:

El primer intento, en primer Ateneo en Chiapas, terminó de mala manera cuando terminó el gobierno de Pascacio Gamboa, su tibio protector. Lo cuenta Robles a través de Duvalier: “cuando vi que el zapapico estaba despedazando la cabeza de Palas Atenea, que estaba al frente de nuestro Ateneo, sentí un gran dolor en el corazón y tuve deseos de llorar. Así murió el Ateneo” (Cortés, 2006: 52).

Armando Duvalier describe la importancia de la institución en una conferencia impartida en el Homenaje al Ateneo ya mencionado, en la cual se refiere también a las actividades que se llevaban a cabo en aquel primer Ateneo o “Protoateneo”:

Ahí tocaban los miembros del Ateneo, que era la Marimba de los Hermanos Domínguez Gómez. Se celebraban diversos actos bastante importantes, uno de los cuales fue un acto internacional o sea un Congreso Internacional de Orquidófilos en 1942. El Dr. Rafael Pascacio Gamboa auspició a esta sociedad, y vinieron aquí orquidófilos de todo el mundo, varios trabajos se desarrollaron en el antiguo Museo: el primer Museo que se estableció, patrocinado por el Dr. Rafael Pascacio en general. En cuanto se supo en México de la fundación del Ateneo de Chiapas, el Ing. Félix Palavicini, que era el presidente del Ateneo Nacional de México, mandó una felicitación a Daniel Robles Sasso, y además le envió el pergamino número 02, acreditándolo como miembro del Ateneo Nacional. (Duvalier, 1988: 46).

Algunos intelectuales desdeñan o excluyen la historia de esta organización inicial, y sólo llaman Ateneo a la asociación que nació después, con el apoyo del general Grajales; otros llaman a ambas instituciones de la misma manera, pero los diferencian enfáticamente, con base en las actividades y el

éxito obtenidos por cada uno de ellos; también existen los que consideran a estos dos grupos como un todo, con las mismas intenciones, pero en diferentes periodos. Armando Duvalier adopta esta última postura, pues considera que ambas instituciones, la de la época de Pascacio Gamboa y la del general Grajales, constituyen realmente un mismo Ateneo, e incluso afirma que su separación temporal de seis años fue sólo un periodo de “silencio” del Ateneo:

El Dr. Pascacio Gamboa gobernó de 1940 a 1944, don Juan M. Esponda de 1944 a 1947, don César A. Lara de 1947 a 1948, y el General Grajales de 1948 a 1952. La segunda época del Ateneo principió en 1950, por lo tanto únicamente 6 años estuvo en silencio. (Duvalier, 1988: 46)

Durante estos seis años de silencio, parecía haberse perdido la oportunidad de que la cultura en el estado permaneciera y se desarrollara a través del tiempo; no obstante, en 1948 llega a la gubernatura el general Francisco J. Grajales, perteneciente a una familia chiapaneca con largo e importante historial de buenos militantes políticos, influido fuertemente por la sensibilidad de su padre José Emilio, autor del Himno a Chiapas. Francisco J. Grajales es considerado hasta la fecha como el más importante gobernador benefactor de la cultura en el estado de Chiapas; algunos que le antecedieron y otros que gobernaron después de él apoyaron las actividades culturales en el estado, pero nadie le dio tanta importancia como él.

Puede decirse que los esfuerzos del primer Ateneo sirvieron como peldaño para que el segundo arrancara en mejores condiciones, y para que se mantuviera por más tiempo. Tras la desaparición del primer Ateneo, algunos de sus integrantes mantuvieron su entusiasmo, su pasión y su interés por seguir desarrollando actividades culturales en el estado. Sus esperanzas se vieron retribuidas gracias a la llegada del general Grajales a la gubernatura, pues su gobierno propició la creación de una nueva asociación que no sólo procuraría la cultura y el arte, sino también el conocimiento científico, y que habría de llevar el mismo nombre de su predecesor: Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.

Entre quienes formaron parte, sucesivamente, de ambas agrupaciones, se encuentran Faustino Miranda, Gertrude Duby y Frans Blom Petersen. El primero fue más tarde director y fundador del museo Botánico de Chiapas, mientras que Gertrude Duby y Frans Blom, amantes fieles de la cultura maya

indígena, resguardaron todo lo adquirido en sus años de descubrimiento de esta cultura (fotos, libros, artesanías, etcétera) en la casa donde vivieron muchos años en Chiapas, ubicada en San Cristóbal de las Casas, patrimonio que tras su muerte fue donado al estado y que constituye actualmente el museo Na Bolom.

Con el general Grajales como principal protector en el estado, el nuevo movimiento cultural tuvo buena suerte y perduró más de una década, es decir, no sólo durante el gobierno de Grajales, sino también durante el gobierno posterior, de Aranda Osorio, si bien con menos ímpetu.

El movimiento cultural del Ateneo dejó dignos descendientes, íconos del arte y la cultura chiapaneca. Rómulo Calzada, fundador y primer presidente de la mesa directiva del Ateneo, fue el eje en donde circularon el mundo artístico y pensante de la época. Calzada sabía de la existencia de varias personas cultas que estaban interesadas en hacer algo nuevo, en preservar la calidad artística, en promover la literatura, la danza, la pintura, y por ello aconsejó a Grajales que se construyera una plataforma consistente, capaz de dotar al estado de algo que necesitaba, y que ningún gobierno anterior le había dado. Esta plataforma de apoyo y solidaridad fue precisamente el nuevo Ateneo, fundado el 30 de julio de 1948. Héctor Cortés Mandujano comenta respecto a su fundación:

El 30 de julio de 1948, según sus estatutos, se fundó el Ateneo de Chiapas para, dice el artículo primero, el estudio, fomento, difusión e investigación de toda disciplina científica o artística, en general, y en particular, la aplicación de los conocimientos derivados en beneficio del desenvolvimiento social y económico de nuestro estado y república” (Cortés, 2006: 76).

Sin embargo, las acciones emprendidas por el Ateneo no fueron apoyadas por el estado en forma exclusiva, comenta Carlos Ruiseñor Esquinca en el Homenaje a la generación del Ateneo en 1988; también la iniciativa privada tendió una mano al grupo, porque “en aquellos tiempos surgieron industriales auténticos, de vocación, como don Moctezuma Pedrero; ese sector económico acudió gustoso y espléndido para apoyar las actividades ateneístas” (Ruiseñor, 1988: 20). Esto explica por qué las revistas del Ateneo, se vendían y promovían en locales comerciales.

El conjunto formado por los artistas, los intelectuales y todas las personas interesadas en el arte y la cultura, constituyó sin duda el cimiento más

fuerte del movimiento, pues lo mantuvo vivo por mucho tiempo. Ingresar al Ateneo no era nada fácil, por eso se dice que quienes formaban parte de él requerían tanto de talento como de disciplina. Esto se puede constatar con la lectura del artículo “La misión del intelectual”, firmado por Rosario Castellanos, que fue publicado en el número siete de la revista *Ateneo*, y donde se habla de la labor intelectual en general, al tiempo que se precisa cómo debe ser un integrante del Ateneo:

Para ingresar al Ateneo era necesario, se dice aquí y allá, sin mayores aclaraciones, tener una participación específica, dentro de la sede, en el campo artístico o científico que se practicara. Héctor Ventura, por ejemplo, montó a invitación del profesor Agripino Gutiérrez, una pequeña exposición de pinturas en la sede ateneísta y Rosario Castellanos disertó, según sus propias palabras, para ser reconocida como miembro del Ateneo, sobre “La misión del intelectual”. Lo mismo sucedió con los otros, se supone. Lo importante era, además de desarrollar una actividad artística o científica, no “encastillarse dentro de un templo cerrado”, sino buscar conexión con el pueblo, y llevar su acción cultural a él. (Cortés, 2006:81).

Cuando la organización ya estaba madura y el público estaba formado, el gobernador Grajales creó, en las instalaciones que ahora ocupa la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), el Palacio de Cultura, cuya realización no pudo completar, pues lamentablemente fue el último gobernador en Chiapas cuyo periodo fue aún de un cuatrienio; sin embargo, allí funcionó el Ateneo hasta su desaparición, en 1962.

En el directorio de los ateneístas que publica en una revista el ISSTECH por motivo del Homenaje al Ateneo en 1988 (citado ya anteriormente), figuran, por orden alfabético: Alberto Chanona Rodríguez, Alberto Gutiérrez Acevo, Alberto Marín Berreiro, Alberto T. Arai, Andrés Fábregas Roca, Antonio Vera Guillén, Armando Duvalier Cruz Reyes, Carlos Navarrete, Carlos Ruiseñor Esquinca, Carlos Sánchez, Carlos Selvas, Daniel Castañeda, Daniel Robles Sasso, Eduardo J. Albores, Eliseo Mellanes, Eliseo Narváez, Eloísa Munguía, Enoch Cancino Casahonda, Enrique Berlín, Ernesto Quiñones, Ernesto Vázquez Beltrán, Faustino Miranda, Federico Mullerried, Fernando Castañón Gamboa, Francisco Cabrera Nieto, Franco Lázaro Gómez, Frans Blom, Froylán Esquinca,

Gervasio Grajales, Gertrude Duby, Héctor Ventura, Isauro Solís, Isauro Camacho, Jacobo Martínez, Jacob Pimentel, Jaime Sabines, Jesús Agripino Gutiérrez, Jorge Tovar, José Casahonda Castillo, José Falconi Castellanos, José María de la Cruz, José María de la Fuente, José Nuñez Chanona, Jorge Olvera, Juan Ballinas, Luis Alaminos, Luis de la Anda, Manuel B. Trens, Manuel González Calzada, Mariano Penagos, Mario Araujo, Mario Pinto, Máximo Prado, Miguel Álvarez del Toro, Moisés T. de la Peña, Pedro Alvarado Lang, Rafael Arles, Ramiro Jiménez Pozo, Rómulo Calzada, Rosario Castellanos.

De acuerdo con la entrevista a Jorge Tovar, tanto él como Alberto Ray y José María de la Cruz, formaron parte también de los iniciadores del Ateneo:

Lo cierto es que formé parte del grupo inicial del licenciado Rómulo Calzada, es decir, los que fundamos propiamente el Ateneo, que fue idea del licenciado Rómulo Calzada; hay que darle crédito porque él fue, en cierto modo, el promotor, el de la idea de la revista *Ateneo*, de varias cosas, pero sobre todo de formar un grupo de intelectuales. Fue precisamente idea de él, y ahí formó parte el ingeniero Pedro Alvarado Lang, hermano del grabador que fue director de San Carlos, Carlos Alvarado Lang, pero también formó parte don Fernando Castañón, que era maestro del Poli, que yo recuerde fuimos los que iniciamos; también el maestro Eduardo Albores, Eliseo Mellanes, pero ya después, porque ya algunos años después se agregaron personas, también uno al que le decían Pachi Casahonda, él era escritor; se agregó el arquitecto Alberto Ray, que no era de allá, él fue a lo de construcción de escuelas, a él también lo invitaron; Álvarez del Toro, que fue el fundador del Parque Madero; y el maestro, pintor también, José María de la Cruz. (Tovar, 2012: 1).

La llegada de los hacedores de teatro fue posible gracias a la invitación que recibieron por parte de algunos de los integrantes del Ateneo antes mencionados; por ejemplo, Jorge Tovar menciona en la entrevista que fue invitado por Jorge Olvera, quien había fundado la Escuela de Artes Plásticas: “...de acá, a través de Bellas Artes, comisionaban a unos maestros, porque ese fue el convenio; el gobierno del estado proporcionó el local y el pago de algunos maestros, el velador, etcétera, y ya que estaban los elementos, los bancos, lo que sea, entonces ya funcionó, pero fue Jorge Olvera, eso sí, nadie lo puede negar, pues yo fui invitado por él, él fue el fundador de esa escuela [...]”. Así, con el objetivo de enseñar artes plásticas llegaron Tovar y Alaminos, sin saber que a

partir de su llegada habrían de integrarse a las artes escénicas, y que llevarían a cabo varias puestas en escena. Jorge Tovar explica en la entrevista cómo fue que llegó a Chiapas:

Bueno, yo fui comisionado a una [clase], porque o no tenía trabajo o aceptaba ir a provincia, y me alegro de haber aceptado, primero en Puebla; después de que trabajé un año allá, me topé un día con Olvera, que ya había dejado aquella plaza, y me dijo que si quería ir como maestro de escultura a Tuxtla Gutiérrez. Y por dónde está, le dije, y me dijo que tenía que pasar por Arriaga, allá llega el tren, hasta Tapachula y luego por carretera. Él había renunciado a ser maestro de escultura, así que vino e hizo la propuesta para que comisionaran a otro maestro del INBA, y ya él me recomendó, quería que fuera una fecha para que firmara, llegué con maleta y me fui. Así fue como me comisionaron para allá, por parte de Bellas Artes. (Tovar, 2012: 7).

Tovar menciona en la entrevista que cuando llegó a tierras chiapanecas, en ellas no había mucha actividad cultural, y aún menos actividades de teatro. La Escuela de artes apenas estaba comenzando, y la llegada de los nuevos profesores, provenientes del centro del país, acompañó la labor de los intelectuales chiapanecos, que iniciaban sus esfuerzos en el campo de la cultura y las artes mediante los sólidos cimientos del Ateneo:

No había o no hubo en ese tiempo actividad teatral de ninguna clase. Había un señor que se encargaba, pero modestamente, de la sección cultural, antes de que Olvera fundara la escuela; Jorge Olvera fue el fundador de la Escuela de Artes Plásticas en Tuxtla Gutiérrez, y entonces de acá, a través del INBA, comisionaban a unos maestros, porque ese fue el convenio; el gobierno del estado proporcionó el local y el pago de algunos maestros, el velador, etcétera, y ya que estaban los elementos, los bancos, lo que sea, entonces ya funcionó, pero fue Jorge Olvera, eso sí, nadie lo puede negar, pues yo fui invitado por él, él fue el fundador de esa escuela. Pero también se le puede considerar a Olvera, junto con Rómulo, el ingeniero Alvarado y yo, como fundador del Ateneo, pero ahí viene una cuestión también que es importante: los que más movimos el asunto dentro del Ateneo fuimos nosotros, los de la Escuela de Artes Plásticas, tanto Jorge Olvera como yo, porque él muchas veces tenía que poner para los clavos para montar una exposición en la pérgola, porque no había dinero en la escuela, es decir, la escuela no tenía el presupuesto suficiente. Yo no cooperé

económicamente, pero ahí salía algo de la pintura que yo hacía. (Tovar, 2011: 4).

El Ateneo de Chiapas realizaba varias actividades, hacía giras culturales, veladas literarias, traía a profesionales nacionales e internacionales a impartir conferencias de artes plásticas, literatura, música; editaba su propia revista y publicaba libros. En su libro *Chiapas cultural. El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, Héctor Cortés Mandujano dedica el apartado “Los siete números” a la revista *Ateneo*. Se trata de una breve reseña sobre el contenido de dichos números. En los últimos párrafos concluye: “intelectuales destacados de aquellos días llegaron a considerar la revista [*Ateneo*] como la mejor que se editaba en la provincia mexicana y, por supuesto, una de las más importantes en el ámbito nacional; fuera de nuestras fronteras, la revista fue bien recibida en Centro y Sur América, los Estados Unidos y algunos países europeos como Francia e Inglaterra”. Y más adelante agrega: “la labor editorial del Ateneo, incluyendo discursos, cartillas, revistas, periódicos oficiales, monografías y libros, fundamentalmente, según el Apéndice del cuarto informe del general Grajales, fue de 91 publicaciones: seis en 1949, 13 en 1950, 44 en 1951 y 26 en 1952” (Cortés, 2006: 106-112). Estaba constituido por gente muy unida: se reconocían entre ellos, y de esta manera surgió el Premio Chiapas, como símbolo de agradecimiento por los que hacían algo en pro del crecimiento cultural, artístico o científico del estado; en materia de artes escénicas no sólo se hacía teatro, sino también danza moderna, y fue así como surgió el Ballet Bonampak; también fueron creados el Instituto de Investigaciones Científicas y el Museo Botánico.

Cabe resaltar que el mérito del gobierno de Grajales no sólo consistió en otorgar recursos económicos a los intelectuales y artistas del Ateneo, sino en preservar su independencia y autonomía, pues dichos recursos fueron manejados por los propios ateneístas: el gobierno confió en los integrantes del grupo, con la certeza de que el trabajo desempeñado por éstos habría de ser para el bienestar y progreso del pueblo:

El gobierno también pagaba algunos salarios, como el del presidente del Ateneo, quien cobraba un salario mínimo, y había un dinero para hacer los eventos culturales; pero el gobierno no metía mano, no intervenía para decidir a quién

invitar o qué hacer, sólo daba el dinero. Para decirlo con facilidad: el gobierno de Chiapas puso la cultura en manos del Ateneo, y sólo se hacía cargo de que tuvieran los insumos básicos para su funcionamiento” (Cortés, 2006: 76).

Un dato que merece mencionarse, es que el apoyo que el general Grajales otorgaba al Ateneo pertenecía al presupuesto estatal, es decir, no se utilizó ningún recurso federal para solventar las necesidades culturales de la sociedad chiapaneca. Cortés Mandujano, citando a Rodolfo Ruiseñor, escribe: “El general Grajales trabajó casi con el presupuesto local, pues no tuvo el apoyo franco del gobierno federal. Esto, que representó financieramente mucho en contra, lo hizo interiorizarse en la vida y necesidad de sus paisanos” (Cortés, 2006: 74).

El apoyo proveniente del gobierno estatal fue vasto como en ningún otro periodo, ni antes ni después de la gestión de Grajales. Ésta fue una de las características que hicieron diferente el teatro que surgió en Tuxtla a mitad del siglo XX y que fue cobijado por el Ateneo. Otro aspecto importante fue la manera de hacerlo, y que según lo plantrado en el capítulo anterior, consistía en una continua experimentación con las ideas provenientes del centro del país, así como de otras naciones.

Gracias al Ateneo se dio a conocer en Chiapas un teatro alejado de los panfletos políticos, de las zarzuelas y de los modelos españoles muy arraigados en los escenarios de la entidad, pero que ya resultaban obsoletos. En esta nueva etapa, las representaciones escénicas no fueron ya utilizadas para armonizar las celebraciones religiosas, como se cuenta en el capítulo uno de esta tesis. Y si bien desde los años treinta había existido un grupo pionero de teatro dirigido por Eraclio Zepeda Lara, fue sólo hasta mediados del siglo XX, con las actividades culturales y artísticas del Ateneo, que se le dio al teatro una gran importancia. Fue hasta este momento que se consideró necesario que el teatro respondiera al interés de un pueblo chiapaneco que necesitaba conocer el teatro que se estaba presentando en otras partes del país y del mundo.

CAPÍTULO VI

Factores que propiciaron una época de esplendor teatral en Chiapas.

Los motivos del Ateneo

Podemos derivar de tres grandes factores las causas que posibilitaron una época de esplendor para el teatro realizado en Chiapas, caracterizada porque el teatro que se realizaba en la entidad era reconocido no sólo en ésta, sino en el plano nacional.

El primer factor lo constituye el grupo de ateneístas que se encontraban establecidos en la entidad desde la parte final de los años 40, y que prosiguieron sus actividades con renovados bríos durante los años 50. Este grupo, que llevaba a cabo actividades que son hasta hoy las más reconocidas y recordadas en la historia del arte, la ciencia y la cultura chiapanecas, fue el fundamento para que naciera un grupo renovador, capaz de hacer resurgir el teatro en el estado.

El segundo factor lo constituye el pueblo al que el nuevo teatro iba dirigido: un público entusiasta, comprometido, abierto a las innovaciones que se le proponían, y que reaccionó positivamente ante unas obras de teatro cuya dramaturgia, cuya dirección y cuya actuación eran muy distintas a todo lo que anteriormente conocía.

El tercer factor, y el más importante sin duda, lo constituye el propio Ateneo experimental, cuya virtud está constituida por las aptitudes, la preparación y la intuición del director de escena, y el talento, la imaginación y la disciplina de cada uno de sus integrantes, tanto los actores como el equipo de apoyo que hizo posibles cada una de las puestas en escena.

En el capítulo anterior se mencionó que el ACACH fue un redentor para el teatro chiapaneco. Dicha redención fue posible debido a dos distintas circunstancias. La primera consistió en que algunos de sus integrantes, independientemente de las actividades intelectuales que desarrollaban al interior del Ateneo, decidieron dedicarse también a las artes escénicas. Prueba de ello es que Jorge Tovar, quien sólo tenía la responsabilidad de impartir clases de artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes, decidió emprender, por convencimiento propio, una labor teatral; con él trabajó Isauro Solís, otro artista plástico; lo mismo sucedió con Alaminos, quien siendo maestro de

pintura en Bellas Artes, decidió proseguir la labor que ya había iniciado Marco Antonio Montero. La segunda circunstancia consistió en que el Ateneo prestó cobijo al Ateneo experimental, otorgándole un espacio propio para las actividades escénicas –ensayos y representaciones– dentro del edificio donde desarrollaba sus propias labores.

Resulta interesante observar que la mejor etapa teatral que ha habido en Tuxtla Gutiérrez haya sucedido precisamente en los años de inexistencia de un teatro formal, pues como se ha mencionado, el teatro de la ciudad fue demolido en 1946, y sólo fue reconstruido hasta 1980. En este contexto se entiende la importancia que tuvo la decisión del Ateneo de asignar un espacio para la realización de actividades escénicas en la ciudad, justo cuando no existía ningún espacio similar.

A este respecto, Luis Alaminos cuenta la manera en que el Ateneo experimental pudo superar primero el obstáculo que representaba la ausencia de un espacio adecuado para las tareas escénicas, y posteriormente, ya en el espacio cedido por el Ateneo, la carencia de las instalaciones propias de un teatro:

[Al principio] se trabajaba en el Centro Social, horroroso. Pero después lo hicimos en el Ateneo, que cuando llegamos era una plataforma nada más para conferencias. Nosotros le pusimos una desembocadura de madera, cartón y papel manila, le agregamos un teloncito. Después, como que al gobierno le dio mucha vergüenza y mandaron a hacer una desembocadura de fibracel, pero no demasiado buena... Se hizo ahí un teatrillo en el que podían montarse una serie de obras con un poco de ingenio, lo bueno es que éste se aguzaba. Recuerdo que en el caso de *Una ciudad para vivir*, de Retes (que requiere una serie de cambios de escenografía), se resolvió a base de paredes movedizas con bisagras, que se movían, prácticamente a la vista del público, como prismas que se van descomponiendo... como que había más ingenio que ahora, con ese Teatro de la Ciudad tan grandote, donde cualquier producción es carísima. (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994: 14).

El ACACH fue para muchos una suerte de nido, pues gracias a él muchos intelectuales y artistas emprendieron el vuelo para poner su nombre en lo más alto, tanto a nivel estatal como nacional. Ese mismo nido permitió el

surgimiento de un grupo y una generación dispuesta a trabajar en y para los escenarios; y esta misma comunidad, que comenzó a hacer teatro precisamente ahí, aportó producciones de extraordinaria calidad para el éxito del propio Ateneo. En una mesa redonda realizada también en el marco del Homenaje al Ateneo de 1988, Luis Alaminos menciona la influencia que este grupo de intelectuales tuvo en él, desde su llegada:

Me encontré con la sorpresa de [que había] gente que valía muchísimo, mi llegada coincidió con un acto en El Ateneo, que era una conferencia de Fernando Castañón; ahí conocí a una serie de personas de gran valor, pero además me impresionó la inteligencia con la que departía este grupo de personas que consideraba mayor no sólo por la edad, sino por su conocimiento, una generación verdaderamente brillante: eso fue quizá lo que me hizo apegarme tanto al Estado. (Alaminos, 1988b: 67).

Alaminos habla de los intelectuales ateneístas, escritores, pintores, escultores, artistas en general que estaban haciendo algo, cada uno en su materia; esta unión de conocimiento y de talentos propiciaron una gran calidad en las actividades que emprendían, la coincidencia de estar en el tiempo y el lugar adecuados, algo que inevitablemente hizo que se sintiera atraído por la agrupación, y que comenzara a labrar un camino dentro de ella, primero en la pintura, y casi inmediatamente después en el teatro. Lo mismo sucedió cuando se comenzó a integrar su grupo teatral. Sólo que una vez iniciadas sus actividades, el grupo de teatro de Alaminos tuvo que dar el siguiente paso, concientizar su objetivo y dirigirse al pueblo.

Para Marco Antonio Montero, tras su llegada a la capital chiapaneca, hacer teatro representó un reto, por el desconocimiento que sobre este arte tenía el público a quien debía dirigirse. Si bien Jorge Tovar había realizado un par de representaciones en el Ateneo poco tiempo atrás, la manera de hacer teatro de Montero era diferente, recién había llegado de la capital del país, donde se había formado actoralmente, y tenía muy fresca su disciplina, por lo que pretendió iniciar sus labores impartiendo un taller de formación actoral, tal como él mismo lo había recibido. Sin embargo, el taller no funcionó, por lo que el joven director decidió, en lugar de formar actores, atraer al público mediante

la puesta de escena de la obra *Luz de gas*, de Patrick Hamilton, la primera puesta en escena de Montero.

La obra recibió una buena aceptación por parte del público, que comenzaba a captar el nuevo teatro, la propuesta renovadora de Montero. Y no sólo la comunidad chiapaneca se interesó en la obra, pues incluso en el plano nacional el nuevo grupo teatral recibió buenas críticas. El concurso nacional en el que por primera vez participaba un grupo de teatro de Chiapas, significó sin duda una ayuda importante, porque las críticas trataron muy bien al montaje.

Después de *Luz de gas*, Montero puso en escena *Frontera junto al mar*, obra con la que participaron nuevamente los teatristas chiapanecos en un concurso nacional, y que significó un segundo paso, doblemente meritorio si se consideran las modestas condiciones en las que trabajaba el grupo. La obra tuvo un éxito rotundo, y eso propició que el grupo recibiera la atención de la sociedad chiapaneca, que comenzó a interesarse por lo que estaba haciendo el Ateneo Experimental. La gente procuraba enterarse de lo que sucedía en materia teatral en el estado, y acudía a las representaciones, es decir, había mucho atractivo en torno al teatro, como no lo había habido antes, ni lo hubo después.

Martha Arévalo, viuda de Alaminos, coincide en que la sociedad se comenzó a mostrar interesada en saber y conocer más sobre las representaciones, dice en la entrevista:

Yo creo que se debe a la capacidad del que dirigía y a la gente, que estaba hambrienta de ver cosas nuevas; es decir, si te presentan una cosa buena que vale la pena, la vas a ver y la gozas, y le das el crédito que merece. También el trabajo del director, porque Alaminos era un director muy capacitado. (Arévalo, 2011: 2).

Vale la pena resaltar la estrategia cautelosa de Alaminos, porque un director debe tener cautela para tratar a su público, ya que su labor no sólo comienza en el montaje ni culmina con la caída del telón: el buen director de escena debe considerar a su público, conocerlo para saber qué ofrecerle y de qué manera llegar a él. El público, el receptor, al estar frente a una representación, se deja acariciar por los sentidos, está frente a una representación de la vida misma, y el cúmulo de experiencias adquiridas durante su propia vida será el principal motor para echar a andar su imaginación y su sensibilidad. Alaminos

reconocía a la sociedad chiapaneca a la que se estaba enfrentando, aceptaba que por las condiciones de la iniciación teatral que proponía, buena parte de la concurrencia no era capaz de comprender en forma completa el contenido de la obra de contenido, y sobre todo su forma. Sin embargo, siempre tuvo la intención genuina de acercarse a la gente, de no hacer un teatro de diletantes, de conocedores, ajeno al sentir y al pensamiento de la gente. Por eso cuando le preguntan a Alaminos: *En cuanto a los que asistían a las funciones teatrales de esa época, ¿a qué estrato pertenecían y cuál era la respuesta de esa gente?*, él responde lo siguiente:

Era muy diversa gente, y además fue el gran problema meter a la gente en el teatro. Nosotros tratábamos de hacer siempre un teatro a nivel popular, que estuviera al alcance de todo el mundo [...] Tratamos incluso de hacer teatro al aire libre, hicimos teatro en el teatro Bonampak. [...] Tratábamos de hacer teatro en varios niveles, teníamos obras de mucha calidad que quizá comprenderlas cabalmente sólo estaba al alcance de gente ya iniciada, con una cultura, una preparación. Ahora, no me digan que esa obra no la puede comprender, aunque no hasta sus últimas consecuencias filosóficas, una persona del pueblo con una instrucción menor, pero con sensibilidad. (Castillo, 2000: 10).

En la misma entrevista hace referencia a dos obras que llevó a escena y que exigen cierto nivel de conocimiento, cierta cultura por parte del espectador; pero al mismo tiempo el director sabe que las obras sólo requieren que el espectador esté interesado, y no que sea un gran conocedor de la materia:

Estoy pensando en obras como *Los signos del zodiaco*. Comprender todo lo que concierne al encierro y esa cosa existencialista, de angustia, es más o menos complicado, pero comprender los problemas de los vecinos de arriba, los vecinos de abajo, del hacinamiento de una vecindad, etcétera, eso está al alcance de cualquiera, y eso lo tiene cualquier obra de calidad en el teatro.

Fuenteovejuna puede ser comprendida por el pueblo, incluso por un analfabeta, pero estoy hablando de un analfabeta de inteligencia o sea, son dos cosas diferentes, el individuo que no ha tenido acceso a los lugares de cultura y no ha aprendido a leer y escribir, pero tiene una inteligencia normal, puede entender perfectamente la unión y la rebelión de ese pueblo; ahora, además de eso, hay

otras cosas de finura y estética, el verso que puede apreciar una persona de mayor nivel. Eso es otra cosa, pero las obras están y siempre trataron de estar accesibles para todos los niveles. (Castillo, 2000: 10)

Alaminos, sin caer en el recurso fácil ni en un espectáculo complaciente, trataba de realizar puestas en escena que tocaran fibras sensibles en la percepción de su público; sus intenciones como director y como hombre de teatro, estaban encaminadas siempre a incidir en la emotividad de los espectadores:

A lo que debemos apelar, en principio, es a la cosa emotiva, y para eso no se necesita preparación; es algo natural que todos tenemos. La finura de la sensibilidad y de las emociones, no tiene nada qué ver con el nivel de escolaridad: podemos encontrar mayor sensibilidad entre las personas sencillas, entre la gente del pueblo, que entre la gente supuestamente preparada. (Castillo, 2000:15).

Cuando se le pregunta a Alaminos, ¿a qué cree que se debe que haya existido ese auge en el teatro en Chiapas?, el director de origen español responde de manera firme y contundente: “yo creo que era el momento oportuno... no había televisión... desde luego, no habían escuelas nocturnas; entonces, en las noches, no había nada qué hacer” (Velázquez, Nandayapa, Tovilla, 1994:12). Esta modernidad ausente fue uno de los factores que influyeron para que la gente hambrienta de enterarse de nuevas cosas se inclinara hacia el teatro. Porque si bien las condiciones a las que se enfrentan las artes en general suelen ser adversas, las condiciones a las que se enfrenta el teatro son, por lo general, peores aún, ya que el teatro es quizá el arte al que se le dedica menor atención. Antes de que surgiera el teatro en la época del Ateneo, por ejemplo, ya había gente muy interesada en escribir, en conocer, en difundir otras cosas, y lo hacían acerca de la ciencia, de la literatura, de la pintura, etcétera; pero de teatro todavía no sabían nada.

La realidad del arte dramático como representación es complicada, porque llevarlo a cabo requiere no sólo de la voluntad de alguien y de talento: el teatro necesita fundamentalmente de un trabajo en equipo. Detrás del telón se esconde un largo y esforzado proceso por parte de actores y director, quienes tienen que lidiar con obstáculos de diferentes índoles, por lo que, para quienes

lo hacen, resulta difícil enfrentarse a una sociedad compleja que poco o nada aprecia la enorme labor que esto representa.

A ésta, la labor del grupo de teatro, se le debe dar la mayor importancia. Si bien la modernidad ausente pudo influir en que la gente se acercara con la intención de conocer algo nuevo, Alaminos, en la misma entrevista ya citada, confiesa que la labor no les resultó fácil como grupo: “había que luchar contra el ausentismo. El teatro no es como en otras disciplinas, donde se puede trabajar aunque falten unos. Si faltan dos o tres personas, el ensayo se echó a perder” (Velázquez, Nandayapa & Tovilla, 1994:13). El teatro, en efecto, es una actividad que necesita de un conjunto de voluntades, una pluralidad de artistas; no es como las demás artes, como el trabajo del escritor o el pintor, a quienes les resulta suficiente su capacidad y su talento para realizar una obra. El teatro requiere necesariamente del trabajo de más de uno en forma simultánea: actores, director, productor, un conjunto. El reconocimiento a la labor de los integrantes de un grupo de teatro, desde el que dirige hasta el que carga algo de la escenografía, es a lo que debe darse mayor énfasis. Porque a final de cuentas, el trabajo es realizado por todos y cada uno de ellos.

En las artes escénicas, la necesidad de la creatividad individual es real, pero se trata sobre todo de una actividad colectiva. Por eso Santiago Trancón, en su tesis doctoral *Texto y representación: una aproximación a una teoría crítica del teatro*, dice a propósito del tema que “la creatividad personal se integra en un todo que es algo más que la suma de las partes, ya que lo que busca la obra teatral es una comunicación global y unificada con los espectadores, no sólo la afirmación de las creaciones individuales” (Trancón, 2004: 182).

El teatro, al ser un conjunto de elementos dispuestos para la interacción, obliga a la convivencia y la cohesión de sus integrantes, se convierte en un ente social, con acción propia, conforma un todo y se hace uno, construye bases como las de una familia. Y eso sucedió en el Ateneo experimental, pues sin quitarle el mérito al gobierno del estado y al ACACH, que al otorgarle un espacio lo hicieron posible, y al público, que le aplaudió como respuesta a lo que se le ofrecía, el grupo teatral fue en realidad independiente: un brazo del Ateneo, digámoslo así, con voluntad y acción propias.

El grupo de teatro del Ateneo fue llamado Ateneo experimental únicamente porque significaba una más de las actividades en el edificio del

ACACH, y porque sus representaciones eran experimentales, ya que trataban de apegarse a los modelos vanguardistas de la época, como producto de las investigaciones que llevaba a cabo Alaminos, y que las condiciones de iniciación en el estado le permitían.

Cabe resaltar que aunque el Ateneo apoyó con la cesión de un espacio físico, no hizo lo mismo con el espacio de su revista, pues el grupo de teatro tuvo que buscar por sí mismo la manera de llamar a su público, mediante notas en los periódicos, y a través de programas de mano o carteles.

La revista del Ateneo logró publicar siete números en los que se daban a conocer textos sobre ciencias y artes; pero también se insertaban anuncios de las empresas de los patrocinadores, agradecimientos a los que colaboraban económicamente para que los números de la revista fueran posibles, y también felicitaciones que llegaban por correo, en las que se elogiaba su calidad, y la enorme labor de los editores.

Sin embargo, resulta extraño que en la revista no se encuentre nada acerca de las representaciones teatrales. Rosario Castellanos publicó en el número 4 de la revista, en 1952, su obra dramática *Salomé*,⁸ como parte de los textos de literatura, pero no se publicó ninguna crítica sobre las puestas en escena, ni se difundieron las funciones del Ateneo experimental, en absoluto.⁹ La obra dramática publicada por Castellanos en la revista del Ateneo fue la única que sobre temas teatrales ocupó un espacio en la publicación.

Otras obras de Rosario Castellanos fueron publicadas posteriormente por editoriales nacionales: *El eterno femenino* y *Tablero de damas*; sin embargo hasta la fecha sigue habiendo un vacío profundo en la literatura chiapaneca, son muchos los dramaturgos chiapanecos que no siendo tan reconocidos como Castellanos, no logran publicar sus colaboraciones sobre teatro en ningún espacio editorial. El vacío que existe en los medios sobre las representaciones

⁸ Para precisar más esta referencia, la publicación puede encontrarse en la revista número 4, de abril-mayo-junio de 1952, pp. 123-150. También puede recurrirse a la reseña que hacen Martínez Torres y Durán Ruiz en *Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1951-1957)*.

⁹ En referencia a este párrafo, el lector puede recurrir al libro *Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1951-1957)* de José Martínez Torres y Antonio Durán Ruiz, en el que detallan el contenido de su libro, el cual consiste en un estudio preliminar, reseñas, gráficas, índices y apéndice biográfico. “En unas cuantas páginas aparecen los índices de las traducciones incluidas, y de los patrocinadores, felicitaciones y agradecimientos, para que el buen entendedor –comentan- vea la cercanía, alejamiento y capital cultural del grupo respecto del poder en turno”.

teatrales, la falta de atención o el desinterés sobre el tema, representan un problema notable. Santiago Trancón dice que para concebir al teatro es necesario tomar en cuenta que no sólo es literatura, sino que posee, por su propia esencia, una pluralidad de significados:

Por difícil que resulte, una definición del teatro ha de tener en cuenta la complejidad y globalidad del fenómeno teatral. Ha de abarcar, de acuerdo con el principio de inclusividad, no sólo una forma específica de teatro, un género o un hecho particular, sino sus diversas formas, géneros y manifestaciones. No sólo ha de tener en cuenta el texto literario, sino cualquier tipo de texto teatral; no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no debe analizar sólo la realidad artística, sino el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino la producción y la recepción. (Trancón, 2004: 102).

Es necesario tomar en cuenta que el teatro es en sí un término polisémico: no sólo es texto, ni sólo representación, sino que se puede entender como edificio, género literario, obra dramática, actividad artística, espectáculo, etcétera. Es un hecho del que necesariamente debe tomarse en cuenta el porqué de su acontecimiento, la plataforma social y cultural en que sucede, y la reacción que provoca. Y este conjunto de formas complejas en que este arte se manifiesta, constituyen el fenómeno teatral.

Cuando consideramos como un fenómeno al conjunto de actividades teatrales que es abarcado por esta investigación, nos referimos en particular al tema de este capítulo, en el cual se considera la importancia que tuvo el conjunto de aspectos que lo determinaron. Hablamos, por tanto, de los tres grandes factores que interactuaron íntimamente y que, por tanto, en conjunto, propiciaron el apogeo teatral en el estado.

CAPÍTULO VII

Integrantes del movimiento teatral en la segunda mitad siglo XX. Su influencia en el ambiente artístico y cultural en la entidad

El fenómeno teatral que ocupa esta investigación abarca un período de dos décadas, a partir de su establecimiento, y que refiere su considerable éxito. Sin embargo, estos veinte años no transcurrieron de manera lineal, sino como una serie de altibajos.

Después de la destrucción del edificio del Ateneo en 1962 –recuerda Alaminos- los integrantes se fueron dispersando, y se ralentizó el ritmo con el que venían sucediendo las actividades teatrales. Esto ocurrió durante algunos años, y se podría hablar entonces de un período en el que se hizo poco teatro.¹⁰ Posteriormente, varios de los involucrados hicieron resurgir aquella fuerza teatral con la que había funcionado el Ateneo experimental, a través de otros grupos, entre ellos Debutantes quince. Elva Macías, quien trabajó como actriz, dirigida por Luis Alaminos, y que fue testigo en cierta medida del desarrollo de ambos grupos, comenta en su testimonio:

El grupo “Debutantes quince” fue creado por alumnos del maestro Luis Alaminos quien tenía una formación estética profesional y era un hombre muy culto. Llegó como maestro de artes plásticas a Chiapas y ahí se inició en el teatro con Marco Antonio Montero. Los actores del maestro Alaminos crecieron como teatristas e hicieron un grupo independiente del maestro que los formó. Esa es la consecuencia natural en el arte, cuando el alumno es brillante, aprende y toma su propio camino y sus propuestas. La figura aglutinante fue Gustavo acuña. Durante muchos años estuvo haciendo teatro experimental [...] Gustavo Acuña trabajó con sus compañeros y amigos actores que también se formaron

¹⁰ En la citada conferencia, Alaminos cuenta cómo sucedió el derrumbe del Ateneo, y considera que este suceso debilitó también al Ateneo experimental. “Una reposición de *Arsénico y encaje* en 1962, es el último dato que tengo de la fuerza del Ateneo. No sé si me falta algún programa por ahí, porque no soy organizado. En una fecha a mediados de 1962, la piqueta tumbó el Ateneo, tumbó el edificio. Tumbó la institución, cayeron simultáneamente unos y otros, el mural que existía al fondo, quedó a la curiosidad pública, *La libertad desnuda* que estaba al fondo, quedó a la curiosidad pública, autoridades pudendas mandaron a tapar sus vergüenzas, con un cincel le mandaron a tirar las partes más prominentes de la libertad, y una vez censurada la libertad, El Ateneo acabó, sin inquietar las buenas conciencias.” (Alaminos 1988^a: 39)

con Luis Alaminos: Federico Serrano, Romeo Gómez, Eliézer Solís, Cristina Muench, Omar Gordillo y otros, todos muy talentosos[...] (Macías, 2012: 1).

Los alumnos del grupo de teatro del ACACH también fueron intelectuales encaminados a diferentes líneas artísticas, como Ramiro Jiménez Pozo, que actuó en *Luz de gas* de Patrick Hamilton en 1953, o Isauro Solís (artista plástico) que actuó dirigido por Jorge Tovar, junto con los hermanos del poeta Juan Bañuelos.¹¹

De los actores que fueron dirigidos por Luis Alaminos, se puede hacer una larga lista. El propio director recuerda a los diferentes actores que participaron en algunas de sus obras. Por ejemplo, en *La bola* de Emilio Rabasa, llevada a escena en 1956, y que fue la primera que se presentó en el escenario que se mandó a construir ya propiamente para las representaciones teatrales en el edificio del ACACH, participaron: Mario Ramos, Evangelina Gómez, Martha Arévalo, Alejandro Sánchez, René Farrera, Pepe de la Fuente, Canuto Muñoz Mares, Leonel Morales, Máximo Prado y Roger Grajales.

En *La hora de todos*, de Juan José Arreola, escenificada en 1957, trabajaron: Roberto Culebro, Omar Gordillo, Marina Lomelí, Julio Zepeda, Alejandro Sánchez y Martha Arévalo. En *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, participaron Óscar Oliva, Federico Serrano, Romeo Gómez, Gustavo Acuña, Alejandro César Herrera, María Esther Gutiérrez y Martha Arévalo. Además, en esta obra, asegura Luis Alaminos “se logró conjuntar un equipo de gran calidad como actores; quizá fue la obra mejor actuada. Así pues se conjuntó una extraordinaria y preciosa obra con una magnífica actuación, una de las obras más profesionales que hemos presentado en Tuxtla Gutiérrez” (Alaminos, 1988a: 33). En *El amor de los cuatro coroneles*, de Pepe Justino, participaron Florencio Miranda, Romeo Gómez, Gustavo Acuña, Eliecer Cruz, Alejandro César Herrera, Eva Gómez, Elva Macías, Estela Orantes, Martha Arévalo y Carmelita Yañez.¹² Y en *El tiempo y el agua*, de Eraclio Zepeda, obra

¹¹ En la entrevista a Jorge Tovar que se anexa en esta tesis, figuran estos nombres, como integrantes del grupo con el que llevó a cabo dos puestas en escena. Dice Tovar: Entonces empecé ya a organizar, había alumnos que conocimos en la escuela y los invitamos a formar parte, entre ellos Isauro Solís, de los que recuerdo, los hermanos de Juan Bañuelos, el poeta, que ahora radica por allá o en Tlascala, me parece, los hermanos más pequeños formaron parte, dos de ellos, en el teatro guiñol y después ya como personajes.

¹² Como anécdota dice Alaminos que en esa obra actuaba Elva Macías pero tuvo que retirarse por ordenes de su papá: “Por cierto que en esta obra el papá de Elva Macías la retiró escandalizado después del primer día de presentación y mi mujer tuvo que salir al toro al

que participó en un concurso nacional y que fue galardonada con varios premios, participaron Gustavo Acuña, Chela Reyes, el propio Luis Alaminos y el niño Alejandro Calderón.¹³ (Alaminos, 1988: 33). Martha Arévalo, viuda de Alaminos, corrobora algunos de los nombres ya citados y agrega algunos otros que permanecieron en el grupo o que más tarde fueron alumnos de Luis Alaminos: Romeo Gómez, Eleazar Solís, Gustavo Acuña, Adriana León, Cristina Muench, Evangelina Gómez, Carmelita Yañez, Eduardo Marcial.¹⁴ Conforme a la relación de nombres que se han ido citando, se observa que poco a poco fueron integrándose nuevos participantes, que no necesariamente formaron parte del Ateneo experimental, y que más bien se incorporaron a consecuencia de lo que este grupo había sentado como base para que las actividades teatrales no se vieran mermadas.

En la entrevista que Guillermo Castillo le hace a Alaminos, éste comenta que en efecto, muchos se fueron sumando a un esfuerzo teatral que más tarde daría sus frutos:

Después empezaron a surgir en distintos tiempos una serie de personas que se interesaron por seguir en el teatro y hacer un movimiento y empezar a crear, dramaturgos como Carlos Olmos, que es un poco posterior; Gustavo Acuña; Alfredo Ovilla; Romeo Gómez, quien después se va a estudiar teatro a México; Socorro Cancino; Lola Montoya, gente que ahora está trabajando. Hubo otros como Aníbal Cruz Manzur, Padilla y Alberto Guzmán, que fueron del grupo de la Conasupo; haciendo teatro rural se fueron por toda la república, estuvieron dos años poniendo obras por toda la república, o sea surgió gente que, no sé, tendría que haber hecho unas anotaciones de todos los que salieron de aquí porque hay enormidades de gente, incluso a veces me he pasado y he puesto

enterarnos que no trabajaría esa tarde. A las cuatro de la tarde, con el papel apenas aprendido. Y así sucedieron las cosas extraordinarias en escena, que nunca hubiera sospechado Pepe Justino” (Alaminos, 1988a: 34).

¹³ “Gustavo Acuña le hacía de Franco Lázaro, Chela Reyes haciendo la voz o el cuerpo de la voz; la voz la hacía yo desde bastidores, el niño Alejandro Calderón, la hacía de niño ahogado en el pozo” (Alaminos, 1988a: 34).

¹⁴ En palabras de la viuda de Alaminos: Pues algunos están muertos ya, por ejemplo Romeo Gómez, bueno, él está vivo, muy buen actor; Elezara Solís, en paz descanse; Gustavo Acuña, en paz descanse; Adriana León, muy buena actriz; Cristina Muench, extraordinaria; Evangelina Gómez, estupenda; Carmelita Yañez, igual, estupenda, y otras más que fueron verdaderas actrices, pero verdaderas actrices, y actores de primera. Eduardo Marcial que está todavía, estupendo actor, disciplinado, estupendo; y muchos que ahora se me olvidan pero fueron muchos. (Arévalo, 2011: 4).

obras con un reparto enorme, por ejemplo *Los Signos del zodiaco* con setenta actores en escena, fue una puesta algo exagerada. (Castillo, 2000: 8).

El teatro Conasupo, mencionado por Alaminos, fue un grupo que surgió tiempo después del Ateneo experimental, y que fue dirigido por Eraclio Zepeda; en él participaron algunos actores procedentes del Ateneo experimental, y alumnos nuevos de Alaminos, como el caso del poeta Joaquín Vázquez Aguilar. Zepeda lo reitera en *El pico de la garza más blanca*: “Le pedí ayuda a Alaminos y me propuso un grupo de teatro en el que se encontraban Joaquín, Cielo Pinto, Malú Morales...” (Martínez, Durán & Rojas, 2010: 477)

Incluso el mismo Eraclio Zepeda actuó en el grupo experimental, como él mismo lo comenta en el testimonio dedicado a esta investigación:

Oí que Elva te contaba sobre el grupo experimental que venía a México, anunciaban “el grupo experimental y también va Laco” porque yo no era miembro del grupo experimental pero me iba siempre con ellos, tan es así que fíjate que un día se enfermó un actor y se regresó a Chiapas y en una función yo hice el personaje, en la obra *Frontera junto al mar* y no tenía yo ni idea de que años después iba yo a hacer cine, cine internacional. También quisiera decirte que gran parte de lo que nosotros hicimos se lo debemos a la escuela tipo Camilo Pintado, donde había actividades de teatro y las dirigía un maestro que todavía vive, creo que tiene 96 años, el maestro Manuel de Jesús Martínez Vázquez [...] (Zepeda, 2012: 5).

Así que, aunque Eraclio Zepeda no fue integrante del teatro experimental, sin embargo sí colaboró con ellos. Lo mismo sucedió con otros intelectuales que no necesariamente estaban encaminados a hacer teatro, pero que inevitablemente se contagiaron de las ganas de hacer algo, del impulso que lleva al artista a crear.

En otro texto, Guillermo Castillo se refiere a los que incursionaron en esta época teatral: “dentro de las personas que vivieron en esos momentos la experiencia teatral de la ciudad, y que imprimieron su nombre en la vida cultural y artística del estado, destacan: Eliécer Solís Yañez, Martha Arévalo, Romeo Gómez, Cristina Munch, Elva Macías, Socorro Cancino, Dolores Montoya, Omar Gordillo, Roberto Culebro, Alejandro Sánchez, Gustavo Acuña,

Oscar Oliva, Carlos Olmos, Adriana León, Raúl Garduño y Joaquín Gutiérrez. Los cuales se mantenían constantemente compitiendo en concursos convocados por el INBA, en diferentes obras teatrales, lo cual producía que la calidad de las obras mantuviera un mismo nivel” (Castillo, 2001:89).

Cuando se reúnen personas talentosas, poseedoras de un alto nivel intelectual, dispuestas a emprender un proyecto con disciplina, suceden este tipo de cosas extraordinarias; esto fue lo que sucedió con el ACACH y con el Ateneo experimental. Aunque el desenlace de varios integrantes de este grupo teatral no se dio necesariamente en la disciplina teatral, y aunque no fueron exclusivamente actores los que participaron; porque el grupo estaba integrado no solamente por gente de teatro, sino por artistas e intelectuales que no se dedicaban en forma exclusiva a las actividades escénicas.

En las etapas tempranas de la vida, el joven artista anda en busca de su propio camino, de su vocación y del lugar que se adapte mejor a sus necesidades. Encontrar este camino implica muchas veces un largo proceso, en el que, como seres sociales, necesitamos convivir y reflejarnos en los demás para encontrar una verdadera vocación. Un grupo de teatro exige la convivencia y el reconocimiento de uno con los otros. En el proceso de un montaje, los integrantes dialogan, expresan opiniones, reflexionan; se organizan actividades formales, y también otras al margen de las normas establecidas, que se desligan de la rigurosidad y permiten una convivencia más humana. De esta manera, en este grupo de teatro y alrededor de él hubo gente interesada en las artes, jóvenes que buscaban conocerse a sí mismos, y que fueron encontrando su vocación en la poesía, la narrativa, la danza, la pintura, etcétera. Así sucedió con Eraclio Zepeda, quien es actualmente uno de los narradores más reconocidos del país. Alaminos comenta la manera en que la participación en actividades escénicas influyó entre quienes participaron en ellas:

Alrededor del grupo de teatro, no como actores, se juntaron una serie de personas con una serie de inquietudes que fueron evolucionando y que hoy en día tienen un lugar en el ámbito cultural del estado, aunque no sea como actores, sino que se formaron en el ambiente, porque no solamente era el poner una obra, sino que después del ensayo había reuniones naturales de pláticas, de inquietudes, de discusiones sobre literatura y poesía. Eso formó una serie de

gentes con inquietudes que antes no tenían a dónde ir, el teatro les dio un punto de referencia. (Castillo, 2000: 9).

En la misma entrevista, Alaminos se refiere a la poesía de Joaquín Vázquez Aguilar, tomándolo como un ejemplo del crecimiento que puede tener un artista cuando existe en él una verdadera vocación, y sobre todo humildad y voluntad para aprender. Joaquín Vázquez Aguilar hizo teatro con Alaminos tiempo después del Ateneo experimental; sin embargo, es una clara muestra de los efectos que un grupo teatral puede tener sobre uno de sus integrantes.

Era una cosa un tanto alejada de organizaciones oficiales. Aunque esto pertenecía a una escuela, no era la cosa doctrinal del maestro, sino que era una cosa más libre, más práctica. Recuerdo las primeras cosas que nos vino a enseñar (él era actor del grupo), nos vino a enseñar un poema y se le destrozó, claro, con la mejor voluntad, y se le dieron libros. No conocía otra cosa de poesía más que Díaz Mirón, entonces leyó muchas cosas y creo que todo esto fue una influencia global, recíproca. Reunirse ayudó a todos. (Castillo, 2000: 9).

En la entrevista, cuando Guillermo Castillo le pregunta a Luis Alaminos si considera que su grupo de teatro fue la pauta para que los jóvenes iniciaran una formación cultural, estética, para que se cultivaran, y/o se educaran, el pintor español responde que sin duda el proceso artístico influyó en algunos; no obstante, asegura también que no tuvo la misma importancia para todos: “Fue un factor para algunos, ya el movimiento cultural en Chiapas era preexistente a nosotros, antes de que se hiciera teatro, Jaime Sabines había escrito uno de sus mejores libros, y ya Chayo Castellanos era la poetisa Rosario Castellanos, y así otros muchos, pero en fin, hay un grupo de teatro y que trascienden” (Castillo, 2000: 10).

El Ateneo experimental, así como las actividades teatrales que prosiguieron tras su desaparición, y que lograron preservar el arte teatral, tuvieron sin duda mucha influencia en el ambiente artístico y cultural de la ciudad. Algunos continuaron su labor encaminándose a la línea teatral, como en el caso de los integrantes del grupo Debutantes quince: Lola Montoya, Cristina Muench, Socorro Cancino, Roberto Culebro y Carlos Olmos, entre otros.

Sin embargo, el propósito de estos artistas ha sido por lo general infructuoso hasta la actualidad, por la falta de interés de quienes tienen que decidir qué se imprime, qué trasciende de la literatura chiapaneca. Se han elaborado diversas publicaciones en instituciones de gobierno, tanto de narrativa como de poesía, de ensayo, estudios científicos, etcétera. Sin embargo, se publican escasas obras de teatro escritas por chiapanecos, y en este contexto resulta muy valiosa la labor de los ateneístas que incursionaron en el teatro, ya que algunos lograron dejar un sello, una marca en la historia del teatro escrito.

Por supuesto, no hablamos de los casos especiales de Carlos Olmos o de Rosario Castellanos, quienes por fortuna lograron trascender las fronteras del estado, ya que sus obras fueron publicadas por editoriales nacionales o internacionales. Es también el caso de *El tiempo y el agua*, de Eraclio Zepeda, o *El tribuno y el usurpador*, de Alfredo Palacios, cuyo drama en dos actos ganó el Premio Nacional de Teatro Histórico, otorgado por el INBA, en 1989. En cambio, las obras de algunos autores que participaron en la época teatral que se analiza en la presente investigación permanecen aún inéditas, como en el caso de Socorro Cancino, Dolores Montoya, Roberto Culebro y Cristina Muench.¹⁵

Después del declive del Ateneo experimental, varios alumnos de Luis Alaminos, inspirados por el apogeo teatral en el que habían participado, y con el ímpetu de seguir haciendo teatro, formaron diferentes grupos, ocupándose muchas veces de la dirección escénica. Así nació el Taller de teatro de la Casa de la Juventud, dirigido por Cristina Muench; Debutantes quince, dirigido por Gustavo Acuña; el Grupo de teatro de Bellas Artes, dirigido por Roberto Culebro; y el Grupo de teatro del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, dirigido por el propio Luis Alaminos. Estos grupos habrían de encabezar una nueva época para las artes escénicas, caracterizada por innumerables presentaciones, y participaciones en concursos a nivel estatal y nacional, así como por y éxito hasta casi inicios de los años ochenta.

¹⁵ En atención al vacío que existe sobre la dramaturgia chiapaneca, Mario Nandayapa llevó a cabo un proyecto de investigación cuyo objetivo es rescatar, preservar y difundir las obras teatrales escritas en la entidad. Se trata de la antología *Teatro Chiapaneco (1772-2011)*, que aún se encuentra en proceso de edición, y que reúne varias obras de teatro escritas desde el siglo XIX hasta la actualidad. En ella aparecen las obras de algunos autores que incursionaron en el teatro experimental. Por ejemplo, *El lamento de la muerte*, *Fuera de aquí, piojo panzón* y *Pozolito Chula*, de Socorro Cancino; *Bienvenido conde drácula*, de Dolores Montoya; *Juegos infantiles*, de Roberto Culebro; y *El juicio*, de Cristina Muench.

CAPÍTULO VIII

Segunda época de esplendor teatral en Chiapas.

Surgimiento de los “Debutantes quince” y de otros grupos

Después de la destrucción del edificio del Ateneo, las actividades teatrales se vieron mermadas, pero resurgieron en una nueva etapa que dio inicio a partir de la segunda mitad de los años sesenta. De esta manera nacieron nuevas iniciativas por parte de diversos grupos: “Debutantes 15”, dirigido por Gustavo Acuña; el nuevo grupo del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH), dirigido por Luis Alaminos; el grupo de teatro de la Casa de la Juventud, encabezado por Cristina Muench; y el grupo de la Escuela de Bellas Artes en Tuxtla, dirigido por Roberto Culebro.

Durante los años sesenta, todos estos grupos presentaron innumerables obras de alta calidad, y debido a esto muchas de ellas participaron en concursos nacionales, como en el caso de *El tiempo y el agua*, dirigida desde el ICACH por Alaminos; *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido, actuada por los Debutantes y dirigida por Gustavo Acuña; *Granju*, de Margarita Ureta, o *Los desarraigados*, ambas dirigidas por Cristina Muench; y *Las ratas*, dirigida por Roberto Culebro.

Todas estas obras fueron presentadas con gran éxito. En el periódico *El Herald* (Anónimo, 1965: 27 de agosto) se publica, por ejemplo, los premios y menciones obtenidos por la obra *El tiempo y el agua*: 1. Grupo: ICACH, por *El tiempo y el agua*, 2. Mejor obra inédita: Eraclio Zepeda, por *El tiempo y el agua*, 2. Mejor dirección: Luis Alaminos, por *El tiempo y el agua*, 4. Mejor actriz: Martha Arévalo, por su actuación en *El tiempo y el agua*, 5. Mejor escenografía: Luis Alaminos por *El Tiempo y el agua*. En la misma nota se publica una breve crítica sobre ésta y sobre las demás obras que participaron, entre ellas, *Caciques 29* de Carlos Rosas Rueda; *El gato y el Ovoide*, de Juan Herrera; *Una esfinge llamada Cordelia*, de Federico S. Inclan; y sobre *El tiempo y el agua*.¹⁶

¹⁶ Sobre esta obra, dice la misma nota: “*El tiempo y el agua* de Eraclio Zepeda. Una obra onírica impregnada del espíritu de la raza americana precolombina, nutrida de las esencias de los elementos y expresada con profundidad e imaginación poética, de contenido humano; universal, cósmico, intemporal. La representación de esta obra supone una actuación de conjunto integrada con la verdadera conciencia teatral. Su conocimiento plástico, su asimilación de

Fueron años de intensas actividades teatrales, si bien se notaba cierta desintegración por la existencia de tantos grupos; sin embargo, fue una época de gran productividad, acompañada de cerca por la crítica, incluso había teatristas que escribían sobre cuestiones teóricas, y que intentaban, mediante los periódicos, llegar a los ojos del público. En los concursos que se abrieron por aquellos años, varios actores fueron premiados con becas para seguir estudiando en la Escuela Teatral del INBA, en la capital del país, con el propósito de elevar su nivel teórico y actoral, como en los casos de Lola Montoya, Cristina Muench o Carlos Olmos.

Un montaje que ejemplifica muy bien el éxito que consiguieron varias puestas en escena durante los años sesenta, es *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido, escenificada por los Debutantes quince y dirigida por Gustavo Acuña. Una nota en el periódico *Diario popular Es!* (Anónimo, 1967: 29 de mayo) anunció:

Ante un llenazo enorme que no cabía un alfiler, anoche se llevó a cabo la presentación en escena de la aplaudida obra teatral de Emilio Carballido *La danza que sueña la tortuga*, a beneficio del Patronato Pro Universidad de Chiapas auspiciada por estudiantes de preparatoria del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Esta obra, en la cual actúan valiosísimos muchachos del grupo teatral “Debutantes 15” en la que es director Gustavo Acuña estuvo puesta en escena durante 115 veces en el local del Auditorio de la sección 40 del SNTE, y anoche como culminación de la exitosa presentación de la mencionada obra los fondos recabados serán cedidos al Patronato Pro Universidad de Chiapas como un bello gesto en pro de la cultura que debe ser emulado.

Como nuestro propósito es comprender la relevancia que tuvieron las puestas en escena de los años 50 y 60 en Tuxtla Gutiérrez, resulta necesario analizar el contexto en el que se desenvolvían, los periódicos que las anunciaban o que las criticaban,¹⁷ e incluso, en lo posible, las características de la gente que acudía y llenaba las butacas. Asimismo, es importante saber cómo es que pudo

nuestra pintura volcada a la escena. Hay integración de la plástica con lo teatral, elementos conjugados armoniosamente con la acción poética de la trama, que no obstante es ensombrecida un tanto por el tono recitativo de los personajes centrales, porque tienden a debilitar dicha acción poética.

¹⁷ Fueron más de uno los periódicos que publicaban notas no sólo para enterar a la gente de la hora y el lugar en que se llevaban a cabo las presentaciones, sino también dedicaban espacio a la crítica teatral, a veces de las presentaciones

subsistir y triunfar el teatro en Tuxtla Gutiérrez, cuando carecía de un teatro formal, ya que los grupos tenían que presentarse en auditorios, y en estructuras, tales como plataformas, que adaptaban para que les funcionaran a manera de escenario.

En los capítulos anteriores se ha analizado la postura generosa del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, al otorgar un espacio en su edificio para que se realizaran allí las representaciones y los ensayos. Sin embargo, después de la demolición de dicho edificio, los nuevos grupos y los directores de éstos tuvieron que buscar y adaptar espacios improvisados para llevar a cabo las obras que preparaban para la sociedad chiapaneca, y en algunos casos incluso para públicos de otras entidades del país, o de la ciudad de México.

En el suplemento cultural llamado “La Rueca” coordinado por Edgar Roblero de León y Abenamar Toledo Estrada, se publica un artículo que reprocha a las autoridades por la ausencia de un teatro. (Anónimo, 1978: 2 de enero). En otras palabras, el suplemento cultural afirma que la demolición del teatro de la ciudad ocurrió en 1945, y que tras su deceso, mucha gente apostaba por un estancamiento de las actividades culturales; sin embargo, sobrevino una época con mayor auge, un renacimiento teatral sin un lugar fijo para las representaciones.

El primer al que se acudió para habilitarlo como foro teatral, fue al Centro Social Francisco I. Madero, pero Jorge Tovar y Jorge Olvera prefirieron luego el local del Ateneo, que era la antigua Biblioteca Pública del Estado, porque aunque era un lugar menos espacioso, tenía mejor acústica; ahí empezaron a poner cosas como *El Sombbrero*, apoyados por gente como Fermín Rojas, Jacobo Martínez Trejo y Máximo Prado. Después Marco Antonio Montero, al encabezar la ola renovadora del teatro experimental, se vio obligado a buscar un foro más grande, razón por la cual utilizó nuevamente el Centro Social Francisco I. Madero, con la intención de aficionar a un público más grande, y siempre con la carencia de un edificio apropiado. Más tarde, a Montero se le proporcionó el local del Ateneo, que entregó posteriormente a Alaminos con todo y llaves, como cuenta éste en el homenaje que se le hizo al Ateneo en 1988. Posteriormente, la construcción del auditorio Edgar Roblero – perteneciente a la sección 40 del SNTE-, y del auditorio de la Casa de la Juventud, vinieron a aliviar las necesidades de los grupos de la segunda época,

los cuales no tuvieron ya la suerte de trabajar en el legendario foro del edificio ateneísta. En este nuevo foro prepararon muchas de sus obras para presentarlas en los concursos regionales de teatro convocados por el INBA.

Lo cierto es que ningún espacio resultó suficiente y adecuado para lo que el auge de las actividades exigía: no se lograron reunir nunca las condiciones necesarias para una representación decorosa. El mismo artículo publicado en “La Rueda” (Anónimo, 1978: 2 de enero) considera que el teatro “Sauna”, de la Casa de la Juventud, fue el mejor de todos, porque a diferencia de los demás sí contaba con ciclorama y camerinos. En él se presentaban los grupos de Luis Alaminos, Cristina Muench, Roberto Culebro y Gustavo Acuña, y más tarde los de Jorge Morales y Benjamín Arrazola: éstos últimos fueron grupos posteriores, pues iniciaron sus actividades ya en los años setenta.

Algunos consideran que todos estos grupos no llegaron realmente a hacer teatro profesional; en sentido estricto, se puede afirmar que en el estado de Chiapas nunca llegó a profesionalizarse el arte teatral; sin embargo, ha sido elocuente y merecido el reconocimiento que se le ha hecho a estos grupos, por su indudable calidad. En su testimonio para esta investigación Elva Macías asegura que los Debutantes quince (el grupo más exitoso en los años sesenta, en Chiapas) fueron diletantes: “fueron aficionados en otro sentido: tenían una calidad profesional pero no trabajaban como una compañía profesional. Esa es la historia de todos los grupos de teatro de provincia, se tomaban mucho tiempo para leer una obra, para su aprendizaje, era más bien una actividad de placer, de gusto, de ocio, un ocio creativo desde luego. En sus inicios hacían dos o tres obras al año, la juventud y el entusiasmo eran determinantes. Conforme pasaron los años la producción teatral se iba espaciando” (Macías 2011. 1). En contraste, directores como Gustavo Acuña si tuvieron la clara intención de profesionalizar las actividades teatrales, como lo asegura una nota que publica el periódico *El Herald* (Anónimo, 1967: 9 de marzo):

El grupo teatral de Gustavo Acuña, que el año pasado obtuviera el triunfo en el concurso de teatro con la obra *Los cuervos están de luto*, va a correr la gran aventura de ser el primer grupo chiapaneco que se hace profesional, pues según noticias de buenas fuentes, el mencionado grupo viene ensayando intensamente para debutar con la primera obra en fecha próxima. [...] Este grupo, en el que figura la primera actriz Cristina Muench, ha cosechado elogios de la misma

crítica capitalina que es tan exigente, lo que viene a demostrar de que existe madera en esos elementos para hacer teatro y obtener beneficio de este trabajo. Todos los que le aplaudieron en las obras que ha presentado el señor Acuña le han de desear el mejor de los éxitos en esta aventura de teatro profesional.

El que no haya existido teatro profesional en Chiapas resulta un hecho evidente, desde el momento en que no ha existido, hasta la fecha, una escuela de artes escénicas o de arte dramático. Los grupos que durante los años sesenta protagonizaron el renovado apogeo de las actividades teatrales a nivel estatal y nacional, tuvieron siempre plena conciencia de ello. Por supuesto, también en la capital del país se conocía esta realidad, que resultaba por demás innegable. Debido a ello, el 30 de enero de 1968 Gustavo Acuña fue reconocido con el Premio Nacional “Xavier Villaurrutia”, que se otorgaba anualmente a los grupos de provincia no profesionales. Así lo anuncia Agustín Duvalier en el periódico *La Tribuna* (1968:1 de febrero). Sin embargo, aunque en el Chiapas de los años sesenta se carecía de un espacio escénico digno para realizar funciones teatrales, y aunque no existía una escuela profesional para la formación actoral, los aficionados, desde sus diferentes grupos, realizaban todo tipo de actividades – por ejemplo, algunos ejercían la críticas de los montajes-, recibían puestas en escena de otros estados, les ofrecían a los grupos visitantes los escenarios modestos con los que contaban en la capital del estado, y algunas veces incluso fungían como anfitriones de festivales y concursos a nivel estatal, regional y nacional, en los ellos mismos recibían galardones muchas veces.

En los distintos periódicos locales de esa época que circulaban en el estado, se publican en 1967 tres notas referentes a puestas en escena que llegan a la capital chiapaneca desde otros lugares del estado, y asimismo de otros estados de la república.¹⁸ A partir de entonces, las presentaciones que hacen los grupos de teatro fuera de concursos no se anuncian más en los diarios, sino el 8 de diciembre de 1970, cuando *El Heraldo* anuncia la presentación de la obra *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, a cargo del grupo de Jóvenes Valores

¹⁸ *El Heraldo* anuncia la presentación de las obras *El Diario de un loco* y *El gorila*, con actuaciones de Carlos Ancira y Narciso Busquets, auspiciada por el Instituto Nacional de la Juventud a través de su Casa de la juventud en el estado (Anónimo, 1967: 30 de marzo); En el mismo mes pero con fecha 16 dos periódicos, *El Heraldo* y *Diario popular es!*, publican la presentación del grupo de la Escuela de Derecho en San Cristóbal de las Casas (Anónimo, 1967: 16 de marzo); en el mismo año pero en el mes de Julio con fecha 28, *El Heraldo* publica la función del grupo “García Lorca” de la Escuela Rural Mactumaczá con la obra *Trapace* de Chaplin (Anónimo, 1967: 28 de julio).

del teatro experimental de México, en el que actúan Jorge Tovar, Lenka Monier y Eduardo Cruz, entre otros.¹⁹

Era mediante su participación en festivales y concursos, como el Concurso Estatal de Teatro Juvenil o el Festival de Arte Dramático de la Zona Sur que grupos de distintas partes de Chiapas y otros estados acudían a la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, y en varias ocasiones el grupo Debutantes quince tuvo gran éxito ante otros de Tabasco y del mismo estado de Chiapas con la obra *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, por ejemplo (Anónimo, 1967:13 de octubre b). El Festival de Arte Dramático de la Zona Sur era un encuentro muy importante para los grupos de teatro del estado y del sur del país; se hacía para promover las actividades teatrales, la convivencia entre los artistas, y para elegir a los representantes de la zona en los concursos convocados por el INBA. Chiapas fue sede del festival varias veces.²⁰

Los resultados de este concurso, que se efectuaba anualmente, eran también publicados en los diarios. Por ejemplo, el *Diario popular Es!* publicó los resultados del concurso en su emisión 1967, en donde el grupo de Oaxaca obtuvo varios premios; no obstante, el triunfo lo obtuvo el montaje de *La guerra de las gordas*, por lo que representó a la zona en el concurso nacional (Anónimo, 1967: 17 de octubre).²¹ El premio a la mejor actriz lo obtuvo Cristina Muench²², y el de mejor obra inédita fue para Roberto Culebro,²³ con su obra *Las Ratas*. En este concurso obtuvo mención especial Socorro Cancino, y por ello se le otorgó una beca para estudiar Arte Dramático.

Sobre el desempeño del grupo Debutantes quince en la obra *La guerra de las gordas* de Salvador Novo, con la que representó a la zona sur del país en el Festival de Otoño convocado por el INBA, se encontraron tres notas, una de *El*

¹⁹ En las notas identificadas con información de acontecimientos teatrales, publicadas en los periódicos *El Herald*, *Diario popular es!*, *Últimas noticias* (El Ahuizote) y *La Tribuna*, en el periodo de años de 1965 a 1970 se reúnen sólo las tres publicaciones de las obras de teatro por grupos de fuera del estado, sin contar todas las demás que vinieron a concurso.

²⁰ El periódico *La Tribuna* menciona que Tuxtla será sede por cuarta vez de dicho festival. (Anónimo, 1968: 20 de agosto).

²¹ El Herald también publica el triunfo de *La guerra de las gordas* de Salvador Novo a cargo de los Debutantes quince ante la obra que presentó el estado de Oaxaca. (Anónimo, 1967: 30 de septiembre).

²² Obtenido por su actuación en la obra *La prostituta respetuosa*, de Jean Paul Sartre, de su grupo de la Casa de la juventud. Compartió el premio con Perla Woorlich, del grupo de teatro de Oaxaca. Se pueden encontrar noticias sobre la presentación de esta obra en el Festival mencionado en *El Herald* (Anónimo, 1967: 27 de septiembre) y en *Diario popular Es!* (Anónimo, 1967: 30 de septiembre)

²³ Como lo indica la nota publicada por *Diario popular Es!* (Anónimo, 1967: 13 de octubre c).

Heraldo, el 7 de noviembre de 1967, y dos a cargo de Agustín Duvalier, corresponsal del periódico *La Tribuna* (Duvalier, 1967: 7 y 9 de noviembre). En la nota del 9 de noviembre *La Tribuna* anuncia que la satisfacción de Salvador Novo ante el desempeño de los Debutantes lo llevó a obsequiarles el trofeo “Juan Ruiz de Alarcón”, máximo galardón teatral que le otorgó en 1963 la Agrupación de críticos de teatro en México (Duvalier, 1967: 9 de noviembre). En esta ocasión, dice Elva Macías, Carlos Olmos se acercó a Salvador Novo y le enseñó algo de lo que escribía; la reacción de Novo fue favorable, y decidió otorgarle una beca para estudiar dramaturgia:

Una muestra de su talento como grupo fue el montaje de la farsa *La guerra de las gordas* de Salvador Novo. Con esa obra se presentaron en el concurso anual de grupos provincia que organizaba el INBA. En ese concurso conocieron a Salvador Novo quien celebró mucho la actuación y el montaje y los invitó a su casa. En esa ocasión Carlos Olmos le llevó el original de una obra de teatro que había escrito y el maestro Novo le dijo:

-Usted no es actor, usted es un dramaturgo y debe venir a estudiar a la escuela de teatro.

Salvador Novo le dio una beca de la Escuela de Teatro del INBA, ubicada entonces en el conjunto teatral del Auditorio Nacional. Así es como Carlos Olmos, después de haber sido actor en Chiapas, vino a México y se inscribió en la escuela de teatro con el apoyo de Novo. Así empieza su carrera como dramaturgo. (Macías, 2012: 1)

También había otros concursos nacionales a los que iba en su momento alguno de los distintos grupos que funcionaban en la capital del estado, como representante estatal o incluso de zona. El *Diario popular Es!*, el 16 de abril de 1967, de autor anónimo hace pública la noticia de que el grupo del taller de teatro de la Casa de la Juventud se va a la ciudad de México a concursar con la obra *Los Desarraigados*, en el IV Concurso de Teatro Juvenil convocado por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana; y sobre la misma noticia, *El Heraldo* publica también una nota al respecto (Anónimo, 1967: 7 de junio). Dicho concurso se efectuó el 14 de julio de 1967; pudimos encontrar cinco notas

más que informan sobre el evento, y dan seguimiento a la participación del grupo que representó al estado.²⁴

Durante el año de 1967, los grupos de teatro dirigidos por Cristina Muench y Gustavo Acuña fueron los más mencionados en las noticias teatrales de los diarios locales. Se escribió poco, en cambio, del grupo de Luis Alaminos y del de Roberto Culebro, sólo una nota en el *Diario popular Es!* sobre el grupo del ICACH, dirigido por Alaminos, que presenta *El centro delantero murió al amanecer*, de Agustín Cuzani (Anónimo, 1967: 24 de enero); y otra más en el mismo periódico que anuncia el éxito de *Las Ratas*, de Roberto Culebro (Anónimo, 1967: 13 de octubre a). Esto nos indica que después de la destrucción del edificio del Ateneo en 1962, y debido a que varios alumnos de Alaminos se fueron integrando otros grupos, disminuyeron notablemente las actividades teatrales del director español. Sin embargo, en 1968 volvió a brillar con su grupo del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, con la obra *La gruta*, de Jean Anouilh, de la cual se encuentran noticias en diferentes periódicos de ese mismo año.²⁵ También en 1968 lleva a escena *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido, de la que existe una nota de Carlos Olmos donde habla del reparto, de la escenografía y de lo prometedora que se ve la obra, en el *Diario popular Es!* (Olmos, 1968: 21 de marzo).

Para conocer la percepción que se tenía en la sociedad chiapaneca sobre el teatro producido en el estado, y particularmente en la capital de la entidad, se hizo una investigación hemerográfica sobre el periodo 1965-1970. Los resultados fueron muy interesantes. Según los periódicos locales consultados, 1967 y 1968 fueron los años con más actividades teatrales.²⁶ De 1967 se encontraron aproximadamente 38 noticias sobre teatro, y de 1968 51 notas relacionadas con el tema. Del año 65 sólo se encontró una, del 66 no se encontró nota alguna, y del 69 y 70 se registraron únicamente tres por cada año.²⁷

En los diarios del período se anuncian las funciones de teatro, se describe el desempeño de los actores y el director, se promueven festivales y concursos, se reseñan los certámenes a los que viajan los grupos teatrales chiapanecos, y se

²⁴ Consultar las fuentes de los periódicos (1965-1970). Las fechas en que se encuentran estas notas son: 7, 9, 11, 14 y 16 de julio, todas en el año de 1967 y de autor anónimo.

²⁵ El Heraldo (Anónimo, 1968: 19 de enero), El Heraldo (Anónimo, 1968: 26 de enero), La Tribuna (Anónimo, 1968: 2 de febrero), El Heraldo (Anónimo, 1968: 9 de febrero).

²⁶ El Heraldo, Diario popular Es!, La Tribuna y Últimas noticias (El Ahuizote).

²⁷ Las notas se incluyen en las fuentes consultadas, como parte de la hemerografía.

da pormenores de los premios obtenidos por éstos. Pero también hay un importante ejercicio de la crítica teatral. Hay varios ejemplos de ella, como la nota “Valoración y crítica”, sobre Gustavo Acuña y los Debutantes quince, y otra sobre “el teatro de los altos de Chiapas”, que publica *El Herald*o, el 17 y 19 de octubre de 1967, respectivamente, ambas de autor anónimo. Carlos Olmos escribe una crítica sobre el texto de la obra *La noche de los asesinos*, de José Triana, que llevan a escena los Debutantes (Olmos, 1968: 7 de marzo). El *Diario popular Es!* publica una “breve crítica” el 17 y 18 de abril del mismo año, sobre las obras que participan en el primer Concurso Estatal de Teatro Juvenil (Anónimo, 1968: 17 y 18 de abril). También aparece una nota sobre “Stanislavski y cómo debe comportarse un actor” en *El Herald*o, así como una “Crítica general” de la obra *La casa de Bernarda Alba*, de un grupo proveniente de Oaxaca (Anónimo, 1968: 12 de mayo). José Luis Esquinca escribe una crítica sobre el grupo Debutantes quince y su puesta en escena *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, en *La Tribuna* (Esquinca, 1968: 15 de octubre).

Los anteriores es solamente un tenue retrato del papel que tuvo la prensa en la información, la promoción y la crítica del teatro chiapaneco entre 1965 y 1970. Además, hay que considerar las críticas teatrales que se publicaban en las secciones “Candilejas: técnicas y oficio”, y “Mascaradas”, de los periódicos *El Herald*o y *La Tribuna*, respectivamente. Todo este auge del periodismo teatral tiene una gran importancia, pues entonces, como en ningún otro momento, los periódicos dedicaban secciones exclusivas a las noticias y críticas teatrales. Durante 1967 se registran en la sección “Candilejas: Técnicas y oficios”, del diario *El Herald*o, aproximadamente 64 notas sobre teatro y actuación, en las que se incluyen también algunas que reflexionan sobre el desempeño del actor en el cine, todas de autor anónimo; y en la sección “Mascaradas”, del periódico *La Tribuna*, “Antifaz” publica, de abril a octubre de 1967, aproximadamente 15 notas de crítica teatral.

Entre las notas que abordan el tema de la actuación en el cine, se encuentran en *El Herald*o, en 1967, algunas críticas que comparan las técnicas del actor del teatro y el de cine (Anónimo, 1967: 31 de marzo y 2 de abril); del comediante de la pantalla y las grandes estrellas de cine que fueron primero actores de teatro (Anónimo, 1967: 18 y 21 de marzo); de las cualidades lúdicas del actor cinematográfico, de la afectividad (Anónimo, 1967: 19, 20, 22, 29 de

abril), las emociones, los trucos en el cine y en general las diferencias entre las dos artes (Anónimo, 1967: 29 de marzo). Además, el mismo periódico dedica notas en varios números al tema de “la vedette”, las ventajas del cine y las desventajas en el teatro. (Anónimo, 1968: 1-14 de junio).

En el mismo periódico, en la sección Candilejas publica “La creación del comediante”, un texto en donde se hace una crítica que destaca y analiza el desempeño de los actores chiapanecos:

(...) Nadie vea alegría alguna en el gesto de Cristina Muench mientras actúa su Piedad de “Los cuervos están de luto”, o en las posturas de Evita Gómez, cuando nos hace la Cordelia. Nadie intente interpretarlas o explicarlas, porque no son ideogramas. Traducen, sí, la misma estructura del ser, en lo físico y hasta si se quiere en lo moral. (...) La inagotable vida de los personajes, fúndase en esa razón y en esa circunstancia. De ahí por qué sean para nuestro medio local, imágenes inolvidables. Eso viene a demostrar que la más fuerte sugestión para la encarnación del personaje seguirá siendo pobre, si lo son las imágenes del intérprete... Ese es también el éxito de Romeo Gómez con su Gelasio de “Los cuervos están de luto”, como lo es también la inexactitud de Sergio Espinosa en su Enrique, de la misma obra. (Anónimo, 1967: 25 de febrero).

Se trata de una época en la que, movidos por el interés hacia el fenómeno teatral, los críticos ponían los ojos en todas sus manifestaciones, en las representaciones, en el desempeño de los actores, la escenografía, el texto de la obra, e incluso, se preocupan por saber aún más, por investigar todo sobre la obra que se llevaría al escenario, y se lo ofrecen al público chiapaneco a través de los periódicos. Así lo hizo la sección “Candilejas” del periódico El Herald, siempre con firma anónima, a lo largo de 1967 y 1968. Un ejemplo de ello se encuentra en el artículo sobre *El Gorila*, de Kafka, obra que se presentó en mayo del mismo año en la Casa de la Juventud de Chiapas. El artículo se basa en la perspectiva que Alejandro Jodorowsky propone para la obra, en la que plantea que “El Gorila desciende del hombre, como un animal acostumbrado a la destrucción que vive una caricatura de sociedad y formula gestos aparentemente”:

El asunto fue tomado del texto de Franz Kafka “Informe para una Academia”. Y según Carlos Solórzano, de una traducción hecha por María Rosa Oliver para EMECE de Buenos Aires, y que fue publicada en la colección “Cuadernos de la Quimera”, que dirigió Eduardo Mallea, con dibujos del propio Kafka. El mérito de Alejandro no decrece por esto. Por el contrario, aumenta porque demuestra con ello comprender las posibilidades dinámicas del texto. Eso, muy aparte del espectáculo en el que Jodorowsky demuestra una vez más la correcta aplicación de los recursos excéntricos para crear, de algo sin trama ni desenlace, y hasta sin interés dramático evidente, un monólogo que la fuerza del tiempo tendrá que ser clásico... La temática del mismo, en el que se exponen hechos aislados, circunstancias dramáticas, se resuelve por el método de Alejandro y es sorprendente, por los procedimientos fuera de lo común en escena, el mimetismo estudiado cuidadosamente, en concordancia con momentos plásticos fugaces que revelan inesperados estados interiores, asociaciones musicales bien planeadas, y un orden estructural de las escenas que hacen de todo un espectáculo de tesis... Es el monólogo una seria advertencia de los peligros de la agresividad, con citas del devenir histórico de la autodestrucción de los pueblos más civilizados, en identidad con lo caracterológico de la especie animal, que revela el trasunto simiesco del hombre. (Anónimo, 1967: 26 de abril).

A propósito de esta obra, el mismo Alejandro Jodorowsky llegó a Chiapas a dar una conferencia de teatro contemporáneo en la que tocó el tema de la adaptación que hizo del texto de Frank Kafka.²⁸ Esto demuestra claramente el interés que había por parte de las autoridades en materia de cultura en Chiapas, para dotar al público chiapaneco de conocimientos teatrales. Otro ejemplo es que en esta misma sección del periódico *El Herald* se suelen encontrar artículos de investigación teatral, publicados en particular en 1967 y 1968.²⁹

²⁸ La nota de Anónimo en “Candilejas” del 15 de abril de 1967 hace público que la directora del grupo de teatro de la Casa de la Juventud, y el director de la misma, viajan a la ciudad de México para ultimar detalles con Carlos Ancira, que también se presentará en Chiapas con el monólogo de Nicolas Gogol *El diario de un loco*, y con Alejandro Jodorowsky, que daría una conferencia sobre teatro contemporáneo.

²⁹ Entre otros temas se encuentran los siguientes: “Teatro oriental y teatro occidental” (Anónimo, 1967: 7 de marzo), “El actor biomecánico y el actor humanista” (Anónimo, 1967: 9 de marzo), “Louis Jouvet: el oficio del comediante es cuestión de sensibilidad” (Anónimo, 1967: 10 de marzo), “Pantomima” (Anónimo, 1967: 9 de julio), “El actor como ser y como objeto” (Anónimo, 1967: 19 y 21 de mayo), “La paradoja del actor: Boleslawsky, Brecht, Louis Jouvet” (Anónimo, 1968: 15 de junio), “Historia del teatro Griego” (Anónimo, 1968: 28 y 30 de junio), “Cuando los gobiernos hacían teatros: Grecia” (Anónimo, 1968: 29 de junio), “El Bun Raku: Teatro japonés” (Anónimo, 1968: 6 de julio).

Como se puede apreciar, durante el período señalado se dio un notable apogeo del teatro chiapaneco, no únicamente en las representaciones, sino en la audiencia que acudía a las funciones, y además entre los periodistas y críticos, quienes se ocupaban de proporcionar al público las herramientas necesarias para cultivar el interés y el conocimiento del arte teatral. Sin embargo, en forma paulatina, los integrantes de los grupos teatrales ya descritos comenzaron a limitar sus actividades, y muchos de ellos abandonaron el estado. Tal vez por lo anterior, en 1969 sólo se registran en los diarios locales tres notas sobre actividades teatrales, protagonizadas únicamente por el grupo de teatro de la Casa de la Juventud, que ya estaba a cargo de Eliécer Solís.³⁰ De 1970 se registran sólo tres notas, dos referentes al grupo de teatro de Luis Alaminos, con la obra de teatro *El viaje inesperado*, de Jorge Ibarguengoitia, y otra sobre la obra *Romeo y Julieta*, a cargo de un grupo de teatro experimental de la ciudad de México. En una breve nota escrita por Ramiro Jiménez Pozo, *El Heraldo* hace público el estancamiento del teatro en Chiapas (Jiménez, 1971: 20 de mayo).

En efecto, en la primera mitad de este mismo año no hubo más notas periodísticas de los grupos de teatro locales, lo que evidenció el estancamiento señalado por Jiménez Pozo, y sólo las presentaciones del “Teatro Tayita” en febrero y marzo, llenaron los encabezados de los periódicos. El “Teatro Tayita” era una compañía trashumante de tipo comercial, de contenido pobre, cuyo único fin era entretener al público, a cambio de obtener ganancias monetarias. Esta compañía venía presentándose desde los años sesenta, pero las constantes actividades de los grupos locales habían impedido su desarrollo en el estado; sin embargo, el estancamiento de los grupos innovadores posibilitó el ascenso de este teatro de carpa en 1971. En el *Diario popular Es!*, Carlos Olmos publica entonces una nota en la que critica este tipo de teatro:

Dentro de pocos días tendremos, como maldición, la llegada del Teatro Tayita. Carpa que cuenta con muchos admiradores que desprecian el buen teatro que aquí se hace. Naturalmente, ya agregaron a su repertorio infinidad de piezas al

³⁰ *La Tribuna* registra que el grupo del taller de teatro del INJM reanuda sus actividades con dos monólogos de Arturo Solís: *La muerte crisálida* y *Sin la máscara*, actuados por Joaquín A. Gutiérrez y Eliécer Solís (Anónimo, 1969: 28 de octubre). Y el periódico *Últimas noticias* (*El Ahuizote*) publica las funciones que se darán de los mismos monólogos (Anónimo, 1969: 6 y 7 de noviembre).

corte de *Chucho El Roto* o *Una Flor en el Pantano*. En resumidas cuentas, vienen a ser ellos los que parten, esa cosa que se llama queso. O no? (Olmos, 1968: 15 de marzo).

Todavía hubo, sin embargo, una contraofensiva, un esfuerzo desesperado por hacer prevalecer el buen teatro, de la mano de los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra: *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas* y *La guarda cuidadosa*, representados por el grupo ICACH, que dirigía Alaminos (Anónimo, 1971: 18 y 19 de junio). También se anuncia, en diciembre de 1971, el Primer Festival de Teatro para Estudiantes, convocado por la Secretaría de Educación y la Casa de la Cultura, cuya inauguración fue presenciada por el gobernador de entonces, Manuel Velasco Suárez, y por Alejandro Bichir, jefe de extensión teatral del INBA (Anónimo, 1971: 5y 12 de diciembre). También se anuncia en el mismo diario, el 12 de diciembre, que el grupo teatral Rodolfo Alvarez, de Oaxaca, inicia en la capital chiapaneca el Primer Festival Teatral, con la obra *Juegos de Masacre*, de Eugene Ionesco, dirigida por Héctor Azar.

Con el renacimiento de las actividades teatrales a finales del año 1971, a partir de entonces y en los años posteriores, otros directores comienzan a imprimir su nombre en la historia del teatro chiapaneco. Luis Alaminos sigue dirigiendo el grupo del ICACH, Jorge Mora dirige algunas obras y hace algo de crítica teatral en el *Diario popular Es!*, Roberto Culebro revive representaciones con el grupo de Bellas Artes, Óscar Bonifaz hace una intensa labor con el grupo de teatro del CECYT de Comitán, y Ricardo Castillo dirige al grupo de teatro del Centro de Estudios Superiores de San Cristóbal. La Dirección General de Educación Pública del Estado, a cargo de Javier Espinosa Mandujano, auspicia un grupo de teatro experimental que pone en escena obras clásicas como *El principito*, de Antoine de Saint-Exupery, y propicia el Primer Curso de Dirección Teatral para maestros en educación primaria. Alfredo Palacios dirige *La última cinta* y *El pájaro azul*, en el Primer Festival de Teatro Infantil organizado por la Dirección de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional. También se llevan a cabo con éxito *Acto sin palabras* y *La última*

cinta, dos obras de Beckett que llegan a presentarse en el Teatro Nacional de El Salvador y en el teatro del Zócalo, de la ciudad de México.³¹

A inicios de la década de los ochenta, gran parte de la actividad teatral en Tuxtla era llevada a cabo por la Universidad Autónoma de Chiapas y por la Escuela Normal Superior del Estado. Luis Alaminos toma la dirección del departamento de extensión universitaria de la UNACH, para dar comienzo a otra etapa que, aunque tuvo mucha actividad, no fue tan exitosa como las primeras. Y a partir de ese momento, el teatro comenzará un lento declive, un prolongado desenlace hasta el fin de siglo, cuando, en contraste con las épocas de esplendor que se han analizado en este trabajo, cada vez menos grupos teatrales habrán de lograr que sus trabajos tengan una trascendencia nacional.

³¹ Estos y otros acontecimientos teatrales de importancia pueden consultarse en las notas periodísticas que aparecen como parte de la hemerografía, en los años de 1971 a 1975, específicamente.

CONCLUSIONES

El teatro es una actividad cultural, social y artística, que se distingue de otras porque tiene la capacidad de reunir a todas las artes sobre un escenario. Es un espacio temporal donde muchas veces el ser humano celebra su dicha de estar vivo o desahoga esta misma condición; por eso el teatro es un reflejo de la vida misma.

Los actores, al encarnar los diferentes matices de la vida, llevan en su cuerpo la misión de transmitir al público las sensaciones que ellos mismos sienten, y lograr en él la gnosis de estar vivo. Durante una función teatral se funden estas dos partes, actor-espectador, ahogados en su sensibilidad humana pues éste es, al final, el objetivo del teatro: lograr la transmisión de sensaciones, emociones y sentimientos. Pero llevar dicho objetivo no es fácil, en absoluto: detrás del telón se esconde un largo proceso de esfuerzo por parte de actores y directores, quienes tienen que lidiar con innumerables obstáculos, de diferentes índoles.

Por eso, con el ánimo de estudiar el fenómeno teatral, no sólo desde la dramaturgia, sino desde el punto de vista de la representación, decidí llevar a cabo este trabajo, enfocado sobre todo en los acontecimientos teatrales que ocurrieron en Chiapas durante la segunda mitad del siglo XX, pues considero que buena parte de este período se caracteriza por haber constituido una especie de *renacimiento* de las artes escénicas, que se vio prolongado por el restablecimiento de un teatro de buena calidad.

Este renacer del teatro en el estado de Chiapas vio la luz en los albores de los años cincuenta, y tuvo un desarrollo con consecuencias favorables hasta el final de la década de los sesenta. Sus actividades se iniciaron con un grupo teatral que fue cobijado por el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (ACACH), y que llevaba el nombre de “Ateneo experimental”; pero tras la desaparición del edificio del ACACH, en donde dicho grupo llevaba a cabo sus ensayos y sus representaciones, el Ateneo experimental se fue extinguiendo, aunque varios de sus integrantes fundaron nuevos grupos de teatro o se incorporaron a ellos, como en el caso del grupo Debutantes quince, sin duda el más consolidado y esplendoroso de los años sesenta.

El objetivo de esta tesis es demostrar que durante el periodo 1950-1970, gracias a la integración de una importante comunidad de artistas, y de diversas personas interesadas en el arte y la cultura, fue posible la consolidación de un teatro de calidad extraordinaria. Con base en la investigación realizada, considero que dicho objetivo ha sido alcanzado.

Para la realización del trabajo de investigación fue necesario elaborar un registro de los principales acontecimientos teatrales que tuvieron lugar durante el período, y analizar asimismo el contexto en que se realizaron, desde el surgimiento del nuevo teatro en el ACACH, su desarrollo durante aproximadamente una década y hasta las consecuencias virtuosas que tuvo en los diez años posteriores. En esta investigación se han analizado también los diferentes factores que propiciaron esta época de esplendor: la manera en que el teatro nacional influyó en el teatro de Chiapas durante los años investigados; el estilo de cada director, y sus técnicas de representación en las puestas en escena; el cobijo que el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas le dio al grupo de teatro durante una década; el éxito que mantuvo el grupo Debutantes quince, en una segunda época; y el desenvolvimiento de diversas agrupaciones, integradas por artistas talentosos, que lograron trascender y ser recordados, en conjunto, como un período de apogeo teatral en el estado de Chiapas.

Cada uno de estos planteamientos fue abordado en los capítulos que integran esta tesis. Así, en el primer capítulo, del que parte el desenvolvimiento de este trabajo, se comprueba que el punto de partida del nuevo teatro se dio con la llegada de artistas provenientes de la ciudad de México, los cuales dejaron una honda huella: Jorge Tovar, Marco Antonio Montero y Luis Alaminos. Estas personalidades hicieron posible que el teatro realizado en Chiapas se modernizara, se actualizara respecto al que se producía en otras entidades de la República, e incluso en otros países. Gracias a ellos la escena chiapaneca se alejó definitivamente del teatro obsoleto que aún se realizaba en la entidad en la primera mitad del siglo XX, y que provenía de una vetusta y decadente tradición decimonónica.

Así, en esta tesis se analizan las diferencias existentes entre el teatro que se producía en el siglo XIX y el desarrollado entre 1950 y 1970, a partir del estudio de los antecedentes del teatro en Chiapas. Para este fin se explora el libro *Noticias del teatro en Chiapas*, de Rubén de Leo Martínez, en el cual se

demuestra que el teatro del siglo XIX en Chiapas cumplía la función de comunicar mensajes cívicos o religiosos; y asimismo, que era la principal fuente de entretenimiento para la gente, pues ésta acudía a los festejos de la iglesia, o a fiestas cívicas como las celebraciones del aniversario de la Independencia de México, o por la anexión del estado a México.

En la tesis se examina la manera en que la definición de un teatro nacional influyó en la modernización del teatro en México, y por ende, en la modernización del teatro en Chiapas. La profunda huella política, social y estética que dejó la Revolución Mexicana; el nacimiento de una literatura dramática que definió el perfil característico del teatro nacional; el surgimiento de grupos experimentales; y la intervención de algunos creadores teatrales provenientes de otros países, fueron factores que, en conjunto, influyeron notablemente sobre los directores que fundaron una nueva tradición teatral en Chiapas, contagiando a los artistas de la entidad su propia experiencia, obtenida en el teatro capitalino.

De esta manera, en la tesis se comprueba la influencia que tuvo este teatro renovador en Chiapas, la cual se puede constatar en las obras dramáticas llevadas a escena, pues muchas de éstas fueron escritas por dramaturgos mexicanos contemporáneos; y asimismo, se estudian las técnicas actorales y las propuestas escénicas mediante las cuales se fue perfilando un nuevo teatro en Chiapas. Dentro de esta revisión se analiza la propuesta actoral y escénica de Seki Sano, que influyó en la breve labor inicial de Marco Antonio Montero, a comienzos de los años cincuenta, y después se estudia la importancia de la perspectiva ecléctica empleada por Luis Alaminos, pues muchos de los directores que trabajaron en el período adoptaron una postura igualmente ecléctica, cuyo propósito era adecuar los conocimientos teóricos a cada obra que se quería representar.

Uno de los factores más importantes que propiciaron el desarrollo del teatro en el período 1950-1970 fue el apoyo que otorgó el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas al grupo Ateneo experimental. En la tesis se prueba que dicho apoyo consistió únicamente en la cesión que le hizo el primero al segundo, de un espacio adecuado para ensayar y para realizar las representaciones. Porque aunque el Ateneo experimental trabajó en forma paralela a las actividades culturales, científicas y literarias que el ACACH organizaba, su integración a éste

no fue total, como en un principio se había concebido. Por ello, en la tesis se hace una revisión cuidadosa de las ventajas, y también de las limitaciones comprendidas en este apoyo.

A lo largo de este trabajo se enfatizó también el impulso que las autoridades del estado dieron a las actividades teatrales, en particular el general Francisco J. Grajales y Rómulo Calzada, quienes fomentaron en buena medida la labor realizada por los ateneístas. Y se concluyó que, gracias a estos personajes, el ACACH tuvo un edificio en donde le fue posible realizar actividades relacionadas con el arte, la ciencia y la cultura; y que precisamente ese edificio fue también la sede de las actividades teatrales.

Para que una iniciativa teatral sea realizada, y para que pueda mantenerse vigente por un periodo razonable, se necesitan el concurso de dos comunidades: una, el grupo que realiza las actividades escénicas; y otro, la comunidad que recibe, percibe y valora dichas actividades. En este caso, el grupo teatral y su público lograron establecer un vínculo sólido y perdurable en el contexto del teatro producido en la entidad; sin embargo, al contemplar el contexto y los fenómenos que sucedieron alrededor de esta labor teatral, fue identificado un tercer elemento, no menos importante, para la supervivencia del movimiento renovador del teatro chiapaneco: un conjunto de artistas, promotores de cultura e intelectuales que se desenvolvían en el medio artístico-cultural de Chiapas, y que durante los años cincuenta se incorporó al Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. Estos tres factores posibilitaron el fortalecimiento de la propuesta teatral renovadora en Chiapas.

En esta tesis también es abordada la influencia que tuvo el fenómeno teatral en el ámbito general de las artes y las letras de Chiapas. Así, se señalan los casos de dramaturgos, actores y directores que imprimieron sus nombres en la historia del arte chiapaneco, ya que su interés por las artes, y su búsqueda estética personal, les llevó a encontrar su camino en la poesía, la narrativa, la danza, la pintura, etcétera.

En este sentido, en la tesis se señala que desde hace mucho tiempo la dramaturgia no ha recibido el mismo reconocimiento que han recibido otras artes en el estado, y que por esta razón existe un notable vacío de literatura dramática en las recopilaciones de literatura chiapaneca. Las instituciones culturales estatales han publicado diversas compilaciones de narrativa, poesía,

ensayo, estudios científicos, etcétera, pero no de obras teatrales escritas por chiapanecos, pese a que varios ateneístas escribieron textos dramáticos. Entre los dramaturgos chiapanecos que actualmente son reconocidos por sus obras, se encuentran Carlos Olmos, Rosario Castellanos, Cristina Muench, Socorro Cancino, Roberto Culebro y Dolores Montoya, aunque existen varios otros dramaturgos cuyas propuestas escénicas aún no han sido exploradas.

En un principio, esta investigación pretendía abarcar solamente el proceso creativo del Ateneo experimental, es decir, desde 1949, cuando emprende sus primeras labores teatrales Jorge Tovar, hasta la desaparición del edificio del Ateneo en 1962. Sin embargo, conforme se desarrollaba la investigación me percaté de que resultaba muy difícil desligar el teatro hecho en los años cincuenta, del que fue realizado en la década posterior. Ambas décadas se encuentran sólidamente vinculadas, no sólo porque ambas constituyen momentos de esplendor para las artes escénicas en la entidad, sino porque muchos de los alumnos de Luis Alaminos, después del declive del Ateneo experimental, e inspirados por el apogeo que éste había tenido, se perfilaron como directores de escena, con el ánimo de seguir haciendo teatro, y fundaron diferentes grupos que triunfaron a lo largo de los años sesenta.

La mayoría de los exalumnos de Alaminos fue dirigida por Gustavo Acuña en el grupo Debutantes 15, mientras que otros fueron generando diferentes agrupaciones teatrales, como el de Cristina Muench, dirigido desde la Casa de la Juventud, o el de Roberto Culebro, desde la Escuela de Bellas Artes. Pocos años después se sumaría a ellos el grupo del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, dirigido por el propio Alaminos. Todos ellos organizaron innumerables presentaciones, y participaron en concursos a nivel estatal y nacional, con grandes públicos y notable éxito, casi hasta principios de los años ochenta. Desde entonces, y tras otra época destacada, la del teatro universitario, la decadencia del teatro en Chiapas es evidente, y cada vez más se ve más remota la posibilidad de devolverle calidad y bríos.

La lejanía de esta posibilidad fue lo que me impulsó en un inicio a realizar este trabajo de investigación. Para ello partí de dos preguntas. La primera de ellas es: ¿Existe una tradición teatral en Chiapas?, mientras que la segunda es: ¿existe una historia de las iniciativas teatrales realizadas en el estado durante la segunda mitad del siglo XX? Si bien para dar una respuesta

cabal a la primera pregunta se necesita realizar una investigación cuidadosa, y de largo aliento, sí podemos proponer, con base en las evidencias encontradas, que entre 1950 y 1970 fue fundada una nueva tradición teatral en el estado. En cuanto a la segunda pregunta, la presente tesis pretende darle una respuesta, al menos provisional, que contribuya a llenar el terrible vacío de conocimientos que existe sobre el tema.

Chiapas tiene talento, y es importante la historia de las actividades teatrales desarrolladas en el estado en la segunda mitad del siglo XX. Lamentablemente el teatro es una de las actividades que como ninguna otra manifestación artística, necesita alimentarse de una audiencia viva. Aunado a la falta de presupuesto, la mayoría de los hacedores de teatro que se retiran de las tablas lo han hecho desanimados por la falta de una audiencia bien constituida y fluida.

En la actualidad, en términos generales, no existe en Chiapas un público formado en el hábito de asistir al teatro; la gente que asiste a los escenarios va en busca de espectáculos, de mera diversión, de un show barato e incluso, muchas veces, banal. El cine, la televisión y más recientemente el internet, posiblemente hayan tenido mucho que ver, y sin embargo la época de buena calidad teatral que hubo en el estado en el siglo XX, luchó con éxito contra algunos de estos medios. Sin embargo, en la actualidad estos medios proporcionan una percepción empobrecida de la realidad que destruye el interés del individuo hacia la cultura, y que fomenta, en cambio, su superficialidad. Lamentablemente, la audiencia que apreciaba el teatro renovador de los años 50 y 60 fue abandonando a éste con el paso del tiempo, y el esfuerzo de las nuevas generaciones de creadores escénicos por reconquistar a dicho público no ha sido suficiente.

En la actualidad, los componentes básicos del teatro se encuentran en una fase crítica en el estado. Existe una evidente ausencia de producción, y por consecuencia de promoción y difusión. Y estos tres factores decaen cada vez más, por falta de apoyo económico.

El teatro refleja sin duda una conciencia de la época, pues a diferencia de las artes literarias, que pueden trascender con el paso del tiempo, el teatro requiere alimentarse, necesariamente, de la sociedad existente en un momento histórico determinado. Porque su subsistencia, su éxito o su fracaso dependen

de una audiencia viva. Pero en el teatro contemporáneo, no resulta menos importante el apoyo económico que destina un gobierno a la cultura; en el caso del Ateneo, resulta evidente que este apoyo resultó un factor fundamental para el ascenso del teatro. Cuando los gobiernos posteriores ya no mostraron el mismo interés en las artes escénicas, el teatro en Chiapas ya no volvió a ser el mismo.

Ahora bien, es encomiable la labor de quienes promueven el teatro actualmente en la entidad, pues a pesar de las carencias, realizan un esfuerzo titánico para que este arte no termine de extinguirse. Pero sólo la unión de los artistas y los promotores culturales, así como el apoyo económico de las autoridades, podrán propiciar en Chiapas un nuevo renacimiento del teatro.

Esta tesis surgió del propósito de subsanar, al menos en una modesta medida, el inmenso vacío que existe en el campo de la historia de la literatura chiapaneca. En ella se muestra la existencia de una época de esplendor del teatro en el estado, y la importancia de este hecho reside en que, tal vez, las artes escénicas logren obtener así un mejor lugar, más destacado, en la conciencia de los chiapanecos.

FUENTES

1. Documentales

Programas de mano:

Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1949): “El primer destilador”, 28 de diciembre.

Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1951): “La unión hace la fuerza”, 20 de julio.

Grupo de teatro experimental (1954): “Frontera junto al mar”, 15 de septiembre.

Grupo de teatro experimental (1955): “Luces de carburo”, 16 de abril.

Grupo de teatro experimental (1957) “La hora de todos”, 19 de noviembre.

Grupo de teatro experimental (1961): “El amor de los cuatro coroneles”, 12, 13 y 14 de junio.

Grupo de teatro experimental (1962): “Arsénico y encaje”, junio-julio.

Grupo de teatro experimental (1963): “3 Monólogos y 1 entremés”, Julio.

Grupo de teatro del ICACH (1967): “Sueño de una noche de verano”, abril.

Grupo de teatro del ICACH (1967): “Un espíritu burlón, 2 septiembre.

Grupo de teatro del ICACH (1968): “La gruta”, Febrero.

Grupo de teatro del ICACH (1968): “El tejedor de los milagros”, septiembre.

Grupo de teatro del ICACH (1968): “La rebelión de los colgados”, 31 de octubre.

Grupo de teatro del ICACH (1972): “Volpone, el zorro” marzo.

Entrevistas:

ARÉVALO, Martha. (2011): Entrevista realizada por Griselda Guadalupe Calvo Guillén, 13 de julio, 7 pp.

MACÍAS, Elva. (2012): Entrevista realizada por Griselda Guadalupe Calvo Guillén, 5 de febrero, 7 pp.

TOVAR, Jorge. (2012): Entrevista realizada por Griselda Guadalupe Calvo Guillén, 4 de febrero, 9 pp.

ZEPEDA, Eraclio.(2012): Entrevista realizada por Griselda Guadalupe Calvo Guillén, 5 de febrero, 5 pp.

2. Bibliográficas

Libros

BOAL, Augusto. (1985), *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*, tercera edición, editorial: Nueva imagen, México.

CASTILLO, Guillermo. (2001), *La escuela y el teatro*, SEP, México.

CORTÉS MANDUJANO, Héctor. (2006), *Chiapas cultural. El Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*, Secretaría de Educación del Estado de Chiapas.

CUCUEL, Madeleine. (1994), *Seki Sano y el teatro en México. Los primeros años (1939-1948)*, Universidad de Hauti-Normandie-Francia, pág. 42-59.

DE LEO MARTÍNEZ, Rubén. (2010), *Noticias del teatro en Chiapas (de 1827 a 1954)*, UNICACH, México.

FRISCHMANN, Donald H. (1992), *Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX*, Texas Christian University.

GORDILLO Y ORTIZ, Octavio. (2006), *Bibliografía de los escritores del estado de Chiapas*, UNAM, México.

MACGOWAN, K.; MELNITZ, W. (1982), *Las edades de oro del teatro*, FCE, México.

MARTÍNEZ TORRES, José; **DURÁN RUÍZ**, Antonio. (2012), *Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas (1951-1957). Estudio preliminar, reseñas gráficas, índices, y apéndice biográfico*, UNACH-UNICACH, Samsara editorial, México.

MARTÍNEZ TORRES, José; **DURÁN RUÍZ**, Antonio; **ROJAS LEÓN**, Yadira. (2010), *En el pico de la garza más blanca: Obra reunida de Joaquín Vásquez Aguilar*, CONECULTA-UNACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

MEYRAN Daniel; **ORTIZ**, Alejandro. (2003), "El teatro en México visto desde Europa" en *Primeras Jornadas Internacionales del Teatro Mexicano en Francia*, (13-15 de junio), Editorial del Cardo, Biblioteca Virtual Universal, Universidad de Perpignan.

MOLINA HURTADO, María Mercedes. (1993), *En tierra bien distante. Refugiados españoles en Chiapas*, Instituto Chiapaneco de la Cultura, México.

NANDAYAPA, Mario, Antología de teatro chiapaneco (1942-2011), en proceso de edición, Secretaría de Educación del Estado de Chiapas.

ORTIZ BULLÉ-GOYRI, Alejandro. (2005), *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, primera edición, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

STANISLAVSKI, Konstantín. (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, primera edición, Alba editorial, Barcelona.

TSURUMI Shunsuke.(1976), “Semblanza de Seki Sano” en *De guadalupe no seibo*, (traducción de Michiko Tanaka del Colegio de México). Tokio, Chikuma. p.p. 183-192.

YOSHIKAUA Emiko. (2011), *Seki Sano según sus discípulos en México-realidad y mito entre memorias-*. Universidad Sofía, Japón.

Tesis

MONTIJANO RUIZ, Juan José. (2009), *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

TRANCÓN, Santiago. (2004), “Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro”, Tesis doctoral, Universidad Nacional a Distancia.

Otros

VÁZQUEZ Touriño Daniel. (2002), *El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación* (Conferencia pronunciada en las Jornadas Didácticas de la Asociación de Profesores de Español de la República Checa), Praga.

3. Hemerográficas

Artículos en revistas:

ALAMINOS Luis. (1988a), “La actividad teatral en la época del Ateneo”, *Homenaje a la generación del Ateneo*. ISSTECH, Noviembre, Tuxtla Gutiérrez, págs. 29-35.

----- (1988b), “Mesa redonda: Situación y perspectiva de la cultura en Chiapas”. *Homenaje a la generación del Ateneo*. ISSTECH. Noviembre, Tuxtla Gutiérrez, págs. 65-77

CARBALLIDO, Emilio. (1976), “Entrevista con Seki Sano”. *Tramoya*, pág. 8-11.

DUVALIER Armando. (1988), “Los poetas del Ateneo”. *Homenaje a la generación del Ateneo*. ISSTECH, Noviembre, Tuxtla Gutiérrez, págs. 45-51.

RUISEÑOR Esquinca, Carlos. (1988), “Chiapas era una fiesta. Generación del Ateneo”. *Homenaje a la generación del Ateneo*. ISSTECH, Noviembre, Tuxtla Gutiérrez, págs. 19-26.

CASTILLO Guillermo (Transcripción de Itzáe Castillo). (2000), “El teatro debe ejercerse con libertad y belleza. Entrevista a Luis Alaminos” en revista *Este sur* 269, 3 de abril, Tuxtla Gutiérrez, págs. 5-15

VELÁZQUEZ Manuel, Nandayapa Mario y Tovilla David. (1994), “Cuatro décadas en Chiapas. Entrevista a Luis Alaminos”, en revista *Sinapsis*, Noviembre- Diciembre, Tuxtla Gutiérrez, págs, 7-17

Notas periodísticas:

ANÓNIMO. (1965, 27 de agosto), “Del concurso...”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 9 de marzo), “El grupo teatral de Gustavo Acuña el primero en hacerse profesional”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 16 de marzo), “Se presenta un grupo teatral en la Casa de la Juventud”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 3-9 de abril) “Teatro Tayita”, en *Últimas noticias (El Ahuizote)*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 29 de abril), “A presentar la obra Los Desarraigados en el Concurso Nacional”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 10 de mayo), “Concurrida función Pro Universidad”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANÓNIMO. (1967, 7 de junio), “Cristina Muench habló de la semana cultural”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- ANÓNIMO.** (1967, 9 de julio), “El grupo de teatro de la Casa de la Juventud participará en el Festival Nacional...”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 14 de julio), “Hoy se presenta el teatro de Chiapas ”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 15 de septiembre) “Carta del seminario a Luis Alaminos ”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 6 de octubre), “Los Debutantes inician su temporada teatral antes de retirarse”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 13 de octubre a), “Crítica de teatro, hoy...”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 13 de octubre b), “Gran éxito de la obra *El gesticulador...*”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 13 de octubre c), “Gran éxito de la obra *Las ratas* de Roberto Culebro”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 17 de octubre), “Resultados del concurso de la zona sur”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 4 de noviembre), “Mañana sale el grupo de teatro al DF.” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 6 de noviembre), “Temporada de teatro en INJM”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1967, 22 de febrero), “CANDILEJAS: La imaginación del comediante”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 23 de febrero), “CANDILEJAS: Individualidad de la expresión motriz”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 25 de febrero), “CANDILEJAS: La creación del comediante”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 26 de febrero), “CANDILEJAS: El actor y las sujeciones de su arte”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 2 de marzo), “CANDILEJAS: La sujeción y los monstruos sagrados”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 3 de marzo), “CANDILEJAS: El actor y los divertissements”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 7 de marzo), “CANDILEJAS: El arte y las escuelas”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 9 de marzo), “CANDILEJAS: El arte y las escuelas”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 10 de marzo), “CANDILEJAS: El arte y las escuelas”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 15 de marzo), “CANDILEJAS: Actores y comediantes”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 16 de marzo), “CANDILEJAS: Actores y comediantes”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 18 de marzo), “CANDILEJAS: El comediante de la pantalla”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 21 de marzo), “CANDILEJAS: El comediante de la pantalla”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 29 de marzo), “CANDILEJAS: TÉCNICAS Y OFICIO”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 2 de abril), “CANDILEJAS: TÉCNICAS Y OFICIO”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- (1967, 6 de abril), “CANDILEJAS: TÉCNICAS Y OFICIO”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 8 de abril), “CANDILEJAS: TÉCNICAS Y OFICIO”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 11 de abril), “CANDILEJAS: El físico del actor”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 12 de abril), “CANDILEJAS: El físico del actor”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 15 de abril), “CANDILEJAS: Ya es un hecho: Ancira, Busquets y Jodorowsky en mayo”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 18 de abril), “CANDILEJAS: La afectividad del actor de cine”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 20 de abril), “CANDILEJAS: Las cualidades lúdicas del actor cinematográfico”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 22 de abril), “CANDILEJAS: El exhibicionismo del actor de cine”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, , 23 de abril), “CANDILEJAS: Debutantes 15 “La danza que sueña la tortuga”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 25 de abril), “CANDILEJAS: Alexandro no sólo rompe pianos...”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 26 de abril), “CANDILEJAS: El gorila, de Kafka, descende del hombre”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 27 de abril), “CANDILEJAS: “¿Quo Vadis, Antifaz?”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 29 de abril), “CANDILEJAS: La paradoja del actor de cine”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 30 de abril), “CANDILEJAS: Va de reto Antifaz”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 9 de mayo), “CANDILEJAS: Hoy “El diario de un loco”, el martes “El gorila”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 10 de mayo), “CANDILEJAS: “El éxito que sueña Tavo Acuña”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 19 de mayo), “CANDILEJAS: “El actor como ser y como objeto”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 21 de mayo), “CANDILEJAS: “El actor como ser y como objeto”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 23 de mayo), “CANDILEJAS: La tortuga danzó y danzó bien”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 24 de mayo), “CANDILEJAS: “La crítica de lo se desconoce”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 25 de mayo), “CANDILEJAS: “El actor como ser y como objeto”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 28 de mayo), “CANDILEJAS: “El actor como ser y como objeto”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 31 de mayo), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 1 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 2 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- (1968, 3 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 4 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 6 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 9 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 10 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 11 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 14 de junio), “CANDILEJAS: “El mito de la Vedette”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 15 de junio), “CANDILEJAS: “La paradoja del actor: Boleslawsky, Brecht...”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 17 de junio), “CANDILEJAS: “La voz en el teatro y los estados emotivoz”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 18 de junio), “CANDILEJAS: “Graju: Margarita Urueta”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 20 de junio), “CANDILEJAS: “Graju: estrictamente para adultos”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 23 de junio), “CANDILEJAS: “Mascarrones: una nueva dimensión”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 24 de junio), “CANDILEJAS: “Un nuevo grupo: Mactumactzá”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 25 de junio), “CANDILEJAS: “Selaginela y El censo”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 27 de junio), “CANDILEJAS: “Por enésima vez: ¡Entiéndase, urge un teatro!””, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 28 de junio), “CANDILEJAS: “Un poco de historia de teatro griego”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 29 de junio), “CANDILEJAS: “Cuando los gobiernos hacían teatro... Grecia”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 30 de junio), “CANDILEJAS: “El teatro griego”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 6 de julio), “CANDILEJAS: “El Bun Raku”: teatro japonés”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 21 de julio), “CANDILEJAS: “De los incidentes que antecedieron a “Graju”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 9 de julio), “CANDILEJAS: La pantomima”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 14 de julio), “CANDILEJAS: Hoy en México: Granjú”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 19 y 26 de enero), “Luis Alaminos pondrá en escena *La gruta*”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 1 de febrero), “Hablemos de teatro” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 3 de febrero), “Jornada cívico cultural [...]” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- ANÓNIMO.** (1968, 9 de febrero), “Con La gruta ICACH inicia ciclo cultural”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 10 de marzo), “Concurso de Teatro en la Casa de la Juventud”, en *Últimas noticias (El Ahuizote)*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 10 de marzo), “Convocatoria para el Concurso de Teatro Juvenil”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 10 de marzo), “La maldición: llegada del “Teatro Tayita”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 16 de marzo), “Debutantes 15 estrena hoy”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 17 de marzo), “La Casa de la Juventud organiza su Primer Concurso Estatal de Teatro Juvenil”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 11 de abril), “Cartel del Primer Concurso Estatal de Teatro Juvenil”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 5 de julio), “Gran artística del grupo de teatro del ICACH”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 20 de agosto), “Tuxtla será sede del Concurso Teatral de la Zona Sur”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1968, 3 de octubre), “Por cuarta vez se realizará aquí el Festival de Teatro”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1969, 28 de octubre), “Reanuda taller de teatro del INJM”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1969, 6 de noviembre), “INJM presentará los monólogos de Arturo Solís”, en *Últimas noticias (El Ahuizote)*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1969, 7 de noviembre), “Teatro en la Casa de la Juventud”, en *Últimas noticias (El Ahuizote)*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1970, 17 de febrero), “Interesante obra presenta grupo ICACH”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1970, 25 de febrero), “ Luis Alaminos repite con éxito El viaje inesperado”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1970, 8 de diciembre), “Representación de la discutida obra *Romeo y Julieta 70*”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1971, 26 de febrero - 14 de marzo,) “Teatro Tayita”, en *El Herald* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1971, 18 de junio), “El 22 inicia el grupo ICACH su temporada”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas,
- ANÓNIMO.** (1971, 5 de diciembre), “Primer Festival de Teatro para Estudiantes”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1971, 12 de diciembre), “Funcionario de Bellas Artes llega a esta capital”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1971, 12 de diciembre), “El grupo de Oaxaca iniciará el Festival”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1971, 13 de diciembre), “El grupo juvenil de Comitán actuará”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1972, 5 de junio,) “El juego de Zuzanka por el grupo de Tapachula dirigido por Jorge Ayala (Reseña y crítica)”, en *El Herald* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1972, 25 de junio), “Temporada de teatro experimental”, en *El Herald*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

- ANÓNIMO.** (1972, 27 de junio), “Siete jóvenes becados en Teatro y Danza”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1972, 25 de junio), “El teatro en Chiapas: Las Sillas dirigida por Culebro” (reseña y crítica), en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1972, 25 de junio), “Grupo de Pantomima de la IPN”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
- ANÓNIMO.** (1972, 29 de noviembre), “El pájaro azul de Maeterlick será puesta en escena” (una adaptación de Joaquín Lanza y Alfredo Palacios”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
- ANÓNIMO.** (1972, 6 de noviembre), “Último día de Despedida de soltera”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1972, 8 de diciembre), “Zaratustra nuevamente en Tuxtla”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANÓNIMO.** (1978, 2 de enero), “Mañana se cumplen 33 años sin teatro”, en *La Rueda*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ANTIFAZ** (Seudónimo). (1967, 22 de abril), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 29 de abril), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 3 de mayo), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 23 de mayo), “MASCARADAS: LA MACOLLA DE LA P.U.P (...)”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 15 de junio), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 14 de junio), “MASCARADAS: JORGE”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 22 de junio), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 24 de junio) “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 8 de septiembre) “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 13 de septiembre), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 14 de septiembre), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 19 de septiembre), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 21 de septiembre), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 22 de septiembre), “MASCARADAS: La guerra de las gordas ¡Un triunfo! Calle sin puertas, con probabilidades”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 28 de septiembre), “MASCARADAS: La tragedia del hambre? ¿O la búsqueda del vértice?”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 1 de octubre), “MASCARADAS: El fallo del jurado oscuro y contradictorio”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- (1967, 5 de octubre), “MASCARADAS”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- DUVALIER** Agustín. (1967, 7 de noviembre), “Mañana se presenta Debutantes 15 en la ciudad de México” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 9 de noviembre), “El dramaturgo Salvador Novo con el grupo Debutantes 15” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 1 de febrero), “El brillante director Gustavo Acuña recibió ayer el Premio Nacional “Xavier Villaurrutia” en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- ESQUINCA**, José Luis. (1967, 19 de octubre), “Los grupos de teatro en Chiapas: valoración y crítica”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1967, 25 de octubre), “El arte escénico: valoración y crítica. El teatro en los Altos de Chiapas”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 25 de octubre), “*El gesticulador* de Usigli: Gustavo Acuña, Debutantes 15”, en *La Tribuna*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 25 de octubre), “El arte escénico: valoración y crítica. El teatro en los Altos de Chiapas”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- JIMÉNEZ** Pozo Ramiro. (1971, 20 de mayo), “El teatro en Chiapas está en notable estancamiento”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- MENDIGUCHÍA COUTIÑO**, Bertha María. (1967, 15 de septiembre) “Rotundo triunfo de Debutantes 15 con *La guerra de las gordas*”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1971, 19 de junio), “El teatro es divertido: es para todo el mundo”, en *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- MORA**, Jorge. (1972, 5 de marzo), “Teatro (crítica sobre una obra representativa de Brecht, dirigida por Alaminos)”, en *Diario popular Es!* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1972, 5 de marzo), “5 mentarios” (crítica sobre *Las sillas* de Ionesco)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- OLMOS**, Carlos. (1968, 7 de marzo), “Listos? Luces? (Crítica del texto *La noche de los asesinos*)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, , 8 de marzo), “Listos? Luces? (Crítica de la obra *Las sillas* de Ionesco)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 12 de marzo), “Listos? Luces? (Desaparición del Festival de Otoño)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 13 de marzo), “Listos? Luces? (*Te juro Juana que tengo ganas* dirigida por Javier Rojas)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 14 de marzo), “Listos? Luces? (Chelís Solís, nuevo director de la Casa de la Juventud)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 15 de marzo), “Listos? Luces? (Jesús Castañón hará su primera película: Los recuerdos del porvenir)”, en *Diario popular Es!*, 15 de marzo, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 21 de marzo), “Listos? Luces? Yo también hablo de Alaminos”, en *Diario popular Es!* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

- (1968, 4 de abril), “Listos? Luces? (Parodia de las obras de teatro representadas para criticar a dependencias) en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 5 de abril), “Listos? Luces? Pop-art, Dom-art y Op-art en México”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 7 y 9 de abril), “Listos? Luces? (Columnas de crítica social para maestros y parodias de borrachos)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 10 de abril), “Listos? Luces? Nota personal de Carlos Olmos”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 17 y 20 de abril), “Listos? Luces? Breve crítica a los grupos que se presentan en el Concurso Estatal de Teatro Juvenil en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 23 de abril), “Listos? Luces? Vedettismo”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 31 de abril), “Listos? Luces? La creación de un teatro”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 5 de mayo), “Listos? Luces? (Sobre los grupos de teatro de Chiapas y Oaxaca)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968,23 de abril), “Listos? Luces? Vedettismo”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 11 de mayo) “Listos? Luces? (Integrantes del teatro en Chiapas)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 27 de julio), “Listos? Luces? (Crítica d ela obra La casa de Bernarda Alba, del grupo de Oaxaca)”, en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- (1968, 7 de agosto), “Listos? Luces? Maestros vs Cultura” en *Diario popular Es!*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- VILLANUEVA**, José. (1968, 1 de diciembre), “Éxito *Las ratas* de Roberto Culebro”, La Tribuna, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ANEXOS

ATENEO DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS



INVITACION

PARA LA PRIMERA REPRESENTACION DE TEATRO GUIÑONOL
CON LA OBRA DE LEON TOLSTOI EN CINCO CUADROS

EL PRIMER DESTILADOR

6

MANIPULADORES

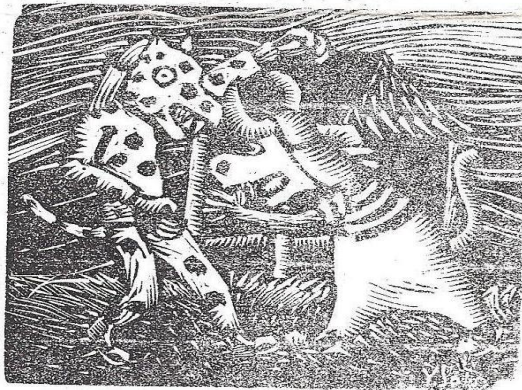
Roberto Solís
Eduardo Gutiérrez
Eduardo Castro
José Selvas

Jorge Danielos
Humberto Bado
Carlos R. Jiménez

DIRECCION Y ESCENOGRAFIA DE JORGE TOVAR S.

Lugar: El del Aisneo Fecha: 28 de diciembre Hora: 10:00 Hs.

EL ATENEO DE CHIAPAS



Invita a Ud.
a la
**VELADA
POPULAR**
que tendrá
verificativo

—EL VIERNES 20 DE JULIO DE 1951.—

A partir de las 20 horas en el Teatro

'Francisco I. Madero'

Conforme al siguiente

PROGRAMA:

- I. - Palabras alusivas por un miembro del Ateneo
- II.—"Aires Andaluces" de Guillermo Gómez por la marimba de los "HNOS. GOMEZ."
- III.—Presentación de la obra de Afanaziev por el cuadro teatral del Ateneo.

"La Unión Hace la Fuerza"

(Adaptación de "La Invernada de los animales")

Cuadro primero El Bosque.

- IV.—"Rapsodia Mexicana" de Alberto Valdés por la marimba de los "HNOS. GOMEZ."

Cuadro segundo.....Una casa en el bosque.

Director:—Jorge Tovar S.

Actores:—Isauro Solís, Gustavo Gutiérrez,
Carlos R. Jiménez, Armando Bañuelos, Galileo Jiménez.

Las máscaras empleadas en la obra fueron hechas por Isauro Solís y Héctor Ventura Cruz.

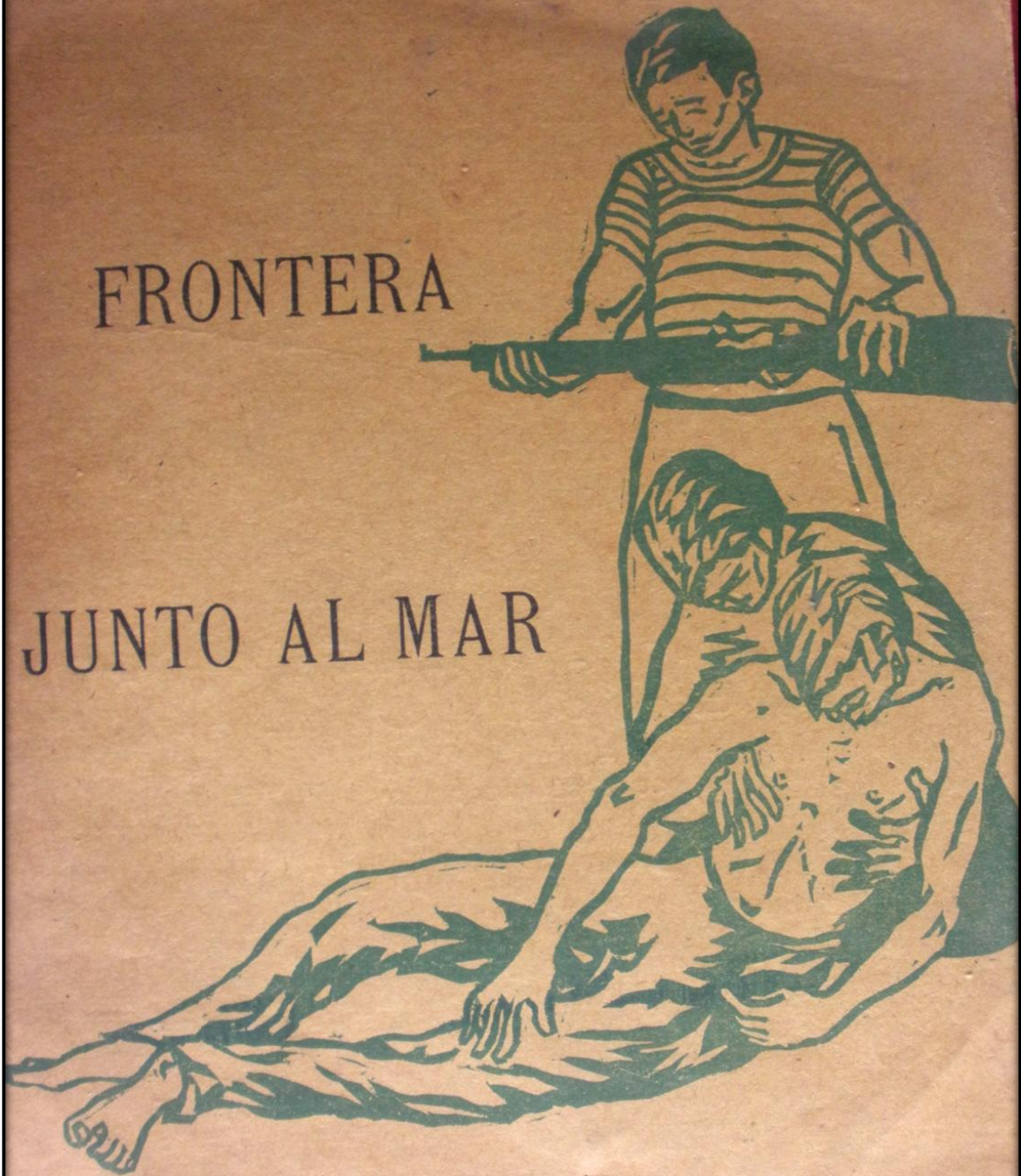
- V.—Actuación especial de l Acordeonista Edmundo Domínguez.

- VI.—"Danza de las Heras" de Ponchielly por la marimba de los "HNOS. GOMEZ."

¡NO FALTE USTED!

FRONTERA

JUNTO AL MAR



Septiembre 15 de 1954.

TEATRO DEL

Sindicato Ferrocarrilero

SABADO 16 DE ABRIL DE 1955. A LAS 21 HS.

FESTIVAL DE ELIMINATORIA
de la Zona Sur del Instituto Nacional de Bellas Artes
Teatro Experimental Chiapas.

PRESENTA:

“LUCES DE CARBURO”

Drama en tres Actos y en prosa de Federico Inclán,
con el siguiente.

REPARTO

Por orden de Aparición.

Operario de Mantenimiento.....	Roberto Trujillo
Ayudante.....	Wenceslao Camacho
Electricista.....	Eredin Zuar.
Abuelo.....	Canuto Muñoz Mares
Jacinto.....	Armando Bañuelos
Lorenzo.....	Oscar Oliva
Ing.....	Federico Serrano
Braulio.....	Manuel Lastra
Trini.....	Eredin Zuar.
Hilario.....	Ramiro Jiménez
Juan.....	Carlos Castillejos
Margarito.....	Wenceslao Camacho
Filiberto.....	Roberto Trujillo
Urbano.....	Mario Ramos.
Linda.....	Iris Muñoz.

Director: LUIS ALAMINOS

Cortesía de la

Farmacia “Bristol”

Responsable sin título de Farmacia
ALFONSO V. GASGA.

Preparación Técnica de Recetas

Medicinas de Patente, Sueros,
Vacunas, Perfumería y artículos de hule.

Lo que Ud. desea nosotros le brindamos.

Cortesía, Calidad, y Buenos Precios.

Trujano y 20 de Nov. Tel. 3-94. Oaxaca, Oax.

TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.

CENTRO SOCIAL "FRANCISCO I. MADERO"

FUNCION DE

TEATRO

A beneficio de la Benemérita CRUZ ROJA

PROGRAMA:

- 1.-Pieza de música por la marimba de los Hermanos Gómez.
- 2.-Danza por la Escuela de danza del Estado, de la Dirección General de Bellas Artes.
- 3.-"Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", de Federico G. Lorca por Marta Cuesy.
- 4.-Pieza de música por la marimba de los Hermanos Gómez.
- 5.-El Grupo de Teatro Experimental de Chiapas, de la Dirección General de Bellas Artes presenta:

'La Hora de Todos'

de Juan José Arreola.

R E P A R T O

Harras.....	Roberto Culebro
Harrison Fish.....	Luis Guerrero
El Conservador.....	Omar Gordillo
Gloria Dickenson.....	Marina Lomelí
El Policía O'Hara.....	Julio Zepeda
Roscoe Hamilton.....	Alejandro Sánchez
Verónica.....	Marta Alvarado
Dirección y escenografía.....	Luis Alaminos
Lugar y tiempo.....	Nueva York, 1945.

Martes 19 de Noviembre de 1957.

A las 8.30 de la noche. TODA LUNETAS \$ 5.00

Ayude a Ayudar a la Cruz Roja

CORTESIA DE CASA ARAUJO

REGIA FUNCION

Pro-Construcción del Hospital

REGIONAL - ANTI - TUBERCULOSO
DEL SURESTE.

En el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas.

Los días 12 - 13 - 14 de Junio de 1961.

A partir de las 20 horas.

Presentando del Laureado Escritor

- Peter Ustinov -

EL AMOR DE LOS 4 CORONELES

Actuando el grupo de Teatro experimental de Chiapas con el siguiente:

REPARTO

POR ORDEN DE APARICION

DESMOND
WESLEY
FRAPPOT
IKONENKO
ALCALDE

DESCONOCIDO
ANGELINA DONOVAN
LA BELLA

Luis Alaminos
Eliécer Solís
Florencio Miranda
Romeo Gómez
Gustavo Acuña
Eliécer Cruz
Alejandro César Herrera
Eva Gómez
Elva Macías
Estela Orantes
Marta Arévalo
Carmela Yañez

DIRECCION Y ESCENOGRAFIA

Luis Alaminos

REALIZACION DEL
VESTUARIO

Sra. María de Culebro
3a. Norte No. 29

REALIZACION DE LA
ESCENOGRAFIA

Escuela de Artes
Plásticas de Chiapas

PATROCINIO DE LA CAMARA JUNIOR
DE TUXTLA GUTIERREZ A.C.



El
Grupo de Teatro Experimental
de

Chiapas

presenta:

*“Arsénico
y
Encaje”*

de Joseph Kessebring



Junio - Julio 1962

**DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
DEL ESTADO**

EL GRUPO DE
TEATRO
EXPERIMENTAL
DE CHIAPAS
PRESENTA:

3 MONOLOGOS

Y

1 ENTREMES

JULIO 1963

CENTRO SOCIAL "FCO. I. MADERO"

INSTITUTO DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

EL GRUPO
DE TEATRO
DEL I.C.A.CH.

PRESENTA

EL SUEÑO
DE
UNA NOCHE
DE VERANO
DE WILLIAM SHAKESPEARE

JARDIN BOTANICO

ABRIL 1967

20.30 HORAS.

GRUPO DEL INSTITUTO DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS.

UN
ESPIRITU
BURLON
DE
NOEL COWARD.

AUDITORIO "EDGAR ROBLEDO SANTIAGO"

SEPTIEMBRE 1967.

EL GRUPO DE
TEATRO
DEL I.C.A.CH.
PRESENTA

**LA
GRUTA**

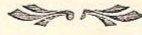
DE JEAN ANOUILH

AUDITORIO "EDGAR ROBLEDO SANTIAGO"

TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS, FEBRERO DE 1968.

EL GRUPO DE TEATRO DEL
INSTITUTO DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

PRESENTA



EL
TEJEDOR
DE
MILAGROS

Farsa en tres actos de
HUGO ARGUELLES

TEATRO DEL PARANINFO DEL INSTITUTO DE
CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Septiembre de 1968

El Instituto de Ciencias
y Artes de Chiapas
Presenta:

La
Rebelión
de los
Colgados

Traven---Seki Sano.

31 de Octubre

20.30 hs.

Rancho Rincón
del Bosque.

EL GRUPO DE TEATRO DEL I.C.A.CH.

PRESENTA

“Volpone”



“el Zorro”

farsa en 4 actos de

Ben Jonson

PARANINFO DEL INSTITUTO

MARZO

1972.



XI FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO

PRIMER PREMIO

Al mejor Grupo de la República

1 Grupo del Instituto de Ciencias y Artes
de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chis.

la interpretación de "La Rebelión de los Colgados"
adaptación de Seki Sano de la novela de Bruno Traven
dirigida por Luis Alaminos Guerrero

[Signature]

[Signature]

[Signature]

FOTOS DE “EL TIEMPO Y EL AGUA”

