

Antonieta Rivas Mercado y el Teatro Ulises

Antes de su encuentro con Antonieta, el reducido grupo de la revista *Ulises* –Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen– ya se había fogueado en el teatro con el montaje de *La puerta reluciente* de Lord Dunsany. El experimento había rendido una función privada en casa de Puig Cassauranc, ministro de Educación, a quien se le pidió apoyo económico para la revista y para el hipotético teatro. Puig Cassauranc había prometido dinero fuera de los cauces oficiales, pero no llegó a financiar simultáneamente los dos proyectos. Como el objetivo principal era la revista, la idea del teatro se postergó en espera de mejores circunstancias.

Rodríguez Lozano fue entonces el enlace entre los proyectos sin apoyo de los Ulises y el apoyo sin proyectos que quería ofrecer Antonieta. Así nació, en el verano de 1927, no la idea de hacer teatro –que ya era una decisión tomada por el grupo– sino la posibilidad de realizarlo en la práctica. El beneficio era recíproco: los Ulises encontraban en Antonieta al mecenas que habían buscado vanamente en las esferas oficiales, y Antonieta encontraba en estos jóvenes escritores una iniciativa que coincidía con sus propias inquietudes artísticas. Sería tan difícil atribuir el éxito del Teatro de Ulises a una de las dos partes que se conjugaron en él, como decidir si un banquete resulta exitoso por quien cocina los platillos o por los comensales que lo animan.

¿Por qué hacer teatro? Porque no había nada digno que ver en los teatros de la ciudad, estragados por el criterio comercial, la españolización y el mal gusto de los empresarios. También, porque había que divertirse. Novo relata que él y sus amigos

emprendían ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que va por la calle de Bolívar desde el *Teatro Lírico* al *Iris*, mira melancólico hacia el *Fábregas*, sigue hasta el *Principal*, no tiene alientos para llegar al Arbeu y, ya en su tranvía, pasa por el *Ideal*. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en qué divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro privado, de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola.

Había en sus propósitos una voluntad redentora de la cultura nacional y un ánimo de diversión que no estaba exento de cierto espíritu de provocación. Por un lado, estaba la voluntad de dar a conocer a los autores de la dramaturgia moderna y, por el otro, la aventura de incursionar en una experiencia desconocida.

Antonieta y los miembros de *Ulises* comenzaron a reunirse en el amplio salón de la casona de Monterrey, hablaron del posible repertorio y realizaron algunas lecturas en los idiomas originales. Deslindaron las responsabilidades iniciales: quiénes se encargarían de las traducciones, quiénes de encontrar apoyos artísticos y técnicos. También desde las primeras reuniones se esclarecieron criterios: el Teatro de Ulises sería un teatro *actual*, no de *vanguardia* (por desconfianza hacia todos los *ismos*). Los clásicos figurarían en el repertorio precisamente por la actualidad que conservaban a través de los años o de los siglos, como lo había demostrado Jean Cocteau en sus “revisiones” de *Antígona*, *Romeo y Julieta* y *Orfeo*. Lo actual era el sentido poético que surgía de la franja indecisa entre sueño y realidad, del viaje que realiza la imaginación en la inmovilidad del cuerpo. Todo era cuestión de creer en el juego del teatro, de aceptar la verdad de su mentira, de llevar al acto y al espectador a un estado de disponibilidad o, como hubiera dicho André Gide, de “fervor”.

Antonieta comulgaba con estos principios no sólo por adhesión intelectual sino también porque esta disponibilidad había sido, desde tiempo atrás, su manera de ver el mundo y de vivir sus experiencias íntimas. Vida y sueño eran para ella una feliz conjunción, aunque a veces el tránsito entre realidad e imaginación la condujera a una inextricable confusión mental. Sentía que había encontrado unas almas hermanas con las que podía hablar el mismo idioma. Exultante, escribiría a Rodríguez Lozano:

Han comenzado a sonar las campanadas que en mi vida anuncian la primera hora de contento, sereno y dichoso. ¿La primera? *La única*. Estas mañanas despierto alegre, bendiciendo a Dios. Se ahuyentaron los “despertares ácidos”, como dice nuestro buen Alfonso [Reyes]. El contacto primero con la realidad es gozoso. Vuelvo gustosa a la faena diaria en la que sé he de encontrarle.

nidades para llamar al pintor a su casa o para visitarlo en su taller, con el pretexto de consultarle un problema, de pedirle su opinión sobre cualquier asunto y de hacerle saber que, en todo, él tenía la última palabra. Rodríguez Lozano le había abierto las puertas a otro mundo y a nuevos amigos, y Antonieta procuraba agradecerlo continuamente para no parecer ingrata ni destronar al dios que le acababa de regalar un paraíso. La amargura de Rodríguez Lozano podía ser infinita si se sentía despedido, y Antonieta temía las represalias que las sospechas de apostasía hubieran despertado en él. Además, Antonieta estaba convencida de que Rodríguez Lozano era el dios de este nuevo reino en el que Villaurrutia, Novo u Owen figuraban apenas como los amanuenses del creador, dedicados sólo a transcribir en frases punzantes de ingenio, el pensamiento que recelaba el hermético oráculo. No se percataba de que los amanuenses estaban a años luz de sentirse deslumbrados por alguien a quien consideraban acaso un arribista, una versión local del *Bel Ami* de Maupassant.

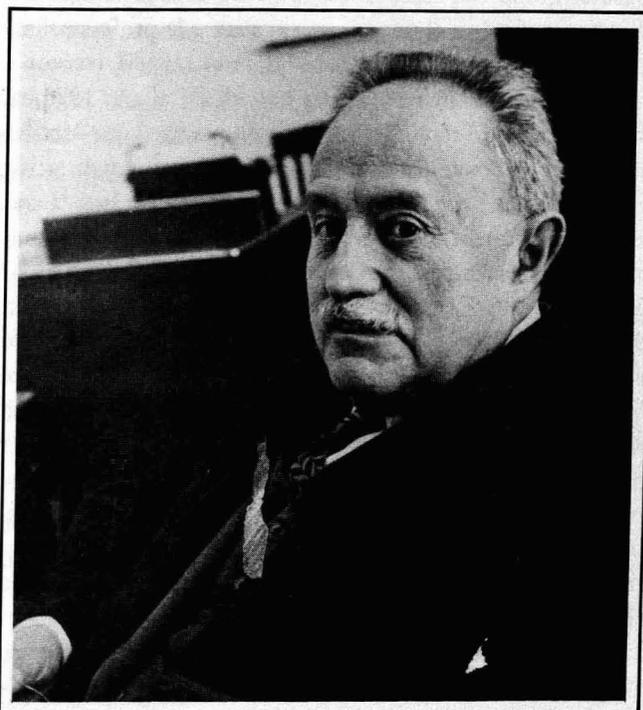
Al principio de la aventura, todos sobrellevaron las pequeñas diferencias, los roces y desacuerdos, en nombre del entusiasmo y de la novedad. Todos pusieron manos a la obra para postergar las vanidades particulares y las jerarquías, como lo indicó Antonieta en una declaración a la prensa:

Nuestra forma de trabajo es sencillísima. Todo lo hemos hecho nosotros mismos. Ciertamente es que nos hemos improvisado actores, escenógrafos y directores de escena, pero de la siguiente manera: escogiendo cuidadosamente los papeles, estudiando la escenificación con esmero... No dejando nada al azar... Hemos tachado al primer actor y a la primera actriz. Todos son esenciales. Desde el telonero hasta los protagonistas.

Esto era verdad en cuanto a la concepción del teatro que querían realizar: una conjunción de talentos que se ponían al servicio de un arte, con las limitaciones de los novatos, pero con las virtudes de un espíritu profesional superior al de las gentes del teatro mexicano de entonces. En la práctica, Antonieta se encargó con más entrega que los demás miembros del grupo de las cuestiones prácticas que suelen desdeñar los intelectuales. Con Rodríguez Lozano del brazo, se puso a buscar un local que no fuera un teatro convencional para así demostrar, de pasada, que era posible hacer un teatro como fuera y de lo que fuera. Encontraron una casa de vecindades en el número 42 de la calle de Mesones, en pleno centro de la ciudad, que fue rebautizado como *El Cacharro* por el grupo y que, con los años, se convertiría en el lugar simbólico donde nació el teatro mexicano moderno. El edificio era modesto, un vetusto inmueble decimonónico en dos plantas y con ventanas altas, en cuyo primer piso se acondicionó, de manera sencilla y funcional, la sala de teatro. El comedimiento del gasto en los arreglos no correspondía a un espíritu ahorrativo —de haber sido el caso, Antonieta hubiera gastado su fortuna en un teatro— sino a la idea misma de lo que pretendían demostrar con su experiencia. Nadie, por lo demás, pensaba hacer del teatro una actividad profesional o una vocación prioritaria. Por lo tanto, la intención era la de disponer sólo de los medios sufi-

cientes con su pretensión de romper, radicalmente, tanto en el contenido como en la forma, con el teatro comercial de la época.

Más allá de las inevitables limitaciones del lugar, el acondicionamiento del escenario y de la sala respondía a una deliberada modificación de la relación entre el actor y el espectador y a la voluntad de hacer *escuchar* un texto. Para tal efecto, se construyó una plataforma de madera que se elevaba a unos 50 centímetros del suelo. Se obviaron el telón, las bambalinas convencionales y, sobre todo, la famosa concha desde donde se apuntaba a los actores los parlamentos mal memorizados. La distancia entre el escenario y la sala era mínima; se formaba así un espacio íntimo con los 50 espectadores que cabían en la sala. Entre la sillería se colocaron unos cubos, a manera



de mesitas bajas, que rompían la monotonía de las butacas. Las paredes se cubrieron con tela de yute para aislar la sala y resarcir la desnudez general del local. Antonieta supervisó las obras, para las cuales puso a trabajar a sus carpinteros, electricistas y tapiceros. También puso a contribuir a su fiel Ignacio, el chofer, que casi no paraba en sus idas y venidas entre *El Cacharro* y las casas de los miembros del grupo, para dejar un mensaje, recoger un texto, una opinión o un vestuario.

La primera obra, *Simili*, del dramaturgo francés Claude Roger-Marx, fue escogida por Villaurrutia porque obviamente coincidía con sus recientes experimentos en su novela *Dama de corazones*: trabajaba el tema del doble y el juego entre la fantasía y la realidad. Decía el poeta:

Simili es una pieza de análisis psicológico. La fantasía de la protagonista reconstruye el carácter del hombre que ama en otro hombre a quien encuentra casualmente y que se presta de buen grado a su capricho. Cuando el verdadero amante aparece, la mujer prefiere, a la vieja realidad de su amante de ayer, la verdad de su fantasía de hoy. El juego

de dos personalidades (la del amante real y la del amante inventado) constituye el encanto de la obra. Al hablar de *Simili*, la crítica francesa nombró a Marivaux y a Pirandello, dos autores que nada tienen que ver con el naturalismo, dos juglares, de la fantasía el primero, de la inteligencia el segundo. Fantasía e inteligencia presiden la obra de Roger-Marx. Algunos críticos mexicanos no han podido ver en ella sino una pieza naturalista.

Comenzaron los ensayos bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda, que desde hacía un par de años trataba de dirigir teatro serio y había montado ya piezas de Pirandello. Se citaban a las cinco de la tarde y prolongaban el trabajo hasta la hora en que despertaba la vida nocturna de la ciudad. Poco a poco el grupo fue creciendo con otras personas amigas del grupo que amaban el teatro y se negaban a la profesionalización: Carlos Luquín, hermano de Eduardo Luquín, escritor y amigo del grupo; Isabela Corona que, desde al año 1926, se había distinguido como declamadora de poesía; Lupe Medina de Ortega, cantante de conservatorio, exuberante y divertida mujer, muy dueña de sus destinos a pesar de estar casada con el músico Ricardo Ortega; el pintor y escultor Ignacio Aguirre, que formaba parte del círculo de Rodríguez Lozano, al igual que Andrés Henestrosa, un joven oaxaqueño que había llegado a la capital con escaso castellano y la mente llena de letras; Rafael Nieto, un joven de la alta sociedad mexicana que Antonieta trajo un día a *El Cacharro*; la joven Clementina Otero, una hermosa adolescente de quien se enamoraría perdidamente Gilberto Owen. El elenco lo completaban Antonieta, Novo, Villaurrutia y Owen. Los escenógrafos, capitaneados por Rodríguez Lozano, eran Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Agustín Lazo. Celestino Gorostiza figuraría poco después como director de escena.

A pesar de que formaban un grupo estridente de personalidades dispares y fuera de lo común, reinaba en los ensayos una disciplina que hubiera asombrado a más de uno de sus detractores. Después de que se escogía la obra, generalmente a iniciativa de Novo o de Villaurrutia, se hacía una lectura en la que todos intervenían para la concepción del montaje, las elecciones de los papeles o las indicaciones escénicas de cualquier orden. Todos expresaban sus opiniones sin atender a los rangos o a la experiencia. Una vez que comenzaba el montaje, sin embargo, se sometían a las decisiones del director en turno y cumplían sus tareas sin complejos de ningún tipo. A diferencia del criterio comercial, los Ulises estudiaban y analizaban conjuntamente la pieza y asumían la responsabilidad de memorizar sus parlamentos. Esto, que hoy puede parecer una práctica común, no lo era en una época en la que las obras se montaban en una semana, en que los actores desconocían el texto íntegro de la obra y en que los ensayos consistían en trazar las entradas y salidas de los actores, así como sus movimientos generales en el escenario, dejando la mayor responsabilidad al genio cómico o dramático de las primeras figuras.

Cada montaje de los Ulises se demoraba aproximadamente tres semanas. Luego se representaban dos piezas en una sola tanda y casi siempre en sólo dos ocasiones. Al terminar cada tanda, se empezaba a ensayar la siguiente. Aunque ninguno de

ellos era profesional, sería injusto hablar de una ausencia de trabajo actoral. Intentaron poner en práctica algo de las teorías de Copeau que, en *Le Vieux Colombier*, su teatro parisiense, formaba a los actores desligándolos paradójicamente de la palabra y del texto dramático. Su objetivo era inculcarles una gesticulación contenida, un entrenamiento físico casi mudo que se opusiera al estilo declamatorio de la época. Antonieta había visto en París algo de estas nuevas prácticas actorales y los otros habían leído sobre ellas; cuando Antonieta narraba lo que había visto, la secundaba Agustín Lazo que, en París, había frecuentado a los hermanos Pitoëff y a Jean Cocteau. Pero precisamente porque *no sabían actuar*, porque no estaban viciados por la grandilocuencia benaventiana, pudieron proponer un nuevo estilo de actuación. Rehuían el naturalismo, desde la elección de las obras hasta el trabajo de traducción, que procuraba un lenguaje cotidiano, y con timbres y ritmos mexicanos. En sus actuaciones buscaban un estilo *natural*, es decir, un estilo que afirmara que la fantasía o el sueño no eran momentos extraordinarios de la realidad, sino parte de la realidad misma. Al naturalismo, pues, opusieron lo *natural*, algo que prácticamente ningún crítico percibió.

Las dimensiones de la sala favorecían la naturalidad de la actuación. No había necesidad de impostar las voces, de remarcar expresiones o gestos, porque hasta el más remoto espectador podía percibir el fruncimiento de un ceño, la crispación de una mano o el esbozo de una sonrisa aquiescente o desilusionada. Un reflector blanco, prácticamente la única iluminación con que se contaba, depositaba en los rostros una luz cruda y directa que recordaba en ciertos momentos la técnica del cine mudo, en el que también se inspiraron.

Para Antonieta el trabajo actoral no presentaba mayores dificultades. Desde muy pequeña, si se recuerdan las burlas que le hacían su padre y sus hermanos, actuar había sido su segunda naturaleza. Tenía en su favor una gran facilidad para posesionarse de los personajes, prestándoles su voz y su cuerpo capaces de una ductilidad asombrosa. Se veía natural sin ser nunca la misma. Vivía otros destinos sin tener que asumir la responsabilidad ni las consecuencias de sus actos. El teatro era, en una escala reducida y simbólica, un ensayo de su vida en capítulos, con la única diferencia de que, a causa del repertorio que escogería para vivirla, no saldría indemne de su última puesta en escena.

Hacia fines del año 1927, casi todo estaba listo para la primera representación. Con el directorio de Novo, Antonieta había establecido la lista de invitados: algunos críticos y periodistas y, sobre todo, amigos. Las invitaciones, grandes y cuadradas, impresas en papel tapiz de color gris o fucsia, diseñadas por el equipo de pintores, comenzaron a circular. Apenas un poco más de 500 personas en total asistieron a las dobles funciones de Mesones a presenciar el repertorio de la temporada: en la primera tanda, *Simili* de Claude Roger Marx y *La puerta reluciente* de Lord Dunsany; en la segunda, *Ligados* de Eugene O'Neill y *Peregrino* de Charles Vildrac; la tercera se limitó al *Orfeo* de Cocteau. El debut fue el 4 de enero de 1928 y la entrada, libre, tenía como sola obligación dejar a la salida una propina para el velador. ◇