

rojo o rojizo”. Vauclause y Merdecluse (mierdaclause), es traducido como *Atlacomulco* y *Cuitalcomulco*. La torre Eiffel se quedó tal cual, y mantiene su “extrañeza” en el texto dramático. También se quedaron varios nombres dichos en el monólogo de Lucky: Poinson, Wattman, Conard, Berne de Bresse, Steinweg, Petermann, entre otros.

Los nombres de los personajes quedaron tal como están en las traducciones al español: Vladimir, Estragón, Pozzo, Lucky, en tanto que el muchacho se llama *Telpochtli*.

Por otra parte, se compusieron neologismos en náhuatl claramente identificables para los hablantes. Un ejemplo es “silla plegable” *necuelpahotepuzicpalli*, es decir “asiento de fierro que se dobla”. Para bombín, no se utilizó sombrero, sino se utilizó la palabra clásica *tzoncalli*, como la “casa de cabellos”. Recordemos que el sombrero también puede significar para Beckett “ser alguien en el mundo”, alguien que trabaja, se casa y tiene hijos, aquello que su familia deseaba para él.

Algunas palabras se mantuvieron en español, como Biblia, infierno, viernes, sábado, domingo, inglés, circo, deportes, tenis, entre otras. Es interesante notar que otras palabras se actualizaron al contexto mexicano contemporáneo. La Roquette, se traduce como “la prisión de Almoloya”, la palabra trabajo como “chamba”, o zanahoria por *castilan camohltli*, rábano por jícama que es *cáhzotl* en náhuatl, la cual se reconoce más que el rábano en el medio campesino náhuatl.

La grafía utilizada en la traducción al náhuatl es la más utilizada por los nahuatlatos, como Librado Silva. La traducción en náhuatl de la obra se colocó del lado izquierdo del libro y del lado derecho se colocó la traducción al español. Esta última, por lo general refleja la manera de decir las cosas en náhuatl.

La versión de Johansson no presenta grandes diferencias con la versión española realizada por Ana María Moix, realizada del francés en 1970 para Barral Editores de Barcelona. Sin embargo, nos acerca más a la realidad mexicana contemporánea.

El libro tiene un disco compacto, con siete textos grabados en náhuatl, para escuchar la sonoridad de los diálogos de la obra leída en voz alta por varios lectores.

Por último, me uno a la pregunta de Víctor Hugo Rascón Banda, ¿cómo será recibida esta obra por los hablantes de náhuatl? Y ¿cómo será su puesta en escena? Estaremos muy pendientes de estos acontecimientos.

Ricardo GARCÍA ARTEAGA

Alejandro ORTIZ BULLÉ-GOYRI, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 298 pp.

El fenómeno teatral puede observarse a través de tres grandes horizontes: la producción, la formación (o profesionalización) y su estudio. En su devenir, el teatro ha sido un evento *de facto*. Hasta hace poco tiempo, el teatro se ha comenzado a enseñar en escuelas, academias o universidades. De manera aún más reciente, el teatro no sólo se hace o se estudia, también se hace teoría sobre él. El libro de Alejandro Ortiz es

precisamente producto de ese tercer horizonte: el análisis de un periodo crucial para las artes escénicas de nuestro país.

Antes de revelar algunas de las partes más significativas de esta obra, me permito hacer una serie de consideraciones sobre la metodología propuesta en este trabajo, ejemplar para muchos colegas y alumnos que nos dedicamos a estos oficios.

Desde las primeras páginas de este libro se nos evidencia la manera en que el autor lanza sus primeras hipótesis o preguntas, para el periodo seleccionado, sobre el complejo panorama político y cultural que México vivía en esas décadas. Posteriormente, resulta fascinante la manera en que Ortiz se revela como un cuidadoso constructor de acontecimientos que pudieron haberse perdido sin remedio en la constelación de lo efímero, prodigioso sustento del fenómeno teatral. Ortiz nos ofrece una cátedra impecable de investigación al observar cómo la valiosa documentación agrupada para este trabajo (artículos periodísticos, entrevistas, reseñas, panfletos, iconografía, etcétera), se convierte poco a poco en argumento propicio para la recuperación de los acontecimientos que le dieron forma al teatro del México de la posrevolución.

El estudio de Ortiz es un buen ejemplo de ese matiz que deseamos en trabajos de historiografía teatral; los materiales estudiados configuran un panorama de hechos, cuyos sujetos se convierten en voces que participan en un foro sin tendencias ni juegos maniqueos, simplemente son mostrados, de manera crítica, para ser observados por el lector.

El estudio está conformado por tres partes: Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas, Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario y Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva.

Durante la lectura surge una pregunta (planteada también por Ortiz y por Fabianne Bradu): ¿cuál fue la participación del público teatral mexicano en estas aventuras que generaron estos grupos y que apostaron por una vanguardia escénica? Me atrevo a plantear que, por una parte, el teatro mexicano había trabajado sus propios códigos en el teatro de revista y teatro regional desde los últimos años de la década de 1910-1919. En estos foros, los artistas de la escena habían resuelto holgadamente la estética que el público descubría y solicitaba a la vez. ¿Sería entonces necesario plantear que esto no se manifestó dentro de los márgenes estéticos de la vanguardia europea?

Con respecto a los grupos y a los artistas habría también que considerar la preparación teórico-escénica de sus integrantes. La presencia de una corriente o un estilo no se da por simple exportación, sino por un profundo estudio del fenómeno. ¿Estaban dispuestos (o preparados) nuestros artistas a participar en esta aventura? Hasta esas décadas, ¿cuál había sido el impacto de una educación básica para que el público adoptara las propuestas estéticas de un montaje vanguardista? Es evidente que los mejores resultados fueron aquellos experimentos que se involucraron activamente en el diseño de una escolaridad básica diferente, novedosa para su tiempo.

Y es que el texto de Ortiz nos permite hacer preguntas que seguramente serán tópicos para futuros trabajos que deriven de esta fascinante y compleja empresa de revisión histórica de nuestro teatro.

Resulta afortunado el hecho de que la UAM apoye, dentro de sus proyectos editoriales, la publicación de trabajos que hablen de nuestra historia teatral. El estudio de Ortiz es una aportación que dignifica y legitima, sin duda, nuestros estudios y nuestro teatro.

Óscar Armando GARCÍA GUTIÉRREZ

Rodolfo OBREGÓN, *Utopías aplazadas, últimas teatralidades del siglo XX*. México, Conaculta, Centro Nacional de las Artes, 2003. 202 pp.

En México, a pesar de lo que dijeron en su tiempo Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Clementina Otero, las ideas teatrales y el modelo actoral de Constantin Stanislavski no aparecieron con el surgimiento de los llamados grupos renovadores del siglo XX, en las décadas de los veinte y treinta, sino hasta los años cuarenta, con la llegada de Seki Sano, a finales de 1939. Y eso porque llegó al país exiliado, pues, poco tiempo antes, los funcionarios culturales de entonces se mantuvieron reticentes a invitarle a impartir sus conocimientos. Todavía Novo, en los años cincuenta, declaraba a la prensa que había que expulsarlo del país por hablar mal del modelo actoral de ¡María Tereza Montoya!, lo que Sano llamaba el “montoyismo”.¹

Stanislavski llegó con unos treinta y cinco años de retraso a México. Claro, en otros países latinoamericanos ese retraso se hizo más largo. Gran consuelo.

Pero hay que reconocer que en el México de aquellos años había intelectuales, artistas un poco más enterados; estudiosos de la realidad artística de su tiempo que tuvieron el vislumbre de que la escena teatral podía ser de otra manera, por las presencias de Reindhart, Appia, Craig. Tal fue el caso del director Julio Bracho, del actor Alfredo Gómez de la Vega o del poeta, dramaturgo y príncipe del estridentismo Germán List Arzubide, quien descubrió, en su viaje a Rusia, al teatro soviético, con sus nuevas rutas en la estética teatral, hecho que, retornando a su país, tomaría como ejemplo tanto en su teatro de muñecos como en su dramaturgia y en algunos montajes que realizaría con otros integrantes de la vanguardia artística nacional de los años treinta.

Resulta encomiable la idea de Rodolfo Obregón por compartir en este libro sus pasiones por los grandes creadores del siglo XX, el cual intitula *Utopías aplazadas* —muy dentro de la tradición mexicana de llegar tarde. Tal vez su mayor virtud sea, precisamente, la de acostumbrarnos a llegar a tiempo a las transformaciones artísticas de nuestra época; este libro nos ayuda a entender en algo las transformaciones de la estética teatral de las últimas décadas y, sobre todo, a darnos cuenta que, más allá del pensamiento utópico, el teatro cambiará a la humanidad.

¹ María Tereza Montoya fue una de las más célebres actrices mexicanas de la primera mitad del siglo XX, cuyo arte teatral seguía respondiendo a los paradigmas actorales decimonónicos, bastante alejados del rumbo hacia donde iban los cánones modernos.