

UNIVERSO DE DISCURSOS (ANTOLOGÍA DE TEXTOS) A PROPÓSITO DE *EL TEATRO EN LA URSS*, DE ALFREDO GÓMEZ DE LA VEGA

Por José Santos Valdés Martínez

“Entonces él les dijo: ‘Pues bien, den al César lo que es del César, y a Dios lo que corresponde a Dios.’”

Evangelio según San Lucas 25,20

Todo empezó hace algún tiempo, cuando literalmente rescaté de una librería de viejo un libro escrito por el actor mexicano Alfredo Gómez de la Vega en la década de los años treinta del siglo pasado. Se trataba de *El teatro en la U.R.S.S.*, una especie de muestra y comentario de lo que en materia teatral se estaba llevando a cabo en ese país en el año de 1935, y que fue producto de un viaje que realizó el actor ese año por el continente europeo.

El estado del libro era lamentable. Tenía todas las huellas de haber estado expuesto al fuego y al agua y, por añadidura, se hallaba contaminado por los hongos. Requería urgentemente ser sometido a un tratamiento de descontaminación y en la medida de lo posible de restauración, a fin de detener el proceso de su destrucción. Esto se realizó en el Citru. Ya una vez consultable, compañeros investigadores me lo solicitaron para hacer lo propio en vista de sus propias investigaciones.

Yo no tuve empacho en acceder a esas solicitudes. Mis motivaciones para adquirir el libro fueron simplemente las de rescatar, salvar, recuperar un texto que consideré valioso. Nunca me planteé trabajar en él. Mis intereses en la investigación, si bien documental, estaban referidas a los teatros, y de estos a los nacionales, desde el punto de vista histórico, geográfico, y arquitectónico. De tal modo que lo único que vi en el texto fue una obra de consulta, para mi y para los demás. Por mucho tiempo estuve tentado a donarlo a la Biblioteca de las Artes, pero no sé por qué, pero preferí conservarlo.

A pesar de que ha pasado mucho tiempo desde que se hizo público y notorio mi rescate y el texto en sí, que yo sepa nadie hasta la fecha ha tomado la iniciativa para realizar algún trabajo sobre él. Pero esto es explicable. Se necesita mucha audacia y mucho ingenio para revivir en pleno siglo XXI un producto neto del comunismo soviético de aquellos años en plena etapa de la dictadura de Stalin, y para exagerar, de la etapa del Terror en su proceso revolucionario. Para qué sacar a colación ahora esto una vez colapsada la URSS comunista. Con qué objeto.

Hoy el destino nos coloca en una linda oportunidad para hacer algo al respecto. Porque si bien no faltará quien nos tilde de anacrónicos por rememorar aspectos positivos de la Rusia comunista, creo que nadie será capaz de arrojar piedra alguna si nos centramos en la labor de divulgador del actor Gómez de la Vega, quien legó a la posteridad, y este es el punto, un testimonio imparcial y de primera mano sobre la experiencia soviética en el teatro en pleno trance revolucionario, y cuyo texto debería ponerse íntegro a la consideración del público para que el mismo público saque sus propias conclusiones acerca de un concepto de teatro en boga en aquellos años, y una de cuyas raíces estaba

precisamente en la URSS, esto es, el Teatro Experimental. Aquí, por la extensión del texto de Gómez de la Vega, sólo se transcribirá el primer capítulo.

Y conclusiones no sólo en relación al texto en sí, sino en relación, con otros textos que lo acompañarían, de otros reconocidos autores, y que se incluyen para ampliar en la medida de lo posible un tanto cuanto los criterios, si fuera necesario ampliarlos. Tal es el caso de una semblanza de Gómez de la Vega, debida a la autoría de don Armando de Maria y Campos publicada en su columna de *Novedades* en ocasión del fallecimiento del actor en 1958. (*Novedades*, 17 de enero de 1958)

Otro texto que se incluye es sobre el Realismo Socialista, del maestro Adolfo Sánchez Vázquez. Una visión serena, equilibrada y meditada, sin los aspavientos que se acostumbra, sobre esta preceptiva que tal como se desprende del texto de Gómez de la Vega, no era tan nefasta como nos la han pintado los defensores de la “Libertad”. Cfr. *Las ideas estéticas de Marx*, México: Era, 1965.

Para el asunto de las temáticas autorizadas por el Realismo Socialista en la producción artística, que sería oportuno abordar aunque sea someramente aquí, se había pensado insertar un fragmento sobre el particular que se tomaría del libro *Fundamentos de la Estética Marxista*, de A. Asiz (URSS: Progreso, 1976.). Sin embargo, no será necesario hacerlo así. El texto de Gómez de la Vega suple con creces esta necesidad. El marco de referencia de su muestrario es precisamente la variedad de géneros y temas abordados por los teatrístas soviéticos.

Dos puntos álgidos de la Revolución Rusa fueron la colectivización del campo y la industrialización del país, cuyas apresuradas y aceleradas puestas en marcha habrían afectado a miles de campesinos, que se quedaron sin tierras, sin siembras, fueron deportados, se murieron de hambre o fusilados. Al momento de la estadía de Gómez de la Vega en Rusia, parece que el país se recuperaba del amargo trago. El pasaje que ilustra estas atrocidades está tomado de la *Historia secreta de los crímenes de Stalin*, de Alexander Orlov (México: La Prensa, 1956). Por el puro título ya se podrá imaginar la filiación de su autor: un feroz enemigo de Stalin y de todo lo que representaba..

Sobre las llamadas purgas de los años treinta que promovió Stalin para deshacerse de la vieja guardia bolchevique y de los dirigentes del Ejército Rojo, casi contemporáneas al Festival de Teatro de 1935, se inserta un texto extraído del libro *El partido comunista ruso en el poder 1917-1960*, de N Rutych. México: Jus, 1961 Un texto francamente tendencioso que solo se concentra en lo malo del régimen comunista, pero no dice nada por ejemplo acerca de la organización obrera en Rusia. De las fábricas, de los sindicatos. Este vacío en la información vendrá a llenarlo, también por increíble que parezca, el texto de Gómez de la Vega, al hablar de los teatros obreros en la URSS.

La disonancia que produce la relatoría de un Festival de Teatro, que es a final de cuentas lo que nos presenta Gómez de la Vega, la relatoría comentada correspondiente al III Festival Teatral de Moscú celebrado en 1935, con la descripción de los arrestos, las deportaciones y las ejecuciones que fueron el pan de cada día después del asesinato de Kirov, el más viable contrapeso al poder absoluto de Stalin en el Politburó apenas en diciembre de 1934, originalmente se trató de atenuar con la inserción de un fragmento sobre el papel de las masas, los dirigentes y los intelectuales en el proceso revolucionario, del que se desprenderían los diversos escenarios y las diversas formas

en las que actúa la ideología totalitaria. Este fragmento sería tomado del libro *Revolución y Sociedad*, de Umberto Melotti. México; FCE, 1971.

Sin embargo y para no caer en repeticiones, preferí abordar ese tema indirectamente en la especie de conclusión con la que termino esta antología en donde incluyo un fragmento sobre el Totalitarismo, o más bien sobre la Tentación Totalitaria que de vez en vez renace en algunas mentes desencantadas del *statu quo*. Este fragmento es debido a la pluma del periodista francés Jean François Revel, extraída de su libro que lleva por título *La Gran Mascarada*, que trata sobre la supervivencia de la utopía socialista, una supervivencia, para este autor nefanda, absurda e irracional. Otro texto tendencioso, que solo se ubica en lo negativo, nunca en lo positivo. (Madrid: Santillana, 2000).

Arriba hablé de la gran oportunidad que la historia nos daba para sacar a la palestra este texto sobre el Teatro en la URSS en el apogeo del poder dictatorial de Stalin. Estaba pensando sí, en el crédito que ello merece su autor Alfredo Gómez de la Vega, un excelente actor, metido a escritor, hoy injustamente olvidado. Pero también pensaba en el rebote que esos hechos tuvieron en México posteriormente cuando la llegada de Seki Sano a México en 1939.

Concretamente hablo del Teatro de las Artes, organismo artístico y cultural que auspició en los años 40 el Sindicato Mexicano de Electricistas, hoy tan golpeado y tan vilipendiado y cuyos aportes para el teatro mexicano fueron y son de gran valor incluso para sus detractores, pero que hasta eso hoy sus enemigos serían capaces de escatimárselos y de reprochárselos. Y la fuente de esos aportes está precisamente allá, en esa URSS de los años treinta. Caray. Pues qué no Seki Sano trabajó cercanamente a Meyerhold en su Laboratorio en la URSS en esos años treinta, y varias de las innovaciones que introdujo en México a través del SME todos los que nos dedicamos al teatro las tenemos muy presente. Simplemente a él se le debe la introducción del estudio de Stanislavski en el país, así como también la técnica de la Biomecánica meyerholdiana si se me permite la expresión. Y si me apuran tantito, el innovador diseño del conocido también como Teatro de las Artes tiene su paradigma allá en aquel Laboratorio también. A este respecto, incluyo un fragmento de un artículo que escribí sobre el Teatro de los Electricistas y que publiqué en la *Revista Lux* del SME en 2001. México, Núms. 503-504, enero-febrero, 2001

Y por cierto, Meyerhold fue otra víctima más de la barbarie stalinista. Desapareció en 1939 después de una ruidosa crítica al Realismo Socialista en el Congreso de Directores de Escena que se celebró, supongo en Moscú, ese año. Cfr. Alberto Argüello, “Utopía del Arte Puro” en *Arte y Utopía en América Latina*, México: INBA: CENIDIAP, 2000.

Dejen el teatro, el propio Sindicato Mexicano de Electricistas, pionero en el Movimiento Obrero Mexicano. Sindicato de izquierda, anti-oficialista. Después de pulverizados ellos ¿Quién? ¿Quién dará la cara por la clase trabajadora? ¿Quién defenderá el patrimonio de la nación, los recursos energéticos, frente a la voracidad de nuestros políticos y la de las transnacionales? ¿el SUTERM? ¿Alguien se acuerda de ellos? ¿Quién? ¿El STPRM? ¿El SUTIN? Sin palabras. O bien hay que pensar en el STUNAM, o en el SNTE, o en el SUTGDF. Nada. Hay que aceptarlo: Lo que quedó son puros sindicatos blancos, charros, y oficialistas. Sindicatos que si no se alinean por la derecha podría sucederles lo que a los del IMSS, recurrentemente en capilla. He aquí

un buen motivo para sacar a colación el Teatro en la URSS en 1935 del maestro Alfredo Gómez de la Vega. De lo que se trata es de poner a cada quien en su lugar.

Bueno, bueno, pero a que viene esta estructuración de un discurso principal, el de Gómez de la Vega, y discursos subalternos, incompletos o fragmentarios. Bien, el razonamiento es el siguiente. Estaremos de acuerdo en que el texto completo de Gómez de la Vega puede llegar a funcionar como un Universo de Discurso si y solo si es motivo de discusión, comentario o comunicación entre un servidor y sus destinatarios. Así cada fragmento que se extraiga del total, ya para comentar, ya para puntualizar, conserva su sentido que le otorga el contexto de ese Universo que supuestamente deben compartir los hablantes y los oyentes. Si se hace caso omiso del contexto, entonces cualquier fragmento que se extraiga del total, se modificará o perderá todo su sentido en el peor de los casos.

Pero es posible que el universo así supuesto no baste para otorgar todo el sentido requerido a las partes o los fragmentos. porque es un Universo limitado. Luego entonces se requerirá ampliar el contexto para enriquecer los sentidos. Y aquí entran los discursos subalternos que acompañan el texto de Gómez de la Vega: amplían los contextos y mejoran y enriquecen los sentidos. Simplemente, al inicio de su discurso, Gómez de la Vega advierte que en todo lo que sigue no se pronunciará de ninguna manera sobre cuestiones de ideología o de política. Por lo menos lo que aquí procede será abundar sobre lo que falta para dar un sentido más amplio a las afirmaciones de Gómez de la Vega. Pienso que esta carencia del texto la suple muy bien una mínima incursión en el Realismo Socialista, o en el Totalitarismo, o en los entramados de la política del momento. Es lo he tratado de hacer al incluir todos estos discursos subalternos al texto de Gómez de la Vega.

Lo que estoy haciendo en suma es apoyarme en una Teoría Contextual del Sentido, para darle mayor comprensión al texto de Gómez de la Vega, ya que la que provoca su lectura hemos visto que en algunos puntos no basta. Pues bien, a este respecto y a manera de apéndice transcribo un extenso párrafo sobre los Universos de Discurso. Pertenece a un capítulo que se denomina **La noción de contexto**, que extraje del libro *Lenguaje y realidad*, de Wilbur Marshall Urban, México: FCE, 1952.

En términos de esta teoría finalmente pregunto: Qué fue lo que realmente hizo Alfredo Gómez de la Vega si no, darnos una visión del teatro en la URSS de aquellos años, una visión, hasta cierto punto, fuera de contexto (universo de discurso). Y qué vino a hacer Seki Sano a México en 1939 si no transmitirnos sus conocimientos materialmente sacándolos de contexto (universo de discurso) Y qué hago ahora yo si no reconsiderar todos estos puntos insertándolos en la medida de lo posible en su contexto original. Y para qué. Ya lo dije arriba. Simplemente para poner a cada cual en su lugar. Efectuar un deslinde al tenor de dar al César lo que es del César y al Teatro lo que es del Teatro, parafraseando el epígrafe de este trabajo.

Valdés Martínez, José Santos. Ciudad de México, octubre de 2010.

CON-TEXTO VITAL

ALFREDO GOMEZ DE LA VEGA

Por Armando de Maria y Campos

Alfredo Gómez de la Vega, que ayer dejamos en el seno de la madre tierra, fue un raro caso de voluntad, de perseverancia, de talento y de energía. Sería caer en lugar común ahora que ha desaparecido, víctima de sorpresiva y dolorosa enfermedad, que fue el primer actor de habla española. Tanto se ha abusado de esta frase, que resulta grande a todos. Lo que sí nadie pondrá en duda nunca es que fue un extraordinario actor que honró a México dondequiera que rompió cortinas, pisó las tablas escénicas y cortó el verso, como se decía antes, o lo que es lo mismo, que dijo muy bien todos los personajes que habitó con su talento innato de gran comediante.

Hijo de padres mexicanos y mexicano por nacimiento, inició su carrera artística en México como recitador el año de 1911. Para arbitrase recursos y marchar por sus propios esfuerzos a Europa, organizó recitales a principios de 1913. En febrero de 1914 se presentó por primera vez ante el público en El Ateneo de Madrid, recitando poemas de poetas mexicanos. A mediados de ese mismo año ingresó a la carrera diplomática, en Madrid, como tercer secretario y estuvo con igual carácter en Roma, París y Londres. Pero su amor era el teatro. A fines de 1916 principió su carrera dramática, ingresando en la compañía de Catalina Bárcenas, como galán joven. Después pasó a la de Carmen Cobeña y más tarde a la que dirigió Ricardo Baeza, formada especialmente para presentar obras maestras del teatro universal. En 1920, ya con compañía propia, como primer actor y director, se presentó en el teatro Español, de Madrid, estrenando *Los iluminados*, de Joaquín Montaner; *La princesa juega*, de Marquina; repuso *Electra*, de Galdós, y se consagró como un gran actor de habla española independientemente de que fuera mexicano por nacimiento.

Durante seis años, y siempre al frente de su compañía, recorrió los principales teatros de la península española, Canarias y Baleares y el Marruecos español, y actuó en los teatros madrileños Eslava, Centro y Español, estrenando obras de Unamuno, Araquistáin y Jacinto Grau. Regresó a México después de catorce años de labor artística en Europa, en 1927, presentándose en abril de ese año y realizando una temporada que duró seis meses y también recorrió los estados con un repertorio selecto y estrenando obras mexicanas de Jiménez Rueda y María Luisa Ocampo. Volvió a Europa y actuó en los teatros de Madrid y de Lisboa y tornó a México en 1930 para realizar su memorable temporada, en la que puso obras de Andreiev, Sarment, Antonelli, Gantillón, Pagnol y una mexicana de José Joaquín Gamboa. Llevó como primera actriz a Gloria Iturbe, mexicana, y en esa temporada se revelaron Andrea Palma e Isabela Corona.

EN EL BELLAS ARTES

Dirigió la temporada que inauguró el teatro del Palacio de Bellas Artes, interpretando al lado de María Tereza Montoya, *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, y otros éxitos del teatro universal. Volvió al teatro Fábregas y realizó otra brillante temporada con obras consagradas como *Antes de ponerse el sol*, de Hauptmann, y estrenando *Knock o el Triunfo de la medicina*, de Romaine, y *Cubos de noria*, de la mexicana Amalia de Castillo Ledón. Su más reciente temporada fue la que realizó en Bellas Artes

para dar a conocer *La muerte de un viajante*, de Miller, como director, actor y traductor. Uno de sus más calificados triunfos fue el que alcanzó en 1946, estrenando *El gesticulador*, la famosa pieza de Usigli, creando el personaje César Rubio, uno de los más vigorosos de nuestro teatro nacional. Sus últimas apariciones frente al público fue como actor y director de teatro en 1954, llevando a las ondas electrónicas, como era su costumbre y su divisa, teatro de gran calidad.

Alfredo Gómez de la Vega fue dueño de una rica cultura, especialmente en materia teatral; viajó por todo el mundo estudiando teatro y nutriéndose de experiencias, que después aprovechaba en sus temporadas teatrales. En 1938 publicó su magnífico libro *El teatro en la URSS*, y todavía a fines del año pasado sustentó conferencias sobre el teatro en China, a raíz de su reciente viaje a aquel país.

Soñó para México con un gran teatro, el que México se merece. Dijo alguna vez: “La circunstancia de haber luchado siempre, en todas mis temporadas teatrales en México, por abrir un camino a los jóvenes, muchos de los cuales se hicieron y formaron bajo mi dirección y hoy son nombres estimables en nuestra escena, creo que me autoriza, sin riesgo de que mi actitud parezca sospechosa, para expresar mi escepticismo ante lo que hoy parece estar de moda considerar como un renacimiento del teatro entre nosotros”. Se refería a la multiplicación de los pequeños teatros. Porque él, como Goethe, hubiera querido “que el escenario fuese tan estrecho como la cuerda de un equilibrista, para que ningún torpe se atreviera a pisarlo”.

Ayer, un grupo de amigos, muy reducido, le acompañamos a su última morada. Estoy seguro de que él no esperaba a más de los que fuimos, escéptico de la amistad como fue siempre. Fue la suya una despedida triste. En la casa de inhumaciones donde fue depositado su cadáver, asomaron pocas caras. Pasó su última noche solo, solo.

El libro de los decretos eternos es inmutable y cuando dice “así lo quiero”, el cuerpo robusto, en plena madurez intelectual y ansioso de vivir, se convierte en cadáver; duerme yerto en la tumba...

Maria y Campos, Armando de, “Alfredo Gómez de la Vega” en *Novedades*. México, 17 de enero de 1958 Apud *Veintiún años de crónica teatral en México, 1956-1959*. Tomo II, Primera Parte, México: INBA-IPN, 1999, pp. 297-298.

TEXTO

EL TEATRO EN LA U.R.S.S.

Por Alfredo Gómez de la Vega

CAPITULO I.-.

La primera visión de conjunto del arte escénico de los rusos me la ofreció el Tercer Festival Teatral de Moscú. La duración de este fue de diez días, y en tan breve espacio de tiempo se presentaron dieciséis espectáculos, que abarcan los más diversos géneros:

ópera clásica y moderna, tragedia, drama clásico nacional y extranjero, *ballet*, drama y comedia de la más reciente producción soviética, teatro de las minorías nacionales: teatro judío, teatro gitano; teatro para adolescentes, teatro para niños, teatro *Guignol*. Y este extraordinario programa de diez días –suficiente para cubrir la totalidad de una temporada en los escenarios de cualquier capital europea de primer orden- representa apenas una mínima parte de la actividad artística de los teatros de Moscú.

Con una tal pluralidad y diversidad de espectáculos, que me produjeron las más vivas e intensas repercusiones espirituales, a la terminación del festival me encontraba un poco como el viajero que ha recorrido incansablemente, durante largos días, a pleno sol, extrañas comarcas, contemplando sorprendentes y maravillosos paisajes, y que, de pronto, siente fatigada, herida su retina por la luz cegadora.

La primera vez de alerta sobre la importancia y altura del arte escénico ruso, la escuché hace algunos años en París, viendo las realizaciones del *Conjunto del Teatro Habima de Moscú*, durante una breve temporada que realizó en el *Teatro Antoine*. Dos años más tarde, asistía yo, también en París, a las admirables representaciones de la *Compañía Dramática de Michel Tchajov* en el *Atelier*, que despertaron en mí enorme curiosidad por conocer la labor artística de los teatros de Moscú y Leningrado. Posteriormente y con motivo de la celebración de los dos primeros Festivales Teatrales, leí un considerable número de críticas entusiastas, así como alguno de los numerosos libros que se han escrito sobre la U.R.S.S., unánimes en el elogio del espléndido florecimiento del arte escénico, bajo la dirección de los soviets.

Fui, pues, a Moscú impulsado por un profundo anhelo de belleza, y seguido de un cortejo, inquietante por lo exigente, de ambiciosas esperanzas. Debo hacer constar desde luego y sin reservas, que la realidad sobrepasó ampliamente cuanto podía esperar. En ninguna parte del mundo existe, hoy día, ciudad alguna que pueda ofrecer, como Moscú, tan extraordinaria variedad de aspectos del arte escénico, y aún creo que sería necesario remontarse muy atrás en el curso de la Historia, para encontrar –quizás en la época isabelina en Inglaterra- parecida reacción, movimiento tan ardoroso y férvido a favor del arte teatral.

El teatro en la U.R.S.S. es un culto, es como una religión de Estado. Diríase que la Unión Soviética es una verdadera *teatrocracia*. Y este es uno de los principales aspectos de la profunda diferencia que existe entre el teatro soviético y el teatro de los demás países; desaparecida en Rusia toda preocupación de carácter económico, toda finalidad comercial en los espectáculos, el teatro ha recobrado de pronto su antigua grandeza, el prestigio sagrado que lo rodeara al nacer, bajo el sol de Grecia.

Otra de las características del teatro soviético, que lo hace diferir sensiblemente del teatro en el resto del mundo, es su finalidad, su objetivo.

El teatro soviético ignora la teoría del arte por el arte y por boca de sus críticos y sobre todo por sus realizaciones mismas, declara abiertamente que su principal misión es la de contribuir prácticamente a la obra de edificación del socialismo. La finalidad, pues, del arte del teatro, en el país de los soviets, es una finalidad orientadora, educativa, pero teniendo como base el principio fundamental de que un arte sólo puede educar, cuando se trata de un arte auténtico.

Sin pretender *a priori* emitir un juicio o pronunciarme en cualquier sentido acerca de la ideología en general, y en particular de determinados aspectos políticos del teatro en la U.R.S.S., es indispensable hacer notar que ese concepto del arte escénico, esa clara y penetrante visión de los soviets, considerando el teatro como factor decisivo para la cultura y elevación del pueblo, como el vehículo más eficaz para hacer llegar a la conciencia de las masas, la profunda renovación social, que es base y fundamento de su sistema ideológico, ha dado los más brillantes resultados tanto en el terreno artístico, como en el terreno espiritual. Y si es en extremo interesante presenciar realizaciones escénicas que provocan una sincera y honda admiración, no lo es menos el espectáculo –insólito para nosotros los extranjeros- de un público que llena, literalmente, todas las noches, absolutamente todos los teatros (sólo la ciudad de Moscú tiene sesenta teatros profesionales) y que sigue, ávido y emocionado, las peripecias de la acción dramática, con un fervor y un entusiasmo que sólo allí nos es dado contemplar.

Quiero referirme en primer lugar a la espléndida representación de una obra clásica en el *Primer Teatro de Arte*, nobilísimo solar del teatro ruso, fundado por Stanislavsky y Nemirovitch-Dantchenco, nombre ilustres de sobra conocidos por su resonancia internacional. La obra representada fue *La tormenta*, de Ostrovski, escrita en 1859, una de las más representativas del célebre dramaturgo. La versión de los artistas del *Primer Teatro de Arte*, bajo la dirección de Nemirovitch-Dantchenco, es sencillamente perfecta y llena de grandeza. Los actores, formados en la escuela de Stanislavsky –venerado maestro de maestros- dan un acento profundamente humano a este drama, que tiene como marco maravilloso decorados realistas del pintor Rabinovitch, que ofrecen con la fidelidad y policromía del vestuario, una admirable visión de la época. Una representación clásica, en suma, de la más alta calidad artística.

Cálido elogio merece igualmente la deliciosa *mise en scene* de una obra de Fletcher – contemporáneo de Shakespeare- en el *Segundo Teatro de Arte*, nacido del *Primero*, pero que ya con propia y vigorosa personalidad, se aparta del realismo en la presentación escénica, para dar vida a sus creaciones en decorados atrevidos, que son como un fino y delicado esbozo de “arquitectura escénica”, pródigo en sugerencias.

A pesar de la excelente interrelación, la obra no logró convencerme, pero en cambio, terminado el Festival, pude inmediatamente gozar de dos admirables espectáculos en este mismo teatro: *La Doceava Noche*, de Shakespeare y *La Muerte de Iván el Terrible*, del Conde Alexis Tolstoi, obra esta última en la que dentro de una magnífica labor de conjunto, se destaca el arte personal de dos grandes figuras: Tchaban, extraordinario artista de prodigiosa máscara e incomparable fuerza emotiva, que realiza en Iván una admirable creación, y Berseneff, actor de positivo talento –actualmente Director Artístico de este teatro- que da vida con singular belleza plástica al tártaro Boris Gudonov.

Con decorados realistas, logrados también de manera felicísima, el *Teatro Musical Nemirovitch-Dantchenco* ofreció la interpretación de *Catalina Izmailova* (o *Lady Macbeth del Distrito de Mzensk*), la ópera del joven compositor Schostakovitch que a la zaga de Prokofiev, conquista rápidamente una gran popularidad. Este espectáculo, que constituye un verdadero esfuerzo de renovación artística, lo considero como una de las más importantes y significativas conquistas del teatro soviético.

Debo confesar sinceramente que la ópera, tal como se ha concebido hasta ahora, me interesa muy poco. No siento amor, ni simpatía por ese género teatral, que me parece en extremo falso y artificioso y creo no responde ya en manera alguna a nuestro gusto y a nuestras exigencias actuales. Y tengo en cuenta que en el *Gran Teatro* de Moscú, las óperas se presentan con fastuosidad extraordinaria, sólo comparable a la magnificencia feérica del *ballet* en este mismo teatro y en Leningrado, que yo no he visto igualada en arte alguna. La representación de *Sadko* de Rimsky-Korsakov, por ejemplo, fue un soberbio alarde de presentación escénica, por su riqueza, movimiento y colorido; pero es el género teatral en sí mismo el que me parecía caduco e irremisiblemente condenado a desaparecer.

Pues bien, en *Catalina Izmailova* se realiza un verdadero milagro de renovación artística. No podría decirse si la música fue escrita para ilustrar el drama o si éste no hace más que seguir fielmente las imperiosas sugerencias de la música; de tal modo se compenetran y se funden.

Es una batalla —y batalla ganada gloriosamente— contra la antigua ópera, creando un espectáculo nuevo, rico de contenido ideológico y penetrado de espíritu musical. Los cantantes han dejado de ser muñecos convencionales y amanerados, para convertirse en verdaderos actores, que educados en la gran escuela del *Primer Teatro de Arte*, entran en la psicología de sus personajes, viviendo la obra con un fuerte y hondo sentido humano. Este teatro musical es un teatro revolucionario, porque ha roto audaz y valientemente con la rutina, modificando los viejos procedimientos de la ópera, devolviendo a la obra dramática grandes caracteres y hombres vivos, y formando actores-cantantes que armonizan maravillosamente las exigencias de la música con las del arte del comediante, resultando de todo ello un espectáculo diverso, pleno de contenido dramático, ideológico y musical, dentro de una asombrosa unidad artística, que parecía utópico poder alcanzar.

En el plano de renovación, sin embargo, como teatro inquieto que busca ávidamente nuevos caminos, nuevas orientaciones, ningún espectáculo me apasionó tanto como el presentado en el *Teatro Realista* con la obra de Pogodine, *Aristócratas*, por Okhlopkov, discípulo de Meyerhold, el gran innovador, cuyas realizaciones no conocí sino más tarde, en Leningrado.

Pero el interesantísimo experimento de Okhlopkov merece capítulo aparte. Así como el mundo aladinesco en que me hicieron vivir las deliciosas representaciones del *Teatro para niños*. Más adelante hablaré también de la *mise en scene* en el Teatro Kamerny, de *Las Noches Egipcias*, en la que señorea la exquisita sobriedad, el gusto prócer del insigne animador Taíroff; de la versión en el *Teatro Judío*, del *Rey Lear*, de Shakespeare, bajo la dirección de un gran actor, Mikhoels, en una severa estilización plena de originalidad, belleza y fuerza; de la magnífica representación en el *Teatro Vakhtangov*, de una recia obra de Máximo Gorki, *Egor Boulytchev*, que es un basto y admirable fresco de la vida rusa en las postrimerías del zarismo, al despuntar los albores de la gran revolución. Y de tantos otros espectáculos no menos interesantes, ya que en Moscú, hasta el teatro más pequeño, posee el inapreciable tesoro de una personalidad propia e inconfundible.

Una de las demostraciones más elocuentes de la vitalidad del teatro en la U.R.S.S. ha sido la organización de estos festivales teatrales que anualmente se celebran en Moscú

desde 1933. Los brillantes resultados obtenidos en cada uno de ellos, ante un público extranjero formado en su mayoría por personalidades relevantes de la intelectualidad y el arte de las principales capitales de Europa y Estados Unidos, escritores, actores, directores, críticos, dramaturgos, compositores, escenógrafos, han puesto de relieve no sólo el vigor y la excepcional amplitud de la vida teatral del país, sino su extraordinaria facultad de superación, su inquietud artística, en un constante y sostenido anhelo de renovación....

Gómez de la Vega, Alfredo, *El teatro en la U.R.S.S.* México: Editorial México Nuevo, 1938, . 11-20.

APÉNDICE A.- CON-TEXTO ESTETICO I

SOBRE EL REALISMO SOCIALISTA.

Por Adolfo Sánchez Vázquez

A mediados de los años 30 se llegó por diferentes caminos y desde perspectivas artísticas diversas, al realismo socialista. En sus inicios –y, sobre todo, en su gestación– significó un intento de generalizar y sintetizar la experiencia artística acumulada después de la Revolución de Octubre, y responder definitivamente a la necesidad de crear un arte nuevo, al servicio de la nueva sociedad, y nutrido, por tanto, de la ideología socialista. Se partía de la tesis, justa a todas luces, de que la concepción marxista-leninista del mundo situaba al artista en una nueva actitud frente a las cosas y los hombres, y que la nueva realidad humana y social, para ser reflejada artísticamente, tenía que ser vista con nuevos ojos. Todo ello conducía a propugnar un nuevo realismo capaz de reflejar la realidad en su dinamismo, desarrollo y contradicciones internas. El nuevo realismo habría de ser, por ello, socialista. También Lunacharsky tan ajeno al dogmatismo y al normativismo en el arte se sumó a esta empresa, pero dejando claramente establecido que no concebía el realismo con rígidas fronteras formales establecidas de antemano. Por el contrario, pensaba que en él “la fantasía, la estilización y toda la libertad posible en el trato con la realidad desempeñan un papel muy grande.”¹ Subrayaba asimismo que dicho realismo incluía “muchos métodos diferentes”. Dos años antes, en 1931, alzándose contra los intentos de uniformación estilística había defendido el derecho a practicar un arte realista que no excluyera, a su vez, un arte estilizante. Era preciso asegurar una gran diversidad “no sólo de géneros sino de métodos fundamentales”. Con este espíritu, Lunacharsky se sumó a este nuevo realismo en el que, a su modo de ver, cabían las formas de expresión y de reflejo de la realidad más variadas.

Sin embargo, desde que el realismo socialista fue institucionalizado tanto en el plano teórico como en la práctica, se fue encerrando en fronteras cada vez más rígidas y uniformes y se abrió un ancho abismo entre su contenido y su forma hasta el punto de que, en muchos casos, no pasó de ser el viejo realismo con un contenido nuevo. Esta contradicción que no había existido para un Maiakovski o un Eisenstein, como no

¹ A.V. Lunacharsky, *Artículos sobre la literatura soviética*, ed. Rusa, Moscú 1958, pp. 238-239.

existía tampoco para un Prokofiev, Eluard, Brecht, Alberti o Siqueiros, desgarró la entraña misma de una teoría y una práctica artísticas que, por su esencia, tanto en relación con el contenido como con la forma, sólo podían avanzar bajo el empuje de lo nuevo.

La concepción rígida del realismo que ponía en su base un método único y cerraba sus puertas a la experimentación formal fue un obstáculo para que el arte de la nueva sociedad socialista se beneficiara no solo con las aportaciones que le llegaban de otras corrientes artísticas –ajenas u opuestas a él- sino, sobre todo, con las conquistas formales que el nuevo contenido ideológico exigía.

Por otra parte, la interpretación del principio leninista del espíritu de partido de la obra de arte en una forma administrativa, orgánica, limitó en muchos casos la libertad de creación, y convirtió la necesidad interior y vital de crear en una necesidad externa con los resultados negativos para la creación que –desde otro ángulo- había señalado el propio Marx.

Todo esto determinó que la estética del realismo socialista, al dejar de postular un trato infinitamente diverso con lo real, estableciera normas y fijara modelos, convirtiéndose así en una estética normativa, incompatible con las posiciones marxistas en que pretendía fundarse.

Sin embargo, el dogmatismo y el sectarismo que, en nombre del realismo socialista, se impuso al arte en sus relaciones con la realidad, en modo alguno podía invalidar la legitimidad de un realismo abierto, profundo y rico, es decir, de un realismo tan amplio y diverso como la realidad misma, un realismo, a su vez, que, lejos de encontrar en el marxismo-leninismo, un freno para captar lo real, viese en él la perspectiva ideológica más adecuada para captar la riqueza y el movimiento de lo real. Justamente un realismo de este género fue el que fecundó las primeras obras de Eisenstein e incluso, en los difíciles años del periodo staliniano, las creaciones novelescas de Shólojov.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*. 11ª. Ed. México: Era, 1982, pp. 23-24

APÉNDICE B.-

CON-TEXTO ESTETICO II

EL METODO DE CREACION DEL REALISMO.

Por A Zis.

...uno de los principios creadores más importantes en el arte del realismo socialista consiste en que las masas trabajadoras, que llevaron a cabo la revolución y que han

emprendido la construcción de un nuevo régimen social, se convierten en objeto principal de representación. Esto no significa, naturalmente, que siempre y en toda producción artística hayan de representarse directamente las transformaciones revolucionarias. El conjunto de temas y de objetos susceptibles de representación en el arte son tan ilimitados como la propia vida. Existen en el arte socialista grandiosos cuadros épicos y minúsculas poesías líricas, obras de alcance trágico y comedias divertidas, poderosas e inspiradas sinfonías y coplillas intrascendentes. Parafraseando las conocidas palabras de Voltaire: “Todos los géneros son buenos, salvo los aburridos”, podríamos afirmar que todos los temas son buenos y que es lícita la representación de cualquier fenómeno si en el carácter de su plasmación se expresan con acierto los rasgos del hombre nuevo y se refleja profundamente la vida del pueblo. El arte del realismo socialista constituye, ante todo, una crónica artística de una intensa vida histórica, de los hechos y de la lucha de las masas revolucionarias del pueblo, una biografía artística de las masas. El método del realismo socialista ha hecho que, por primera vez en la historia del arte, el pueblo aparezca no sólo como fuerza destructora, sino también como elemento constructor, como principal motor del progreso social.

El método del realismo socialista trata el tema del trabajo en concordancia con lo expresado más arriba. En el arte del realismo crítico, el trabajo aparece como algo hostil al hombre, a sus intereses y a sus aspiraciones, a su afán de belleza. El arte soviético (en cambio) muestra el trabajo como la principal esfera de actividad del ser humano, como la fuerza que estimula sus posibilidades creadoras y como un factor que ejerce influencia decisiva en la formación del carácter del hombre. El arte soviético exalta el papel creador y ennoblecedor del trabajo, presentándolo como la expresión perfecta de lo bello de la existencia. Esta era, precisamente, la idea de Gorki cuando dijo que la esencia del método del realismo socialista podía compendiarse en las palabras de Engels: “Ser es hacer”.

Zis, A., *Fundamentos de la estética marxista*. URSS: Editorial Progreso, 1976, pp. 247-248.

APÉNDICE C,-

CON-TEXTO SOCIAL

STALIN DESPEJA EL CAMINO MEDIANTE EL TERROR.

Por Alexander Orlov

El asesinato de Kirov, requerido por Stalin como pretexto para liquidar a los viejos bolcheviques, fue tramado por él precisamente en 1934, por una buena razón: en ese año acababa de salir el país de la terrible crisis en que lo había hundido Stalin, con sus métodos insensatos para colectivizar la agricultura e industrializar a la U.R.S.S. Este plan lo propuso primero Trozki. Por entonces Stalin se oponía con todas sus fuerzas a que se realizara y declaró ante el Comité Central del Partido que, para la Rusia soviética, la construcción de la central hidroeléctrica de Dnieprostroy, equivaldría a que un *mujik* ruso comprara un gramófono en vez de una vaca. Mas en cuanto Stalin declaró

fuera de la ley a la oposición empezó a apropiarse de las ideas de sus contrarios presentándolas como propias. Pero mientras Trozki deseaba que la colectivización de la agricultura se realizara gradualmente, manteniendo un ritmo proporcional a la capacidad de la creciente industria, para proporcionar la maquinaria agrícola necesaria en las fincas colectivizadas, Stalin, en cambio, decidió proclamar de golpe la colectivización total de la agricultura. En su afán por demostrar que era más revolucionario que Trozki, Stalin descuidó el hecho de que la industria soviética de aquel periodo, no podía suministrar la suficiente maquinaria agrícola para obtener un rendimiento normal en las fincas colectivizadas.

Acostumbrado a emplear el terror y a lograrlo todo por la fuerza, no comprendió Stalin que un látigo no puede realizar la labor de los tractores y el resto de la maquinaria agrícola. Sus medidas de fuerza tropezaron con la desesperada resistencia de parte de los campesinos, no solamente de los acomodados *kulaks*, sino de las masas campesinas de la clase media. Decididos a no ceder sus propiedades a las fincas colectivas, los campesinos sacrificaron, en un periodo de varios meses, más de la mitad del ganado en todo el país y vendieron, con gran pérdida, el sobrante de grano e incluso las semillas preparadas para la siembra de primavera. Para un país de tan enorme extensión como Rusia, casi totalmente agrícola, esto significaba una catástrofe agrícola.

Stalin reaccionó contra la destrucción del ganado, con ejecuciones de campesinos en masa. En varias regiones estallaron revueltas. La rebelión fue aumentando hasta el punto de que en el norte del Cáucaso y en algunas regiones de Ucrania, hubo que emplear la aviación militar para dominarla. El resentimiento de los campesinos se propagó al Ejército Rojo, compuesto en su mayor parte por hijos de campesinos. Al aniquilar a los rebeldes a sangre y fuego, los soldados del Ejército Rojo sabían que al mismo tiempo otros destacamentos estaban matando a sus padres y quemando sus casas. El resultado fue que, en muchos casos, patrullas del Ejército Rojo se pasaban a los rebeldes. La rebelión fue aplastada con brutalidad nunca vista. Los campesinos eran fusilados a millares sin proceso alguno, y centenares de miles fueron deportados a los campos de concentración de Siberia y a los páramos de Kasajstán, donde morían lentamente. Gran parte del suelo ruso quedó sin sembrar. Ucrania considerada como la “cesta del pan” de Europa, algunas provincias del Cáucaso y otras cruzadas por el Volga, sufrieron mortífera hambre.

.....
Centenares de miles de niños sin hogar murieron de hambre y sus padres fueron fusilados o deportados a otras ciudades, donde se dedicaron a la mendicidad o al robo. Naturalmente, la espantosa escasez de víveres afectó el abastecimiento de las grandes ciudades y la ración de pan fue disminuida hasta la más deprimente miseria. A principios de 1934, los familiares de empleados y obreros, e incluso los funcionarios de la OGU, fueron eliminados de las listas de racionamiento. Los obreros abandonaban el trabajo en las fábricas por docenas de miles y buscaban empleo en regiones donde pudieran obtener pan. El sistema de los pasaportes interiores, que había sido introducido a toda prisa en el país, así como varias otras restricciones, no pudieron detener la emigración en masa, que tomó proporciones alarmantes. El restablecimiento de los llamados “distribuidores cerrados” para abastecer a los miembros de la burocracia staliniana espléndidamente, enfureció aún más a las masas hambrientas, aumentando en proporciones alarmantes el odio de éstas contra Stalin y su burocracia. En aquel sistema de “distribuidores cerrados”, el rublo soviético de un burócrata privilegiado, servía para

comprar de veinte a treinta veces más alimentos que el rublo de un obrero fabril en el mercado libre.

Los diarios soviéticos no publicaron una sola línea sobre el hambre espantosa que asolaba el país. Por el contrario, la prensa rebosaba en jactanciosos anuncios de grandes éxitos en la construcción industrial y en inacabables elogios al “sabio y amado” Stalin. La censura se hizo mucho más intransigente. A los periodistas extranjeros no se les permitía viajar fuera del distrito de Moscú. El Gobierno recurrió a medidas extraordinarias para mantener en la capital, donde residían los periodistas extranjeros, una cierta apariencia de bienestar. Muchos trenes que transportaban alimentos a otras regiones, eran confiscados por el camino y obligados a dirigirse a Moscú. Los milicianos no se daban a basto recogiendo niños perdidos en las calles (tratando de saciar su hambre) y llevándolos a las cárceles. *Los teatros presentaban magníficas funciones. El famoso ballet de la Ópera actuaba como siempre. Moscú daba la impresión de una gran fiesta, en medio de una epidemia de peste....*

Orlov, Alexander, *Historia secreta de los crímenes de Stalin*. México: La Prensa, 1956, 30-36.

APÉNDICE D.-

CON-TEXTO HISTORICO

LOS PROCESOS DE MOSCU DE LOS AÑOS TREINTA.

Por Nicolás Rutyck

Mientras realizaba una purga sangrienta y llenaba los campos de concentración de millones de esclavos, condenados a un trabajo forzado para largos años, Stalin no perdió de vista su fin principal: consolidar su posición de jefe y de dictador en el Partido.

Con este objeto se fabricaron totalmente en los años treinta “grandes procesos”, en los que, bajo la batuta de Vichinski, los miembros más famosos de la “guardia leninista” se presentaron uno tras otro, se golpearon el pecho y confesaron los crímenes más inverosímiles como agentes de todos los servicios de contraespionaje del mundo.

Stalin trató de presentar a todos sus antiguos rivales en la conquista del poder como hombres sin opiniones determinadas y sin principios bien establecidos. Al liquidar a todos los que lo habían conocido cuando el “gran jefe” no era más que un oscuro intrigante que se escondía detrás de Kamenev y Zinoviev y, después, detrás de Rykov y Bukharin, Stalin trató de reemplazar la historia real del partido comunista por ficciones inverosímiles. Esta transformación de la realidad histórica en una ficción, en una falsificación, ilustrada por el famoso *Resumen de Historia del Partido Comunista Ruso* (bolchevique), tenía por objeto imposibilitar por completo los estudios históricos, ocultar los hechos reales detrás de una decoración artificial, creada con la “participación personal de Stalin”.

Otra meta de Stalin era someter a su voluntad de una manera absoluta y definitiva a todos los que habían podido escapar de las purgas y de los campos de concentración. Estos debían formar la corte de los “stalinistas fieles”.

Con el desarrollo de las purgas Stalin logró transformar a todos los miembros del partido todavía en libertad en una masa de gentes que temblaban de miedo, en una masa dispuesta –para conservar la vida- a traicionar a sus propios amigos, a delatar y a convertirse abiertamente en cómplice de Yejov y de sus órganos de terror.

El periodo de 1936-1938 se podría llamar el periodo de creación de la nueva dirección del partido. En este periodo aparecieron en la superficie los hombres más desprovistos de principios, sometidos los más bajos instintos, y que, con demostraciones públicas de su servilismo abyecto ante el tirano, estaban dispuestos a aniquilar toda resistencia en el pueblo para mantener la dictadura del “gran jefe” colocado fuera de las leyes.

Durante los años sangrientos de 1936-1938 muchos miembros de la antigua posición se rebajaron, antes de ser fusilados, a hacer las declaraciones más viles, con la esperanza maravillosa de seguir viviendo, y ayudaron así a Stalin a lograr los fines que se había señalado.

.....
El proceso del mes de marzo de 1938 fue el último. Stalin ya no se atrevió a hacer públicos otros “procesos”, ya fabricados en todas sus piezas, acerca de los “centros antisoviéticos”. El trabajo meticuloso de Yejov, de Vischinski y de sus ayudantes del tipo de Zakovski fue inútil. Los de la “guardia leninista” que hasta entonces se habían escapado fueron todos liquidados simplemente de un balazo en la nuca, en las prisiones chekistas. Algunos fueron ejecutados mucho después, bajo Beria, en 1939-1941, al mismo tiempo que los que habían preparado todos esos “procesos” juzgados o no....

Rutych, Nicolás, *El partido comunista ruso en el poder. 1917-1960*. México: Jus, 1961, 318 y ss.

APÉNDICE E.-

CON-TEXTO MEXICANO

ORIGENES DEL TEATRO DE LOS ELECTRICISTAS..

Por José Santos Valdés Martínez

...edificios sobrios, austeros “cuyas pretensiones estéticas se basaban exclusivamente en la expresión de su función”, fueron el resultado de la irrupción del Funcionalismo en nuestro país hacia la segunda década del presente siglo. Movimiento internacional en Arquitectura con marcado acento ideológico y social que llega a México en un

momento de efervescencia nacionalista y en pleno proceso de reconstrucción después de la lucha armada de 1910-1920.²

Un ejemplo de lo anterior lo constituye el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, diseñado por el arquitecto Enrique Yáñez y que fue construido entre los años 1938-1941 en el número 45 de la antigua calle de las Artes, hoy maestro Antonio Caso, en la colonia Tabacalera de esta ciudad. Género de edificio particularmente acorde con los postulados teóricos del Funcionalismo, ya que involucraba a un organismo destinado a hacer cumplir las demandas sociales surgidas de la Revolución, y para lo cual requería, como punto de partida, contar con edificio social propio, y principalmente, valga la redundancia, funcional. Los anteriores domicilios del Sindicato desde su creación en 1916, esto es, el Salón Star (habilitado para asambleas junto al ex templo de San Diego), Mesones 17 y Colombia 9, seguramente dejaban mucho que desear.

Pero no sólo los arquitectos se consagraron al servicio de la comunidad, también lo hicieron los artistas e intelectuales. Y es que la aplicación parcial de las propuestas funcionalistas a la realidad nacional, abrió la posibilidad de incorporar otras expresiones artísticas a los proyectos arquitectónicos. El movimiento conocido como de "Integración plástica" surge de esta incorporación, y que en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas se halla representado por un mural, el *Retrato de la Burguesía*, obra de un grupo de artistas dirigidos por David Alfaro Siqueiros.³ Pero desde las Artes Escénicas hubo también otro movimiento, innovador en todos sentidos, dado el singular atraso en que se hallaba la enseñanza de esa disciplina en el país, y que circunstancialmente se materializa en el nuevo edificio del Sindicato con la creación de una escuela, la del Teatro de las Artes, y de un Teatro-Auditorio, el de los Electricistas, todo a propuesta del director japonés Seki Sano, y a iniciativa y bajo los auspicios del Comité Central de propio Sindicato.

Un Sindicato situado a la vanguardia del movimiento obrero, política y financieramente poderoso en su calidad de sindicato nacional de industria, con un peso específico comparable al de las grandes centrales obreras, de tendencia abiertamente democrática, y preocupado por el bienestar y mejoramiento de sus agremiados, de su educación, de su cultura. En este sentido, el contenido de su órgano informativo, la *Revista Lux*, habla por sí misma. Por lo demás, la estancia de uno de sus principales dirigentes, Francisco Breña Alviré, en la Unión Soviética; la prédica magisterial de Vicente Lombardo Toledano en pro del Socialismo desde las tribunas obreras; las relaciones que el Sindicato había entablado por esos años con el Teatro de Orientación, en ese momento bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública en el Teatro Hidalgo; y la presencia de Xavier Villaurrutia en el Sindicato dirigiendo un grupo teatral doméstico, todo esto en la década de los años treinta, puede explicar el rápido entendimiento del Sindicato con el maestro Seki Sano el mismo año de su llegada a nuestro país.

Un intelectual, contemporáneo en Rusia de la aplicación sobre la marcha de las principales tesis estéticas del marxismo-leninismo: el arte como reflejo, como conocimiento, como ideología, en suma, el realismo socialista desde el prisma del arte teatral. Enterado, por lo tanto, del enorme impulso que en la década de los años treinta

²Margarita Chávez de Caso, "La Ciudad Universitaria en la arquitectura mexicana contemporánea" en Revista Universidad de México. México: Número Extraordinario, 1994. pp.13-15

³ Ibidem. Sobre el movimiento de Integración Plástica.

le daría el Comité Central del Partido Comunista a la práctica del arte escénico entre los obreros de las fábricas. Estudioso de las aportaciones que en esta disciplina hicieron para el desarrollo del nuevo arte soviético los grandes maestros como K. Stanislavski, E.B. Vajtangov y V. E. Meyerhold. Además de esto, la rica experiencia que en materia de teatro obrero había adquirido primero en Japón, luego en los diferentes países que visitó antes de su arribo a México, permiten explicar la feliz concertación precisamente con el Sindicato Mexicano de Electricistas a propósito del proyecto Teatro de las Artes, y en específico, el extraño diseño del llamado Teatro de los Electricistas,

Un escenario que fue resultado de la estrecha colaboración, en pleno proceso de construcción del edificio, entre el propio Seki Sano y los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, quienes alterarían los planes originales para un Auditorio, retrasando hasta un año su inauguración. Teatro en el que por su solución arquitectónica y la gran flexibilidad en el uso de su foro y su sala, es posible detectar la experiencia en arquitectura teatral obtenida por Seki Sano en su estadía en diversos países, pero principalmente en la Unión Soviética. Un teatro en el que los principales elementos de los teatros a la italiana han sido eliminados, embocadura, cortinajes, candilejas, concha de apuntador. En vez de eso, un ciclorama, el primero construido en México, y un amplio proscenio semicircular conectado por escaleras a la sala, de pronunciada isóptica. Elementos que simplificaran los problemas de acústica e iluminación, pero principalmente, permitirán la utilización de la sala como escenario y la introducción de los espectadores materialmente en la acción. Por tales características, el Teatro de los Electricistas fue considerado, incluso por el propio Sano, como único en México, Latinoamérica y Europa, exceptuando tal vez, reconsideraba Sano, la Unión Soviética.

El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas fue inaugurado oficialmente el 15 de julio de 1941 por el Presidente de la República, General Manuel Ávila Camacho.....

Valdés Martínez, José Santos, “Apuntes para una historia del Teatro de los Electricistas” en *Lux, la Revista de los Trabajadores*. México, SME, Núms. 503-504, enero-febrero de 2001, .74-76.

APÉNDICE F.-

CON-TEXTO TEÓRICO

EL CONTEXTO COMO “UNIVERSO DE DISCURSO”

Por Wilbur Marshall Urban

Un concepto útil y adecuado del contexto requiere que la noción sea ampliada hasta comprender el contexto de situación. La comprensión del lenguaje requiere que vayamos más allá de la mera forma idiomática y de la referencia directa para llegar a las referencias más indirectas expresadas por la palabra situación. Pero una noción adecuada de contexto exige que sea ampliada más todavía, para incluir lo que llamaremos *universo de discurso*. Con la introducción de este término pienso, en primer lugar, precisamente en ese aspecto del contexto que se caracteriza con la noción de

universo en contraste con la de situación. Una situación, ya se conciba como física o bien como psíquica, es relativamente vaga e indefinida. Un universo, como sugiere la palabra, es un todo relativamente articulado o sistematizado. En primera instancia, pues, el carácter de contexto sistematizado es lo que distingue el universo de discurso del contexto de situación. Desarrollemos más ampliamente este punto.

El término “Universo de discurso” se constituyó primeramente para los fines de la lógica, y creo que quien primero lo empleo fue De Morgan. El término hace también referencia, ante todo, al carácter elíptico del lenguaje. Así, la referencia de proposiciones tales como “Todos los votantes son varones”, se entiende que está limitada al tiempo, la nación, etc., en resumen, al universo histórico de discurso en que se hace la proposición. La afirmación “Algunas hadas son malas” presupone la limitación a un universo de discurso en que la existencia de las hadas vale en el tiempo en que se afirma. Pero está implicado en esto algo más que el carácter elíptico del lenguaje. El término “universo de discurso” presupone precisamente lo que dice: un universo o contexto sistemático, en el que sólo las proposiciones tienen sentido. Así la proposición “César es un número primo” no es sólo falsa sino absurda. La proposición “Ninguna virtud es triangular” es verdadera, pero en cierto sentido es también absurda. La razón de que ambas proposiciones sean absurdas está en que en ambos casos el sujeto y el predicado pertenecen a universos de discurso tan completamente diferentes, a tipos de contexto tan faltos de relación, que no se tocan. El género dentro del cual cae todo atributo, o los sujetos susceptibles de atributo dentro de ese género, fue llamado por De Morgan “universo limitado” o “universo de discurso”.⁴

Esta es, pues, la noción de contexto como “universo de discurso”. Así como, citando a Malinowski, “una expresión no tiene sentido sino en el contexto de situación”, así una proposición no tiene sentido sino en el contexto de un universo de discurso. Aquí conviene hacer dos comentarios más amplios sobre esta noción.

En primer lugar, un universo de discurso es un universo limitado, y es este carácter limitado lo que hace posible el sentido como referencia determinada. La determinación del sentido es el pasar de la referencia ilimitada a la referencia limitada, y la referencia limitada sólo es posible en un contexto limitado o universo. En segundo lugar, este universo limitado es un universo de discurso. Así como el lenguaje sólo tiene realidad en la comunidad idiomática, así el contexto, en el sentido de universo de discurso, sólo tiene realidad en cuanto determinado por la comunicación. Este segundo punto es de mayor importancia. Porque justamente del mismo modo que es imposible reducir el contexto idiomático (en sentido estricto) al contexto de situación, así también es imposible reducir el contexto como universo de discurso al contexto de situación. Un contexto de situación es otro nombre que damos al medio. El contexto se iguala con el medio físico, en primer lugar, y con el psicológico, en segundo. Es esta reducción de la noción de contexto a la de medio lo que constituye el rasgo esencial de las teorías naturalistas y causales del contexto que examinaremos en breve. El contexto como universo de discurso no es meramente una noción psicológica. Por supuesto que hay un sentido en que un universo de discurso es también un contexto psicológico. El universo de carácter humano en que tiene sentido la palabra virtud es un sistema de asociación de ideas. La misma palabra “virtud”, en su sentido primitivo “fuerza”, se refiere a un contexto físico y sólo por la transferencia de la palabra y la predicación por analogía

⁴ Formal Logic, (s..i.) . pp.41,55

adquiere su referencia secundaria. En contraste con el medio o contexto físico, puede decirse que ésta es psicológica. Los diferentes sentidos que tiene la palabra matrimonio en el sentido usado, son sentidos adquiridos, y el halo de sentidos adquiridos puede describirse psicológicamente en términos de asociaciones con experiencias emocionales pasadas. La palabra matrimonio efectivamente evoca asociaciones diferentes en el espíritu del sacerdote, de las que evoca en el espíritu del antropólogo. Pero no es esto lo que ocasiona los dos diferentes universos de discurso. ¿Qué es lo que ocasiona, pues, la diferencia?

La diferencia primaria está ya indicada en la noción misma: que es un universo. Es su carácter sistemático, su carácter como un todo de sentido relativamente diferenciado, lo que lo determina. Como tal tiene su propio sentido inmanente –su sentido (Sinn) como distinto de la significación (Bedeutung), o referencias particulares de sus componentes. Pero además, no es sólo un universo, sino un universo de discurso. El sentido semántico, lo hemos visto repetidas veces, se derrumba cuando lo implícito de la comunicación, el universo, es retirado. Tal universo de discurso es al mismo tiempo creado y sostenido por el conocimiento mutuo, por parte de los sujetos que se comunican, de ciertas presuposiciones sin las cuales el universo en cuestión no existe, y las referencias particulares que están dentro de él no tienen sentido.

Urban, Wilbur Marshall, *Lenguaje y realidad*. México: F:C:E., 1952, . 162-164.

APÉNDICE G.-

CON-TEXTO SOCIOLOGICO

SOBRE LA TENTACION TOTALITARIA

Por Jean François Revel

...las sociedades creadas por el “socialismo real” fueron, de hecho, las más arcaicas a las que la humanidad se ha enfrentado desde hace milenios. por otra parte, esta “vuelta a Esparta” caracteriza a todas las utopías. Las sociedades socialistas son oligárquicas. La minoría dirigente asigna a cada individuo su puesto en el sistema productivo y su lugar de residencia porque está prohibido viajar libremente, incluso dentro del país, sin una autorización que se materializa en el “pasaporte interior”. La doctrina oficial debe penetrar en cada mente y constituir su único alimento intelectual. El propio arte sólo existe con fines edificantes y debe limitarse a exaltar con la más hilarante necedad una sociedad que nada en la felicidad socialista y a reflejar el éxtasis del reconocimiento admirativo del pueblo hacia al gran tirano supremo. Evidentemente, la población tiene cortado todo contacto con el extranjero, ya se trate de información o de cultura, aislamiento este que hace realidad el sueño de proteccionismo cultural acariciado por ciertos intelectuales y artistas franceses desde que se sienten amenazados por el “peligro” de la mundialización cultural. La acusan de riesgo de uniformación de la cultura. ¡Como si la uniformación cultural no fuera, de modo palpable, la característica de las sociedades cerradas, en el sentido en que Karl R. Popper y Henri Bergson emplearon este adjetivo! ¡Y como si la diversidad no hubiera sido, a lo largo de la

historia, el fruto natural de la multiplicación de los intercambios culturales! Es en las sociedades del socialismo real en las que hay campos de reeducación dedicados a meter en el buen camino del “pensamiento único” a todos los ciudadanos que tienen el valor de cultivar cualquier diferencia. Reeducación que, además, tiene la ventaja de suministrar una mano de obra a un coste insignificante. Todavía en el año 2000, más de un tercio de la mano de obra china esta formada por esclavos. No hay, pues, que extrañarse de que los productos por ellos fabricados casi gratuitamente lleguen a los mercados internacionales a precios “insuperables”. Y que no se diga que se trata de un mal del liberalismo: el liberalismo presupone la democracia, con las leyes sociales que de ella se derivan.

Parece increíble que todavía hoy haya un número considerable de personas en las que habita la nostalgia de este tipo de sociedad, sea en su totalidad, sea “por piezas”. Pero así es. La larga tradición, escalonada a lo largo de dos milenios y medio, de las obras de los utópicos, asombrosamente parecidos, hasta en sus más mínimos detalles, en sus prescripciones con vistas a crear la Ciudad ideal, atestiguan una verdad: la tentación totalitaria, bajo la máscara del demonio del Bien, es una constante del espíritu humano. Siempre ha estado y siempre estará en conflicto con la aspiración a la libertad.

Revel, Jean François, *La gran mascarada. Ensayo sobre la supervivencia de la utopía socialista*. México: Santillana de Ediciones, . 318-319,

JSVM
Noviembre de 2010