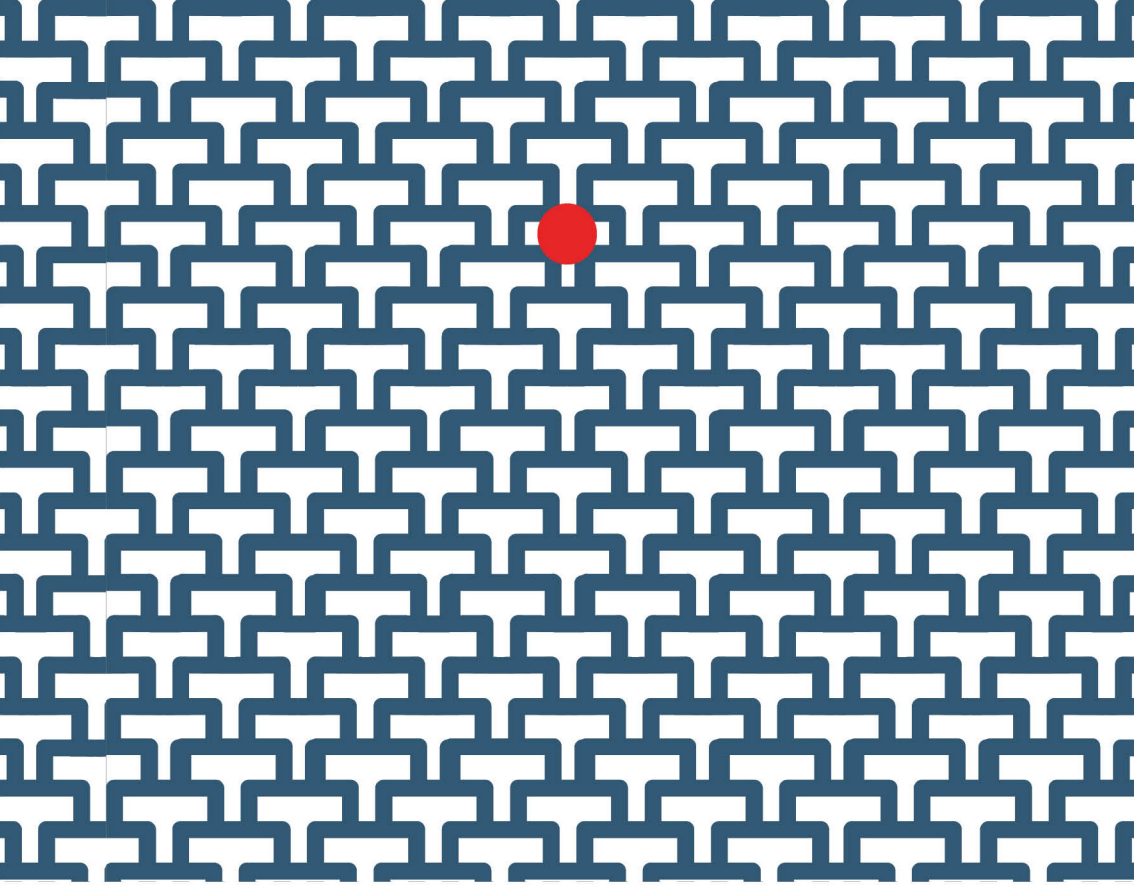


El teatro de Seki Sano en el mundo

Michiko Tanaka • Susana Wein
Jovita Millán • Guillermina Fuentes

El teatro de Seki Sano en el mundo

Michiko Tanaka • Susana Wein
Jovita Millán • Guillermina Fuentes

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

Comité AMIT 2019-2022

Enrique Mijares *presidente*
Guillermina Fuentes *vicepresidenta*
Selene Ariza *secretaria*
Jovita Millán *tesorera*
Pablo Cabral *asuntos internos*
Rocío Galicia *asuntos externos*
Susana Báez *asuntos emergentes*
Diana Ham *redes digitales*
Seminario Seki Sano
Michiko Tanaka *coordinadora*

El teatro de Seki Sano en el mundo
Primera edición, octubre de 2021

© Asociación Mexicana de Investigación Teatral
© Michiko Tanaka, Susana Wein, Jovita Millán,
Guillermina Fuentes, autores

ISBN 978-607-98847-7-2

Daniel Zetina, desarrollo editorial

Este libro es un proyecto de la AMIT, desarrollado por INFINITA, para su promoción, no puede reproducirse sin autorización de los representantes de los titulares de los derechos de autor.

Hecho en México / *Made in Mexico*

Contenido

Presentación, 7
Michiko Tanaka

El teatro de Seki Sano en el mundo, 11
Michiko Tanaka

Seki Sano: su proceso creador como director, 65
Susana Wein

Seki Sano y los dramaturgos norteamericanos, 79
Jovita Millán Carranza

Seki Sano visto por la crítica, 101
Guillermina Fuentes Ibarra

PRESENTACIÓN

Michiko Tanaka
Colegio de México

El Seminario Seki Sano y el teatro mexicano y latinoamericano ofrece *El teatro de Seki Sano en el mundo*, una publicación colectiva que recoge los tres textos originales en español de Jovita Millán, Guillermina Fuentes y Susana Wein y la traducción al español del texto de Michiko Tanaka, todos ellos incluidos en el libro en japonés: *Sano Seki. Hito to shigoto, 1905-1966* (*Seki Sano. Vida y obra, 1905-1966*), editado por Fujiwara shoten, Tokio, diciembre 2015.

Ese voluminoso libro de 791 páginas, fue el resultado del Simposio Internacional Seki Sano y el teatro mundial, organizado en los primeros días de marzo de 2013, por el Seminario y el Museo de Teatro de la Universidad de Waseda, que entonces contaba con recursos del Fondo especial para el proyecto de gran impacto del Ministerio de Educación y Ciencias de Japón, para organizar ese evento internacional; además se contó con el apoyo de la Fundación Japón.

El simposio aludido surgió a su vez del anterior Simposio Internacional "Seki Sano y Kitagawa Tamiji. Artistas japoneses en México de las décadas de 1920 a 1960", organizado por El Seminario, en El Colegio de México y el Teatro Coyoacán, los días 11, 12, 13 y 14 de noviembre de 2011, como parte de la celebración del Centenario de la Revolución Mexicana. Entonces, también se contó con el apoyo de la Fundación Japón, para hacer posible la participación de especialistas de Japón y Colombia. Las ponencias presentadas por las integrantes del Seminario, y los contactos establecidos en dicho evento, son semillas de la presente publicación.

El libro publicado en Japón: *Sano Seki. Hito to shigoto, 1905-1966* (*Seki Sano. Vida y obra, 1905-1966*), consta de dos partes. La primera,

aborda la trayectoria de vida y teatro de Seki Sano, que atraviesa numerosas fronteras. Inicia con la Introducción general a cargo de Michiko Tanaka: "El teatro de Seki Sano en el mundo", que examina la trayectoria teatral de Seki Sano en el contexto histórico mundial y de cada país donde permaneció, dividiéndola en tres etapas: El teatro de la Revolución (1926-1933), el de la Resistencia (1933-1945) y el de la Liberación (1945-1966).

El capítulo 1. "Seki Sano en el teatro proletario japonés" incluye: "El teatro político de la época de Seki Sano y su entorno", de Fujio Fujita, autor de la primera biografía de Seki Sano en japonés e investigador destacado del teatro obrero y de la izquierda japonesa antes de la Guerra de Asia Pacífico. Y "Seki Sano y el cine hasta su escapada de Japón", de Kenji Iwamoto, investigador de la historia del cine de la izquierda y su conexión con la vanguardia europea.

El Capítulo 2. "Seki Sano atraviesa las fronteras", incluye: "El Comintern y Seki Sano - referente a su relación con Sanzo Nosaka (representante del Partido Comunista Japonés ante el Comintern)", de Tetsuro Kato, politólogo destacado y autor de numerosos libros sobre el Comintern y la represión estalinista de los comunistas japoneses; "Seki Sano y Piscator - desarrollo de sus actividades a partir de las conexiones en el extranjero", de Ken Hagiwara, especialista del teatro alemán y sus conexiones con el teatro japonés de antes de la Guerra de Asia Pacífico; y "Seki Sano en Moscú-Experiencias en el Teatro Meyerhold", de Masaru Ito, investigador del teatro de Meyerhold.

El capítulo 3. "Seki Sano. Luchas en México", comienza con el texto de Emiko Yoshikawa, que trata de las actividades de Seki Sano en México y Colombia, incluyendo algunos momentos difíciles.

Sigue el trabajo de Susana Wein, "Seki Sano: su proceso creador como director", dividido en dos partes. La primera rememora su experiencia como alumna, casi adolescente, en la Academia de Seki Sano. La segunda presenta el análisis del proceso creador de Seki Sano como director teatral en la puesta en escena de *Prueba de fuego*, de Arthur Miller, con base en la experiencia de la reconstrucción colectiva de la memoria del proceso creador, llevado a cabo por el Seminario, en 1999, en la Sala Antonio López Mancera.

En complemento al escrito de Susana Wein, se incluye la transcripción del video de Eugenio Cobo, *Prueba de fuego. Proceso creador de Seki Sano como director teatral*, en traducción al japonés por Michiko Tanaka.

El texto de Jovita Millán, "Seki Sano y los dramaturgos norteamericanos", señala el importante papel que Seki Sano jugó al introducir en México (y América Latina) los principales autores norteamericanos contemporáneos y destaca el impacto que tuvieron sus puestas en escena: *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, y *Prueba de fuego*, de Arthur Miller.

El trabajo de Guillermina Fuentes Ibarra, "Seki Sano visto por la crítica", revisa las puestas en escena de un número considerable de obras, y la percepción y comentarios de los críticos, en diferentes momentos de la dirección teatral de Seki Sano. En algunas obras con suficiente documentación, logra reconstruir la imagen de cada escena con precisión del estilo y modo de Sano, como en el caso de *La Coronela.*

Al final de la primera parte, está la Conclusión: "Significado actual de Seki Sano", a cargo de Takayuki Kan, quien resume las actividades político-teatrales y artísticas de Seki Sano a lo largo de su vida, y destaca su significado actual.

La segunda parte del libro publicado en Japón, recoge artículos de Seki Sano publicados en las revistas teatrales y culturales en Japón, así como su reporte en japonés del Primer Congreso de la Federación de Escritores Soviéticos de 1934, que formó parte del libro *El arte pertenece al pueblo*, publicado por la Editorial Internacional en Moscú en 1935, y retirado de circulación de inmediato, por contener referencias e imágenes de los opositores al régimen estalinista, como Nikolai Bujarin, dirigente soviético sentenciado a muerte en el llamado Primer Juicio de Moscú en 1936. También recoge una parte del texto de Seki Sano sobre su método de formación actoral basado en el de Stanislavsky: "Los tres eslabones principales en el entrenamiento del actor, según la escuela de vivencia" (1966), publicado en el libro *La técnica de actuación en México*, compilado por Edgar Cevallos, y traducido al japonés por Emiko Yoshikawa, especialista del teatro hispanófono contemporáneo y autora de varios artículos sobre las actividades de Seki

Sano en México y Colombia. La aparición de este libro es toda una hazaña editorial, tomando en cuenta la difícil situación que atraviesa la industria editorial japonesa. Agradecemos al editor Takayuki Kan, escritor y crítico teatral, por su gran esfuerzo y tenacidad, y al Sr. Yoshio Fujiwara, dueño de la Casa editorial, por su interés y compromiso con este proyecto.

De ese gran volumen publicado en Japón, hemos decidido dar a conocer los trabajos de nuestra participación: "El teatro de Seki Sano en el mundo", de Mixiko Tanaka; "Seki Sano: su proceso creador como director", de Susana Wein; "Seki Sano y los dramaturgos norteamericanos" de Jovita Millán Carranza; y "Seki Sano visto por la crítica", de Guillermina Fuentes Ibarra; textos que tienen que ver con aspectos de la vida de Seki Sano y su teatro, y también la intención de invitar a que nuevos investigadores se interesen en alguno de estos u otros temas del director japonés y se integren a nuestro Grupo de investigación. Consideramos que, a pesar de cumplir ya 25 años desde la fundación, el Seminario Seki Sano y el teatro mexicano y latinoamericano no han concluido la investigación ni se han agotado los temas en torno a Seki Sano. Actualmente concentramos nuestra atención en el método de formación actoral de Seki Sano y su vínculo con el método de vivencia de Stanislavski. Aún tenemos pendiente la tarea de completar y publicar la compilación de los documentos e imágenes referentes al director asiático y esperamos en breve concluir esa empresa.

EL TEATRO DE SEKI SANO EN EL MUNDO

Michiko Tanaka Tanaka
Colegio de México

Introducción

A pesar de que se han publicado ya una cantidad importante de estudios y biografías de Seki Sano, sigue siendo difícil, por la riqueza de sus actividades teatrales y culturales, por la complejidad de la época y los numerosos cambios de escenario en los que actuó, construir una imagen total de su teatro. En este trabajo, reflexiono sobre su teatro de acuerdo a la siguiente periodización:

1926-1933.6.	Teatro de la Revolución
1926-1932.5.	Actividades en Japón
1932.6-1933.6.	Actividades internacionales
1933.7.-1945.8.	Teatro de la Resistencia
1933.7.-1937.7.	Actividades en la URSS
1933.8.-1939.4.	Actividades internacionales
1939.5.-1945.8.	Estados Unidos y México
1945.8.-1966.9.	Teatro de la Liberación
1945.8.-1950.7.	El apoyo de los sindicatos
1950.8.-1955.12.	Consolidando la docencia
1956.1.-1961.5.	Actividades en América Latina
1961.5.-1966.9.	El Teatro Coyoacán

El énfasis está puesto en las actividades teatrales y organizativas de la izquierda después de partir de Japón y en su papel como formador y creador en México.

Destaco tres puntos que son importantes para comprender su formación personal y las fuentes de su pensamiento.

1. Seki fue criado con amor y atención especial durante varios años, como el primer y único nieto de Shimpei Goto (1857-1929), destacado estadista, que ocupó cargos de importancia en el gobierno imperial de Japón en las eras de Meiji, Taisho y Showa. En 1925, cuando Seki fue admitido a la Facultad de Derecho de la Universidad Imperial de Tokio, su abuelo lo llevó a una gira semi oficial a Corea y Manchuria —Goto esperaba que su nieto se convirtiera en un dirigente del país—. Orgulloso por ser sobrino de Choei Takano, opositor progresista y perseguido por el Shogunato Tokugawa[1], Goto, que era hombre de gran capacidad de trabajo, magnánimo por no haber conocido una derrota en su carrera, influyó fuertemente en la personalidad y en la actitud de trabajo de Seki Sano.
2. Shizuko, su madre, es figura importante que lo apoyó toda la vida. Nació como la primera hija de Shimpei y una *geisha*, artista de salón de Nagoya, con quien este iba a casarse. Su nombre alude a Shizuka, la bailarina amante, quien acompañaba en la huida a Yoshitsune, jefe guerrero y héroe popular, perseguido por su hermano en el poder. Antes de partir a estudiar en Europa, Shimpei la incorporó, a los 7 años, en su hogar, como acompañante de su esposa; fue criada como doncella, sin conocimiento del mundo real. Al casarla con Torata Sano, médico escogido por él, Shimpei la registró oficialmente como su hija (Yusuke Tsurumi). Era sencilla, buena platicadora y querida por todos. (Shunsuke Tsurumi). Shizuko entrenaba a Seki, afectado en su rodilla izquierda como consecuencia de la artritis tuberculosa, para convertirlo en un joven independiente y luchador, y para superar cualquier complejo de inferioridad. (Fujita 19-22). Al saber la existencia de la abuela materna, Seki llegó a respetar a la mujer que fue capaz de vivir con su personalidad y su arte y, por lo mismo, regañaba a las actrices, quienes, por la condición de ser mujer o por motivos familiares, no actuaban o no asistían a ensayos.

[1] Choei Takano se conoce por insistir en la necesidad de abrir el país; huyó de la cárcel y quemó su cara con ácido nítrico para ocultar su identidad y seguir luchando.

3. Seki estudió la Primaria y Secundaria Gyosei de la Misión francesa de maristas. Aunque la currícula estaba unificada por el Ministerio de Educación y se usaban los libros de texto únicos, en las actividades extracurriculares, como las artes, tuvo la oportunidad de conocer obras clásicas occidentales, como *Tartufo* de Moliere. Durante la Primera Guerra Mundial, algunos maestros de su escuela fueron llamados a servir como combatientes; y el acontecimiento de la lejana Europa se conoció más de cerca. Después, estudió en la Secundaria bilingüe inglesa Kaisei de educación competitiva para la carrera de élite dirigente. Al crecer en el ambiente donde se consumían alimentos y bebidas importados de Europa y al estudiar donde había una capilla de sacerdotes católicos, Seki tuvo la facilidad para comprender a la gente con quien conviviría y trabajaría cotidianamente más tarde.

Teatro de la Revolución

Actividades en Japón

Seki Sano pertenece a la segunda generación del Teatro moderno en Japón, que se formó en un ambiente de liberalismo y apertura, que adquirió una conciencia crítica hacia la política y la sociedad, sobre todo después de la experiencia del Gran terremoto de Kanto, en 1923. Con referencia a este suceso, en una entrevista en México años después, Sano respondió que fue el evento que le hizo optar por la dirección teatral, dejando su aspiración de ser director de orquesta. (Ravell 1989).

Al igual que la primera generación, Seki inició sus primeros pasos bajo la influencia del teatro moderno occidental, en particular, del expresionismo alemán, el constructivismo revolucionario soviético y el formalismo ruso de vanguardia. Como él, muchos de sus compañeros manejaban muy bien alguna lengua extranjera, lo que les permitió aprender el método de creación escénica a través de publicaciones, tarjetas postales o álbumes fotográficos, y, más tarde, el cine. Seguían las novedades de las principales escenas de Europa de postguerra, por medio de Tomoyoshi Murakami y Yoshi Hijikata, los principales artistas, quienes habían visto personalmente el teatro alemán y Soviético; y por medio de las reseñas teatrales en las revistas de suscripción.

Sano mostró particular interés en las obras del formalismo revolucionario de Meyerhold, como *El Crucero Aurora*, *Rugí China*, *Trust D.E.*, además, estudiaba la literatura sobre el tema —como los libros de Huntley Carter—, y era conocido como director teatral meyerholdiano. Su puesta en escena estaba bien integrada, usaba efectivamente la iluminación por proyectores, no usaba mucho la cortina y envolvía al público con gran dinamismo. Sano no fue un ciego seguidor de Meyerhold —en la revista MNZ, de solo un número, que Sano y sus compañeros publicaron, aparece un intento de crítica hacia la postura política de Meyerhold—, no obstante, adoptó lo mejor del método de Meyerhold, de acuerdo a las circunstancias de trabajo concretas para su propia creación y su convicción política. Él, por ejemplo, insistía en la necesidad de la creación colectiva. Tanto Meyerhold como su discípulo Eisenstein, tenían mucho interés en las artes populares y las artes tradicionales, Sano, inspirado en ellos, aplicaba sus ideas a sus escenificaciones. Al enterarse de que ellos se mostraron muy interesados en el teatro *kabuki* cuando tuvo una gira por Moscú, Sano hizo el experimento de poner una obra moderna con los actores de kabuki: *Supai* (Espía), el título original: *100% American*, de Upton Sinclair, traducida por Toshihiko Sakai, adaptada por Eijiro Hisaita; se estrenó con la Compañía Taishuza en el Teatro Hongo, en 1930. Sano consideró esa obra como un fracaso, aunque le proveyó la base para el proyecto de investigación comparada, acerca del uso del espacio escénico en Meyerhold, y la invocación, así como el gesto de Ernst Garin —considerado el actor típico de Meyerhold— con los gestos del *kabuki*. Sano intentó publicar el resultado de esa investigación en la revista KTh Theatre Arts Monthly, en Nueva York, sin éxito. (Leyda 1939). Sin embargo, el material de investigación y la experiencia de ese montaje se reflejaría más tarde en sus escenificaciones presentadas en México. (Tanaka 1995).

Al fundar El Teatro de la Izquierda de Tokio, Seki investigaba el realismo proletario que conectara la política, el arte y la dirección teatral, con base en el materialismo dialéctico. También desarrolló un método de investigación de la puesta en escena, que se aplicó en la investigación minuciosa del proceso creador de la obra *La calle sin sol*, de Sunao Tokunaga, dirigida por Tomoyoshi Murayama. Esto le sirvió, más tarde, para sus actividades como investigador del proceso creador en la dirección de Meyerhold.

Las actividades de Sano como director revolucionario en Japón, fueron breves, de 1926 a 1931. Aparte de la dirección, desarrolló gran actividad en diferentes campos: formador teatral, editor, autor, traductor de periódicos y revistas, e introdujo, en particular, piezas con mensaje social, de autores contemporáneos de Estados Unidos y de Europa. Y dirigente efectivo de organizaciones teatrales y culturales: PROT (siglas en esperanto de la Liga del Teatro Proletario de Japón) y NAPF (de la Federación de Artistas Proletarios de Japón), siendo, en ocasiones, extremista, por seguir fielmente la directriz del PCJ, por ejemplo, del Secretario General Kazuo Fukumoto.

Salía activamente a diferentes regiones, en gira o para la organización político teatral. Por ejemplo, el 14 de junio de 1928, se dirigió a la comunidad de Kizaki, en la prefectura de Niigara, para apoyar la lucha de los arrendatarios. En el mismo año, del 5 al 24 de agosto, fue de gira a las regiones de Tohoku y Hokkaido, donde experimentó la represión policiaca que imposibilitó la presentación de las obras. A mediados de octubre de 1929, hizo gira en Kioto para presentar *La madre*, de Gorky, y llevó a cabo la investigación de campo del Teatro Obrero en Kobe, fundado por Keishichi Hirasawa, asesinado por la Policía Militar inmediatamente después del Gran Terremoto de Kanto. La dirección teatral de Sano y su modo de trabajo, dejaron fuertes huellas entre sus compañeros del teatro y los camaradas del movimiento teatral proletario, mismas que quedaron registradas en numerosas autobiografías, memorias y entrevistas, según se puede ver en las publicaciones de Fujita Fujio, Talamaru Sasaki, Tomoyoshi Murayama, Koreya Senda, HIdemi Kon, Keitaro Ota, y otros muchos.

La característica sobresaliente de la dirección de Sano se observa en el manejo de la escena de masas, por ejemplo, en la escena del grupo de obreros, en contraste al de la mafia, donde se distinguía el comportamiento socialmente determinado de cada individuo de los conjuntos. En la obra *Memoria del triunfo*, estrenada justo antes de la partida de Seki Sano de Japón, logró una efectiva coordinación de la política, como movimiento social, y el teatro, alcanzando un éxito notable. Sobre esta obra, Tomoyoshi Murayama escribió:

> Haciendo el balance del fracaso del Primero de Mayo armado del año anterior, la dirigencia del PCJ acordó realizar un Primero de Mayo organizado y disperso. Y me indicó escribir una obra para estrenar antes del 1 de mayo [...] El Primero de Mayo de Shangai fue justo, organizado y disperso, y logró evadir la represión del Departamento de Obras de Inglaterra. Se trataba de copiar la experiencia en la escena. [...] Llama la atención cómo una obra teatral jugó un papel activo como puente para el movimiento de masas en el Japón donde arreciaba la represión. (Okamura 111).

Al partir de Japón, Sano publicó el artículo "¿A qué forma de dirección teatral se debe llegar...?" en el periódico de la Universidad Imperial de Tokio. En él, se refirió al director teatral Sandro Ajmeteli —de Georgia, país montañoso en el Cáucaso—, quien combinaba la idiosincrasia étnica con el sistema de dirección teatral basado en Stanislavski y Meyerhold. Sano buscaba un método de dirección teatral revolucionario que conmoviera al pueblo: "Con su Compañía Rustabeli, en la Olimpiada Teatral de los Pueblos de URSS (Moscú junio de 1930), Ajmeteli presentó *Arzor* (versión geogiana del *Tren acorazado 14-69*), *Ramara*, y otras dos piezas con gran éxito" Los principales periódicos y revistas publicaron las reseñas elogiosas de Lunacharsky, Kerdzentsev, Volkov, y se reconoció el nivel de la cultura teatral de Georgia. Esta noticia seguramente se conoció en Japón por medio del periódico *The Moscow News* y otras publicaciones periodísticas. (Ajmeteli 1977).

Breve estadía en Estados Unidos

En Hollywood, aunque no pudo encontrarse con Serguei Eisenstein, quien había partido a México, pudo conocer la técnica del cine sonoro, descubrió que en California y Nueva York había una comunidad considerable de japoneses y *nikkei* (estadounidenses de origen japonés), simpatizantes de la izquierda japonesa, que sostenían las revistas culturales con sus suscripciones. Contactó con la red de organizaciones de la izquierda liberal estadounidense, como el John Reed Club y otros grupos pro soviéticos, que desarrollaban actividades abiertas y publicaban la revista *New Masses* y muchas otras. Vio que el movimiento de

promoción escénica basado en la ciudadanía, apoyaba el crecimiento de una compañía dramática consolidada como The Guild Theatre (Teatro de Gremio) —que había introducido el método Stanislavski, a partir de su gira por Estados Unidos, en1928—, del que derivaba un grupo teatral de la Izquierda profesional: The Group Theatre (Teatro de Grupo). También observó que el teatro obrero de autogestión se mantenía activo, incluso bajo la depresión, y que los grupos teatrales de los judíos de la Europa oriental, refugiados por la persecución étnica, desarrollaban actividades públicas de izquierda; dejando una fuerte impresión en Sano, quien había vivido la represión severa de la Policía Superior Especial del Imperio japonés.

Al llegar a Los Ángeles, Seki Sano recibió una calurosa bienvenida de los miembros de la Liga de Artes Proletarias, donde conoció a Karl Yoneda, dirigente de la Sección Japonesa del Partido Comunista de Estados Unidos (PCEU). Sano dejó huella entre los comunistas japoneses y nikkei del área, al proponer un cambio en el himno comunista: La Internacional. Al clausurarse cada reunión del grupo, se entonaba La Internacional comenzando con la frase "La Revolución ya está cerca, la Revolución ya está cerca"; según la nueva versión de Seki Sano y Takamaru Sasaki, se sustituyeron por "Levantémonos los hambrientos. ¡Ya llegó la hora!" (Yoneda 1929).

Seki Sano se hospedó en la casa de Uraji Kamiyama, actriz formada en la primera generación del "teatro moderno" (*shingueki*), quien, junto a su marido, el actor Sojin Kamiyama, se había trasladó a Estados Unidos con el propósito de llegar a Hollywood. Entonces ya estaba divorciada de Sojin y, rentando cuartos a pensión, vivía con su hijo, también artista, Edo (Heihachi) Mita. Así, con la guía de Edo Mita, poeta y pintor, y de Yotoku Miyagi, grabador, Sano estableció contactos con la red del Club John Reed en Los Ángeles y Hollywood, y, en esas reuniones, denunció la represión policiaca contra los artistas e intérpretes escénicos en Japón.

Seki Sano se encontraba en Los Ángeles, el 7 de julio de 1931, cuando comenzó la lucha jurídica de Manabu Sano, su tío, y otros dirigentes comunistas; el periódico en japonés *Rafushimpo* (Novedades de Los Ángeles) informó sobre ello en sus primeras planas, y publicó también "Conversando sobre Japón", una serie de 20 mesas redondas

con invitados recién retornados de Japón, incluyendo, entre otros, al afamado actor de cine Sessu Hayakawa —quien, entre 1931 y 1937, víctima del bloqueo anti-japonés en la industria cinematográfica, buscaba colaboración en Japón y produjo *Atarashii daichi* (Nueva tierra), coproducción nipo-alemana y otras más—, y al bailarín y coreógrafo de danza moderna tipo fusión, Michio Ito, cuya Compañía hizo ese año una gira a Japón, llevando como *Prima donna* a Waldeen, la bailarina que sería compañera de Seki en México. Según Fujio Fujita, Sano coincidió con ellos en un tramo del viaje, cuando él abandonaba Japón y ellos regresaban a Estados Unidos, y ambos bajaron, cuando el barco hizo escala en Hawaii.

La primera mesa trató del teatro proletario, obviamente tratando de prevenir la influencia de Sano en el área; Hayakawa le negó de tajo su importancia, e Ito, cuyos hermanos estaban activos en el teatro de izquierda, comentó que era la moda del momento y no valía mucho como obra escénica. Solo Takeshi Kimura, partidario del Partido de Masas (Taishuto), y quien desafiaba a hacer un debate público a los japoneses pro comunistas, le dio cierto valor. (*Rafushimpo* 1931 1). Karl Yoneda sostuvo en la entrevista, que Sano no vio a Sessu Hayakawa que era reaccionario. Sin embargo, Sano relató que colaboró con él en su estudio. (Fukasaku 1967 46).

En el camino a Nueva York, Sano hizo una parada en Chicago y asistió a una reunión del John Reed Club, donde impartió una plática improvisada. La Nueva York que Sano vio por primera vez, a finales de julio de 1931, mostraba un gran contraste entre la riqueza y la pobreza. Por un lado, convertida en el centro de la economía mundial, a partir del fin de la Primera Guerra Mundial, en mayo de ese año, acababa de inaugurarse el edificio del Empire State Building, símbolo de prosperidad, y la gente llenaba las calles de la nueva área comercial de Midtown, en busca de la moda del momento. En tanto, Broadway se había convertido en el centro mundial del *showbiz*, negocio del espectáculo. Por otro, abundaban serios problemas sociales: manifestaciones de obreros desempleados, huelgas de trabajadores agrícolas, mítines de protesta contra tratos desiguales hacia los trabajadores negros o extranjeros migrantes, entre otros. En Manhattan vivían los refugiados europeos de la guerra, los judíos de la Europa oriental fugados de los

Pogroms, los chinos que escaparon del hambre y los abusos de las facciones militares, y quienes buscaban la liberación nacional. También vivían algunos obreros japoneses, empleados en su mayoría como estibadores del puerto o ayudantes de cocinero en restaurantes. Esos trabajadores fueron los primeros en ser despedidos a causa de la depresión económica de 1928. El PCEU los defendía y los apoyaba el Movimiento de la Libertad Civil y también ejercía influencia dentro de la comunidad japonesa, mediante el pintor Eitaro Ishigaki, el cocinero Bumpei Shirai y Ayako Tanaka (Haru Matsui), la escritora y pareja de Ishigaki, quienes mantenían la tradición creada por Sen Katayama, uno de los fundadores de la Internacional Comunista. Ayako Ishigaki escribió "el trato entre Eitaro y Sen Katayama fue como si fuera el padre y el hijo" (Ayako 1982 98).

En términos generales, desde la segunda mitad de la década de 1920 y hasta principios de la de 1940, los intelectuales y artistas de Nueva York adoptaron una postura de izquierda y seguían con interés las artes de la vanguardia revolucionaria de Alemania y de la Rusia soviética, donde las reseñaban en las revistas de izquierda: New Masses, New Theatre o Daily Worker. Sano, que traía noticias del teatro de izquierda del lejano Japón, fue muy bienvenido, no solo por Ishigaki y su gente, también por Michael Goldon, editor de New Masses, y por los artistas estadounidenses de la izquierda.

A pesar de la brevedad de su estadía, Seki desarrolló destacadas actividades en la revista mimeografiada Teatro obrero, donde publicó: "El teatro revolucionario en el Japón fascista", originalmente escrito para presentar en el Primer Pleno del Consejo de la Organización Mundial de Teatro Obrero de junio anterior. (Workers´Theatre 1932 10-13). Colaboró con Bela Iles para su artículo sobre la Federación Japonesa de la Cultura Proletaria (KOPF), aportando una gráfica donde destaca detalles de la Liga de Organizaciones Teatrales Proletarias (PROT). En el mismo número se publicó el programa de la Liga de la Cultura Obrera de los Estados Unidos, bajo el título "¡El arte es arma!" y se cita la frase atribuida a Lenin: "El arte pertenece al pueblo" (Workers´Theatre 1932 12), que más tarde Sano adoptaría como título de su libro.

En el número de septiembre, en la prestigiosa revista mensual de teatro Theatre Arts Monthly, se publicó una pequeña foto —tomada por Seki Sano en el mitin por la Paz del 1 de agosto en Washington Square—, y un artículo sobre el teatro de la izquierda de Japón, centrado en el Teatro Izquierda de Tokio y el Nuevo Teatro Tsukiji, con ocho fotografías. Sano escribió que, aparte de estos dos, había diez compañías teatrales de izquierda, y subrayó que *La memoria de un triunfo* era dirección colectiva de Sano, Ryokichi Sugimoto y Kenji Saigo. (Sano 1931). Llama la atención que en este artículo menciona la efectividad del *hanamichi* (pasillo o pasarela en medio del público) usado en el teatro kabuki. En la primera la mitad de agosto de 1931, durante la cual Seki Sano estuvo en Nueva York, la mayoría de las compañías teatrales se encontraba de vacaciones, de gira o en campamento para la preparación de la siguiente temporada. Sin embargo, justo se había inaugurado The West Port Country Theatre, una de las bases de The Guild Theatre, con el estreno de *The Country Girl.* Ubicado a una hora por tren suburbano desde Nueva York, es probable que Sano lo haya visitado. The Groop Theatre fue creado por los directores y dramaturgos de la izquierda del Guild Theatre, convocando a los jóvenes sensibles ante la problemática social bajo la Gran depresión y, en el principio de ese verano, tenía el campamento de ensayo en el suburbio de Nueva York. Hay el testimonio de Philip Loeb, uno de los participantes, de que Sano lo visitó. (entrevista con Loeb 1991).

Londres, París y Berlín

En la segunda mitad de agosto 1931, Seki Sano se dirigió en un vapor a Londres, donde asistió al Festival Shakespeare; luego a París, donde vio las escenas de Gaston Bach, Dulan y Copeau, y finalmente llegó a Berlín. (Fukasaku 1967 46). En el camino recibió la noticia de que Japón había iniciado la invasión a Manchuria. En Alemania lo esperaban Koreya Senda y el Grupo de japoneses residentes izquierdistas; y de inmediato emprendió la preparación de una obra de agitación y propaganda (agit-prop) ¡Socorro a los hermanos chinos! (*Helft den chinesishen brudern*), para llamar a la solidaridad con el pueblo chino en el Congreso de Socorro Obrero Internacional, que se llevaría a cabo

del 9 al 15 de octubre. En nombre del auxilio a los damnificados por la gran inundación del Rio Yanzi, esta obra llamaba a la solidaridad con el pueblo chino contra la agresión japonesa, y Sano actuó en escena como el representante japonés que entrega el estandarte de PROT a la Jung Garde (Guardias Juveniles), bajo el liderazgo del Partido Comunista Alemán (PCA).

Sano permaneció en Alemania poco menos de un año, como el sucesor de Koreya Senda, y participó activamente en el teatro agitprop de la Jung Garde y de los estudiantes asiáticos, así como en el movimiento teatral obrero. Entonces estaban en auge el coro hablado y la sátira política, que se combinaban con las canciones y bailes, y que se presentaban en el foro establecido en las cantinas populares para el público obrero. Con ¡Socorro a los hermanos chinos!, y otras obras, Sano hacía giras con los camaradas teatreros alemanes. Más tarde, habrá reencuentro en México con algunos dirigentes del PCA, a quienes conoció en esas actividades.

Sano investigó, no solo la creación colectiva de Bertolt Brecht con los obreros fabriles en que Senda tenía profundo interés, o el teatro político y la escena popular (*volks buhne*) de Erwin Piscator, sino también las direcciones escénicas de Leopold Jusnnel y Karlheinz Martin, representantes del teatro expresionista alemán, y también las puestas en escena de Karl Reinhardt, según escribió en el CV que presentó al ingresar a México en 1939, copia del cual envió a Eddic Isaac, editor de la revista *The Theatre Arts Monthly*, de la Universidad de Nueva York. (Isaac Sano box 9).

Como turista, junto con Senda que retornaba a Japón, Sano visitó la URSS por primera vez, en noviembre de 1931, para asistir a la celebración del aniversario de la Revolución en Moscú. Estableció contacto con Sen Katayama y Sanzo Nosaka, los representantes comunistas japoneses. Tuvo la oportunidad de ver las escenas del Teatro de Arte de Moscú, dirigidas por Stanislavski, y quedó profundamente conmovido. Al regresar a Berlín, reanudó las actividades del teatro obrero y solicitó su ingreso al PCA, por recomendación de la Sección del Japonés y con la garantía de Ludwick Renn, Secretario de Cultura del partido. (Archivo Comintern folder Seki).

En abril del año siguiente, Sano recibió la noticia de que Ikuko Hirano (Fumiko Takahashi, esposa de Seki Sano), actriz protagonista de la obra *Shimura Natsue,* fue arrestada en el día de estreno directamente en la escena y el director Ryokichi Sugimoto pasó a la clandestinidad. En esas fechas, fueron arrestados numerosos escritores y artistas de la KOPF, organización sucesora de NAPF, causando gran daño al movimiento cultural revolucionario, para el cual, en coordinación con Senda ya retornado en Japón, Sano impulsaba la solidaridad internacional. En mayo del mismo año, en la revista Le Defense, filial parisina del Socorro Rojo Internacional, Sano publicó un artículo titulado "Terrorismo en Japón".

En junio se dirigió a Moscú, vía Leningrado, junto con Seiichiro Katsumoto, representante de Japón ante la Liga Internacional de Escritores Revolucionarios. Sin embargo, por usar un pasaporte falso a nombre de Niki, tuvo que regresar a Berlín por instrucciones de Sanzo Nosaka, representante del PCJ, y, luego de cumplir cierta misión en París, llegó a Moscú por tren, el 9 de octubre, como informó una pequeña nota en el periódico oficial del gobierno soviético. (Izvestia 1932 9).

Moscú

En noviembre, participó como delegado de PROT en el Segundo Pleno Ampliado del Consejo de la Organización Internacional de Teatro Obrero (OITO), donde presentó el informe titulado "El teatro revolucionario en Japón - Sobre la cooperación entre el teatro profesional y el teatro de autogestión". Antes de este pleno, las organizaciones teatrales de autogestión, como RAP y VAP, que sostenían la línea clasista y promovían el teatro de autogestión, fueron disueltas por resolución del Comité Central del Partido Comunista URSS. Se formó la Liga de Escritores de la URSS, se estableció como meta el realismo socialista y se reforzó el liderazgo del partido. En este contexto, el ejemplo de Japón fue altamente apreciado y Sano fue electo como miembro del Secretariado de la Organización Internacional de Teatro Revolucionario (OITR), nuevo nombre de OITO.

Durante los ocho meses posteriores, Sano estuvo ocupado principalmente en la organización de la Olimpiada Internacional de Teatro

Obrero Campesino, pospuesta para mayo de 1933. En junio, se llevó a cabo la Conferencia Internacional de Creadores Teatrales, en la que participaron Yoshi Hijikata, Sandro Ajmeteli y otros creadores invitados, junto con los directores teatrales de la URSS y de Europa.

Si bien estuvo muy ocupado en actividades relacionadas con los grupos de teatro obrero o de la afición como TRAM de Moscú, Seki no perdió la oportunidad de conocer la escena moscovita y a los teatreros soviéticos, a Meyerhold, desde luego, y a otros directores afiliados a la OITR.

La gran acción de Sano como miembro del Secretariado, en estrecha colaboración con Koreya Senda en Japón, fue interrumpida, en junio de 1933, por la retractación forzosa de Manabu Sano y la aniquilación de las organizaciones culturales de la izquierda como PROT. A partir de la citada retractación de su tío, Seki fue puesto bajo la vigilancia de la policía política soviética Narodnui Komisariat Vnutriennuij Diel (NKVD), se dedicó plenamente a estudios teatrales, y tuvo que renunciar a su cargo del Secretariado, como Comisionado de las regiones de Asia, y Sur y Norte de América, en favor de la hija de un médico de la Compañía de Ballet Bolishoi, Garina Victrovna Barisova, más tarde esposa de Seki Sano, con quien tendría una hija. Al disolverse la OITR, Garina trabajó en la Sociedad Pan Soviética de Actores; de estatuto bajo, querida por todos, obtuvo la Orden de Artista Esforzado de URSS, por su contribución como Directora Artística de "La Casa de Actores"; en la época de predominio del 'realismo socialista', apoyaba la libertad creativa de la generación de jóvenes directores, tales como Efrost y Lyubimov. Hacia el final de la década de 1950, mediante la visita de actores mexicanos a la URSS, Garina pudo restablecer contacto con Sano.

Teatro de resistencia

El periodo entre junio de 1933 hasta su partida de la URSS en agosto de 1937, corresponde a la etapa temprana del período de Teatro de Resistencia, porque, en primer lugar, Sano se resistía contra la voluntad del estado tennoista japonés, que usó los nexos familiares como palanca para obligarlo a retractarse, mediante las cartas de su tío Manabu y de su padre, quienes insistían en su retorno a Japón, y

también de su esposa Fumiko para convencerlo.[2] En la carta fechada el 19 de mayo de 1934, dirigida a Torata Sano, Manabu insistía en la necesidad de traer a Seki a Japón, al enterarse de que Fumiko no quería ir por él. Casi un año antes, Seki había enviado la carta de divorcio a Fumiko, quien, luego de ser liberada de la prisión, estaba bajo custodia de los suegros. Ella, como camarada, no quiso colaborar en el intento de hacerlo retractar.[3] Y, en segundo lugar, porque Sano estaba con Vsevolod Emilievich Meyerhold —quien, como una persona independiente, buscaba su propio teatro y trataba de defender su libertad de creación y su dignidad humana, en una época de establecimiento y penetración del estalinismo—, y trataba de registrar la memoria de su creación. Es la etapa temprana del período de Teatro de Resistencia.

En la etapa intermedia del Teatro de Resistencia, que abarca de agosto de 1937 hasta abril de 1939, cuando Sano participa activamente en la organización teatral y en actividades creativas, cambiando la escena en Moscú, París, Praga, Nueva york, México; siguiendo la línea del Frente Popular Anti Fascista de COMINTERN, y, aunque la OITR ya estaba disuelta, Sano siguió apoyándose en la red de artistas pro comunistas de teatro y cine, incluyendo las comunidades de japoneses residentes y de refugiados alemanes en cada país.

La etapa tardía del Teatro de Resistencia, abarca de mayo de 1939 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y la rendición de Japón el 15 de agosto de 1945. Obligado a exiliarse en México, Seki Sano no pudo cumplir la misión encomendada por Sanzo Nosaka y la dirigencia del COMINTERN, de organizar las actividades dentro de la comunidad de residentes japoneses en Estados Unidos; en cambio, desarrolló el movimiento teatral de la izquierda para el pueblo mexicano, en colaboración con los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y los refugiados europeos.

---

[2] Sobre el procedimiento de retractación, ver Tsurumi, Shunsuke et als Compl. *Kyodokenkyu Tenko* (*Estudios colectivos sobre Retractaciones*). Tokio, Heibonsha, 1959.

[3] Los padres de Seki mantuvieron a Fumiko bajo su custodia, aun después del divorcio, hasta que ella se volviera a casar, con el actor Kiritaro Mine, y partiera a Manchuria, en 1938.

Al declararse la guerra contra los países del Eje, Sano, con apoyo de la Universidad Obrera, organizó la brigada de Agit-prop "La Victoria", y la envió a diversos sitios en torno a la Ciudad de México y a diversas ciudades, algunas bastante lejanas, como al estado de Sinaloa. (Archivo UO).

A partir de 1943, Sano fue invitado a colaborar en la producción de películas mexicanas —en auge bajo la política colaborativa México-Estados Unidos bajo la guerra—, y participó con interés, para sostén económico en la formación de actores, brindando asesoría en la creación de personajes en cine.

A continuación, examinamos cada etapa con mayor detalle.

Actividades en la URSS

El nombramiento formal de Sano, como asistente de dirección para estudios del proceso creador del director, en calidad de investigador visitante del Teatro Gubernamental Meyerhold, abarca de enero de 1934, a finales de mayo de 1937. Durante ese tiempo, él estuvo de manera permanente en el laboratorio de investigación de la Dirección del TGM; asistía casi a diario a la casa de Meyerhold o a los ensayos, a las reuniones de dirección y a las primeras lecturas de obras. Desde el estreno y durante cierto número de funciones, tomaba nota y reportaba al 'maestro'—así se dirigía a Meyerhold—, tanto las reacciones del público, como los procesos de los actores, para su uso en la escena posterior, aunque aparentemente ellos no apreciaron su labor. Más de 33 volúmenes de registros y reportes de diferentes fases de la dirección de *La dama de las camelias* y *Los treintaitrés desmayos,* mediante el registro minucioso del proceso creador, que contienen valiosos datos para conocer la actividad creativa de los últimos años de Meyerhold; todo un acto de resistencia ante el poder de Stalin, quien trataba de borrar su existencia. Sano formó parte de esa resistencia.

Meyerhold estableció la dirección como creación, tomaba en taquigrafía el proceso de dirección y conservaba el archivo. Sin embargo, el método de registro gráfico de todo el proceso creador —desde los ensayos de mesa, los ensayos en escena, el ensayo general, el estreno, las correcciones posteriores—, fue invención conjunta de Sano y Lev Varpajovski; método que proponía, además, proyectos concre-

tos como la investigación comparativa del teatro de Meyerhold con el kabuki; por ejemplo: *hanamichi* (el pasaje que atraviesa en medio del auditorio), la escalera, espacio enfocado donde ocurre la actuación central; y el uso de máquinas electro-electrónicas, como *shorinafon* y *hodomer*, para medir comparativamente las actuaciones de Chojuro Kawarazaki y Erast Garin.

Según Pluchek, director teatral y director del Teatro Satira —cuyo estreno como actor fue en *El Inspector* de Gogol, en el papel del cadete que aparece con el *bouquet* de flores en la mano, obsequio para la señora gobernadora—, a quien Meyerhold llamó a trabajar como asistente de dirección desde 1935, Sano organizaba a los alumnos de la academia de actores del TGM, para registrar las puestas en escena de las obras consideradas 'joyas escénicas' en el repertorio moscovita, que entonces estaban en la cartelera, tales como *La princesa Turandot*, puesta por Eugenii Vajtangov, o *El bosque, El inspector, El gran cornudo*, dirigidas por Meyerhold y conservadas en el repertorio del Teatro Revolución. (Entrevista a Pluchek 1987).

En el verano de 1934, Sano puso en escena, con la colaboración de los jóvenes actores de TRAM (Teatro de jóvenes obreros aficionados) de Moscú, como un acto de resistencia, la pieza *Shimura Natsue*, seleccionada por PROT para participar en la Olimpiada Internacional del Teatro Obrero y Campesino; pero fue impedida su participación.

En ese mismo verano, Sano participó, junto con Yoshi Hijikata, en la Primera Conferencia de Escritores de la URSS, en calidad de delegado japonés. En sus comentarios sobre el evento, Sano valoró la intervención de Bujarin, quien, no como representante oficial sino como particular a título personal, habló de los poetas. Al adoptarse, en dicha conferencia, la resolución sobre el realismo socialista, RAP y otras organizaciones propusieron liberar la literatura del clasismo y de la supremacía política. Consciente de la vulnerabilidad del arte, totalmente dependiente de la política, ante el desmoronamiento total de PROT y KOPF, Sano hizo la autocrítica y aceptó esta nueva postura. Este texto, junto con el reporte de Hijikata y los perfiles ilustrados de los principales participantes, se publicó en el libro *El arte pertenece al pueblo*, Editorial Internacional, en marzo del año siguiente. Sano escogió el título de las palabras de Lenin, que era también el lema del OITR, por

coincidir con su búsqueda: un movimiento teatral revolucionario en base al pueblo. Fue la expresión de la idealización del 'pueblo', en cuya base —críticos hacia la lucha por el poder dentro del partido y el control por parte del aparato burocrático—, Sano y sus camaradas teatrales trataron de crear cultura. Sin embargo, la distribución del libro fue suspendida, por referir como trotskistas, a Bujarin y a los escritores señalados.

En la Ciudad de Nueva York se había formado entonces una sólida comunidad de japoneses y nikkei izquierdistas, y Sano se esforzó en mantener contacto tanto con los camaradas en Japón como con los intelectuales estadounidenses.

En junio de 1934, en una reunión del Secretariado de OITR, Seki reportó la situación crítica de PROT y KOPF, y, luego de reunir más información, el 15 de mayo de 1935, reportó formalmente su disolución definitiva. Ese mismo año tuvo lugar la Conferencia de Creadores Teatrales, en que Sano, junto con Hijikata y Piscator, se propuso formar un Teatro Internacional Revolucionario itinerante. Sin embargo, no pudieron obtener el apoyo de COMINTERN, que había tomado la decisión de disolver las organizaciones de masas tipo OITR. En junio, se llevaría a cabo la Primera Conferencia Internacional de Escritores en defensa de la cultura.

Por otra parte, el TGM sufría el rechazo, por parte del Comité de Repertorio de la Ciudad de Moscú, del libreto de *Natasha*, basada en *La ventana en la villa*, de Lidia Seifurina, y la suspensión de *La única vida*, basada en *Cómo se forjó el acero*, de Nikolai Ostrovsky, ya en producción avanzada y con ensayos en escena. Una parte del registro de estas obras no realizadas, está guardada por Lyubov Rudneva, quien colaboró con Sano y Glatkov en el Laboratorio de Investigación de la Dirección teatral. Ello impedía el estreno de nuevas obras, conduciendo a la disminución presupuestal y a la reducción del personal. En 1936, Meyerhold propuso a Sano la suspensión del contrato, pero este se renovó, ante la súplica de Sano.

En la primavera de ese año, Rafael Alberti, escritor y director teatral, que formaba parte de la Misión Cultural del Gobierno del Frente Popular de España, establecida en febrero reciente, visitó al TGM. Meyerhold, acompañado por Sano, condujo a la delegación al sitio de

construcción de un nuevo edificio para TGM. Unos meses después, el motín del general Franco hizo estallar la Guerra Civil española y Federico García Lorca fue asesinado cruelmente a manos de aldeanos pro franquistas. García Lorca era un escritor popular, escribía obras inspiradas en la tradición oral popular y también hacía la actualización de las obras clásicas de Lope de Vega para La Barraca, su compañía itinerante, que hacía giras por las universidades del país. Su muerte indignó a muchas personas más allá de España y despertó indignación por su asesinato; solidaridad hacia la República, de la gente de teatro de la izquierda —que se encontraba en situación crítica por el apoyo nazi-fascista a Franco—, y promovió la producción de obras de teatro y cine en su apoyo.

El 1 de diciembre de 1934, sucedió el asesinato de Serguei Kirov (1886-1934), secretario de la Sección Leningrado del PCUS y hombre de alta estima popular. A partir de este episodio, la represión estalinista se intensificó aún más. Se enviaba al campo de concentración para trabajo forzado *lageri,* no sólo a los que criticaban a la dirigencia del Partido, sino también a los que no estaban contentos, a los acusados por equivocación o confusión y ese procedimiento se convirtió en un método de reclutar la mano de obra requerida para alcanzar la meta del Segundo Plan Quinquenal. Lev Varpajovsky, destacado director teatral y compañero de trabajo de Sano, fue una más de esas víctimas masivas; acusado sin fundamentos por malversación de fondos, fue despedido. Sano presentó a Meyerhold el proyecto de investigación comparativa entre la puesta en escena de Meyerhold y el Kabuki, teatro tradicional japonés, que había hecho en colaboración con Varpajovsky, y solicitó su reincorporación, pero no fue aceptada. Varpajovsky fue enviado a un *lageri.*

En otoño del mismo año, Sandro Ajmeteli, quien se encontraba de gira en Leningrado, fue arrestado como miembro de 'la oposición' y ejecutado al poco tiempo.

La persecución avanzó más en 1936: con el Primer Juicio de Moscú, que terminó con la ejecución de los supuestos líderes opositores, incluida "la Troika (el trío)", máxima dirigencia del PCUS: Zinoviev, Kamenev y Smirnov, acusados de conspirar para derrocar al gobierno soviético. Y el 1 de julio de 1937, con el Segundo Juicio de Moscú,

cuando Georgi Pyatakov y varios otros fueron acusados por lo mismo y por estar bajo las órdenes de Lev Trotsky, y fueron igualmente ejecutados. De esa manera, fueron eliminados los principales dirigentes de la Revolución de Octubre. Expulsado del país y privado de la nacionalidad, Trotsky solicitó presentarse en los juicios. Sin embargo, en ambos casos fue negada su petición y él fue sentenciado a muerte en ausencia. Fue un acontecimiento de gran impacto, tanto para Meyerhold, quien colaboró como Comisario Cultural con el Ejército Rojo creado por Trotsky, como para Seki Sano, quien, desde Japón, había estudiado sus escritos: *La cultura y la Revolución.*

Bajo estas circunstancias, Sano continuó las tareas de registro del proceso creador de dirección de Meyerhold. Impartía clases de actuación en el Instituto Gubernamental de Cinematografía y colaboraba en la filmación con los cineastas, para aprender en la práctica la producción de cine. En verano de 1935, colaboró en la película *Aerogorod* —dirigida por Alexandr P. Dovchenko—, que se sitúa en la invasión japonesa en Siberia, asesorando a un actor coreano, en la creación del papel de un espía militar japonés, capturado por los aldeanos, que comete suicidio mediante el *seppuku* (corte del vientre por navaja).

En esos años, Constantin Stanislavski mantenía cierta distancia de la canonización de su método de realismo socialista y, alegando motivos de salud, trabajaba en su casa, con un pequeño número de alumnos, y redactaba un nuevo método de formación de actores, de creación de personajes y de dirección teatral. N. Gorchakov, compañero de OITR, tomaba, como secretario de Stanislavski, minuciosas notas de esas clases y, al mismo tiempo, coordinaba los cursos del Instituto Gubernamental de Teatro, donde Sano impartía clases. Tal vez Gorchakov facilitaría a Sano asistir como visitante a las lecciones del maestro, o le pasaría los apuntes de sus clases. Gorchakov también se hizo cargo de la edición y publicación de los apuntes de dirección de Eugenii Vajtangov (1883-1922), cuyo método Sano apreciaba. (Gorchakov 1951).

Ese mismo verano se llevó a cabo el Séptimo Congreso del COMINTERN y se adoptó la línea de Frente Popular. Nosaka. quien se dedicaba a la organización de actividades propagandísticas hacia Japón desde Estados Unidos, retornó a Moscú. Es probable que, en esa

ocasión, acordó con Kenzo Yamamoto, delegado suplente del PCJ, el envío de Seki Sano a Estados Unidos, para dirigir el movimiento cultural entre los japoneses residentes en la costa occidental. Hacia finales de 1936, OITR se disolvió, como consecuencia de la reorganización del COMINTERN.

En la primavera de 1937, luego de una exitosa temporada en Leningrado, fue estrenada en Moscú la ópera *Madame Macbeth del condado de Mtsensk*, de Dmitri Shostakovich, quien había colaborado también con Meyerhold. (Rudneva 1992).

> Adaptación actualizada, con mucho sentido de sátira e ironía, de la obra de Nikolai Reskov de 1865, con la composición de Schostakovich. Fue estrenada en Leningrado en 1934. Katarina, la joven esposa de Zinovii Ismailovich, siempre ocupado director de la Corporación de Construcción, está aburrida y sedienta de amor. Al ser decubierto, por su suegro, el amorío con el recién llegado obrero Serguei, juntos lo asesinan. También matan al marido, quien acude por aviso de su padre. En medio de la alegre boda se descubre la fechoría y los dos son sentenciados al destierro a Siberia. Serguei lamenta perder la vida por Katarina, le pide sus medias para una prisionera coqueta y se las entrega frente a ella. Iracunda, Katarina se lanza al torrente del río con la prisionera abrazada. El diseño novedoso de la escenografía, cambios dinámicos en la escena, atrevida escena de cama, trato irónico de las policías y las autoridades. Todo era muy diferente de las óperas convencionales y obtuvo gran éxito. (Nota de la reposición de la obra, según el apunte de dirección de la ópera original. Metropolitan Opera House 2014).

Al verla, Stalin prohibió su presentación y ordenó iniciar gran campaña nacional contra el formalismo y el naturalismo. La crítica se dirigió hacia Meyerhold y el Segundo Estudio del Teatro de Arte de Moscú. Ya el año anterior, en una conferencia pública en Leningrado, Meyerhold había tenido que hacer una autocrítica y diferenciar entre su teatro y el de los 'epígonos de Meyerhold'. Ahora se complicó su situación aún más.

El 20 de mayo de 1937, al terminar el contrato con el TGM, Sano no pudo renovar la visa. Conversando con Yamamoto, acordó dirigirse a Estados Unidos, para llevar a cabo actividades anti fascistas entre la comunidad japonesa. Le devolvieron su pasaporte y la documentación relacionada a su afiliación al PCA. (Keihikyoku 16 Showa 447). Solicitó la visa en la embajada de Estados Unidos, pero fue rechazado, porque había la petición del gobierno japonés de no otorgársela. (Archivo Histórico Sano Seki).

Al salir de la URSS, Sano tuvo que dejar cierto recurso para los gastos de su esposa e hija. Los Hijikata le proporcionaron parte de ese recurso, devuelto por el gobierno soviético, mientras llegaba el envío de los padres de Sano a París. (Keihokyoku).

Actividades internacionales

Al llegar a Francia en agosto de 1937, mediante Erwin Piscator quien vivía en Paris, Seki Sano estableció contacto con la comunidad de los refugiados alemanes y los comunistas estadounidenses y artistas de la izquierda, y, como activista del Frente Popular anti Nazi, Fascismo y Militarismo tennoista, desarrolló actividades de solidaridad en el medio teatral y cinematográfico.

A Francia, bajo el gobierno del Frente Popular, llegaban los artistas e intelectuales de la izquierda de distintos países. En particular, al constituirse las Brigadas Internacionales en defensa de la República Española, la pequeña ciudad de Perpiñán, cerca de la frontera con España, se convirtió en un importante punto de contactos internacionales de la República. Entre los integrantes de esas brigadas, había algunos conocidos de Sano, por ejemplo, Ludwick Renn, esperantista y experto en asuntos militares, quien dirigía la Brigada Telmann en defensa de Madrid. En Estados Unidos, muchos hombres y mujeres, aparte de los comunistas, respondieron a la campaña en defensa de la Republica, formaron parte de la Brigada Lincoln de médicos y enfermeras, y recolectaron fondos en diferentes ciudades, para la compra de vehículos y artículos médicos. Para esta campaña, se presentaron breves revistas de noticias y coros hablados, así como películas, noticieros y documentales. En la producción de estas obras de solidaridad, participaron artistas colaboradores de New Masses y The New Theatre, conocidos

de Sano, que constituían Theatre Arts Committee (TAC), y una organización similar de gente de cine, MOTOCO, para recaudar fondos.

En julio de 1937, en Valencia, la capital provisional de la República Española, se llevó a cabo la Tercera Conferencia Mundial de Escritores en Defensa de la Cultura, con la asistencia de numerosos escritores, artistas y periodistas de la URSS, los países europeos, Estados Unidos, Chile y México. En esta conferencia, aparte del delegado oficialmente invitado, Octavio Paz, asistieron, con recursos propios, numerosos autores, pintores y compositores —Sano trabajaría más tarde en México con varios de ellos—. En el campamento, en el frente, los visitantes se reunieron en torno al pintor Siqueiros, teniente de la Revolución mexicana. (Garro 1992).

Los gobiernos europeos adoptaron una postura neutral ante la intromisión de Alemania e Italia en la Guerra Civil española. Solo la URSS y México enviaron algo de armamento y apoyo, y, después de la caída de Madrid, recibieron una importante cantidad de refugiados.

Cuando Sano y los Hijikata llegaron a París, la prensa japonesa publicó notas de simpatía: "el escape de las víctimas de la represión estalinista", pero cuando ellos denunciaron la extensión de la guerra contra China por Japón, esa misma prensa se volvió hostil.

En octubre, Sano solicitó de nuevo la visa para Estados Unidos, y de nuevo no pudo obtenerla por la intervención del gobierno japonés. (Okamura 2009 221-223). En su apoyo, Herbert Cline solicitó a Piscator incluirlo en su equipo para su traslado a Nueva York. Pero Piscator estaba por salir a México.

En París, Sano se encontró con Hidemi Kon, compañero de estudios de la Preparatoria Urawa, quien lo contactó con un periodista para una entrevista para la revista Chuokoron. Sin embargo, la entrevista no se publicó por el temor a la censura.

La Revolución social (1910-1917) y el movimiento cultural de renacimiento mexicano postrevolucionario, gozaban de reconocimiento y simpatía entre los artistas de la izquierda en Estados Unidos y en Europa, en especial, en París y Nueva York, donde se llevaban a cabo exposiciones de los pintores David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, y se presentaban las obras de autores y compositores mexicanos.

En 1938, para amortiguar el efecto negativo de la expropiación petrolera en la opinión pública, el gobierno de México tenía en proyecto organizar una gira por Estados Unidos y Europa, de *Revista mexicana*, un espectáculo en el que se combinarían la danza folklórica y las canciones vernáculas, y había invitado para dirigirlo, a Erwin Piscator, director teatral de renombre mundial (Erwin Piscator Collection 1938); pero el proyecto no se realizó, porque Piscator recibió la invitación de abrir un taller de dramaturgía y actuación en The New School for Social Research. (Entrevista con María Piscator 1991).

El año siguiente, Sano viaja a Perpignan. Herbert Cline y Joris Ivens, cineastas pioneros de películas documentales, hacían cortometrajes sobre la República española y visitaban Francia y España para la filmación. Tal vez Sano se dirigió a Perpignan para encontrarse con Cline, quien retornaba de España, luego de la filmación de un documental titulado *En España junto con la Brigada Lincoln.* Había el proyecto de filmar un documental sobre la resistencia anti-japonesa en China, donde se suponía que Seki Sano iba a colaborar con Cline. (Fukasaku 48), quien se había trasladado a Zudeten, Checoslovaquia, para filmar la película documental *Crisis*.

En julio, Sano volvió a París para participar en la Conferencia Antifascista de Creadores Teatrales, organizada por el director teatral Burian, en Praga, y para obtener la visa en la embajada estadounidense, quizá como uno de los colaboradores del equipo de Cline.

En medio de estas actividades, un día, en la habitación de hotel Roma en París, Sano recibió el telegrama de Galina Viktrovna, que le comunicaba la muerte de su pequeña hija. Años más tarde, en México, Seki Sano hablaba con sus alumnas, sobre el fuerte impacto que le produjo esa noticia. (Entrevista con Ana Ofelia CDMX 1996).

Actividades en Estados Unidos

A mediados de agosto, Seki Sano partió hacia Nueva York, de nuevo con el préstamo de los Hijikata para el pasaje y el recurso de garantía para ingresar al país. Nuevamente, la intervención del gobierno japonés le detuvo por un tiempo en el Centro de Detención de la Isla de Ellis, pero pudo internarse, gracias a la aprobación de la revisión promovida por la Unión de Libertad Civil de América, gestionada

por Eitaro Ishigaki y la gente de teatro de la izquierda newyorkina, de acuerdo a la carta de agradecimiento de Seki Sano al comunista John Freeman, presidente del Comité, quien llevó su caso. El 2 de septiembre obtuvo la visa por seis meses para dirigir la obra clásica de Lope de Vega *Fuenteovejuna.*

El 1 de octubre, en casa de Rita Hassan, en la rivera del Rio East, Morris Houton, Boby Ruis, Edna Ocko y Lee Strasberg, entre otros, le ofrecieron una recepción. Según la invitación y las notas de prensa, Sano llegó para estudiar producción. Bajo la Gran Depresión, el Proyecto de Teatro Federal, propuesto por Hurry Flenagan, se extendía con el apoyo de Work Progress Project, abarcando a los obreros, granjeros y áreas donde se ubicaban los negros y otras etnias discriminadas, y daba impulso al teatro para la educación social, al noticiero sobre la actualidad al estilo de agitación y propaganda, al teatro obrero de autogestión y al teatro original de realismo social. Aparte de las obras profesionales del Group Theatre, surgieron obras excelentes que merecían su presentación en Broadway, por ejemplo, *Gancho y Aguja*, producida por un grupo de obreros de la industria de corte y confección. Con todo esto como fondo, los destacados productores del teatro de la izquierda tenían gran actividad en Nueva York y Hollywood.

Fuenteovejuna, que Sano dirigió con los jóvenes actores de The Group Theatre y del grupo de Teatro obrero, tuvo estreno para la prensa en un teatro de Broadway, probablemente el Teatro Cameo, sobre la Calle 42, cerca de la esquina con Broadway, que solía a usarse para eventos de la izquierda. Desafortunadamente aún no se puede documentar cómo fue la primera obra que Sano dirigió después de salir de la URSS. Más tarde, cuando Sano comenzó a enseñar actuación en un espacio facilitado dentro de la Universidad Obrera, presentó una parte de esta obra. Paralelamente, Sano participó en la dirección de *China cabaret*, producida por los editores de las revistas New Masses y China Today, y por los artistas de TAC, para la campaña de recolección de fondos en apoyo al movimiento de resistencia china contra Japón. Según el anuncio publicado en el número de enero de 1939 de TAC Magazine, se llevaría a cabo los domingos 5 y 12 de febrero a las 4:30 de la tarde en New York Music Hall, y los lunes 6 y 13 de junio a las 11:45 de la noche en la Sala de Ópera de Nueva York. El Programa estuvo a

cargo, aparte de Sano, de Joris Ivens —cineasta que filmó en China y acababa de estrenar la película documental *Cuatrocientos millones*, sobre la resistencia china contra la invasión japonesa—, y de Srilan Chen —bailarina china que estudió ballet en Moscú, recién llegada a Nueva York, junto a su marido Jay Leyda, que estudió con Eisenstein en el Instituto Estatal de Cine en Moscú; colaboró en el Buró de la OITR como corresponsal de New Theatre, contribuyente de The Moscow Daily News, y también colaboró en la edición de la revista Theatre Arts Monthly—. Su propuesta sobre la puesta en escena y el método de dirección de *Vajtangov* a *Isaac*, editor de esta última, fue rechazada por no ser actual. (Jay Leyda & Sri-Lan Chen Collection). Tampoco se sabe el contenido del programa, pero se puede imaginar, en base a otros programas de revista política de TAC Cabaret, para campañas similares de financiamiento solidario. Por ejemplo, la revista política, que se llevó a cabo el 16 de noviembre de 1938, de las 5:00 a las 8:00 de la tarde, en The New York Music Hall, donde actuaron artistas voluntarios de teatro, danza y música, tuvo el siguiente programa:

> Valts Zudeten Autor: Sam Morgenstern, Cantante: Ilan Scharman
> Comisión Diez. Sátira
> Por dos centavos. Canción y bosquejo
> Aviador fascista. Canción
> Hague acosa Yorkville. Bosquejo
> Lolelai. Canción
> Ministro de propaganda. Danza
> Cambió la época. Coro hablado
> Avance a rastras. Canción y danza. (TAC magazine 1939 2).

Con la derrota de la República española, la atención de la izquierda comunista se desplazó hacia la resistencia china contra los japoneses. Las actividades de Sano se relacionaron más bien con la Sociedad de Amigos del Pueblo Chino o con el Instituto de Asuntos del Pacífico. En un foro organizado por la primera, Sano afirmó que "mi patria no puede ser para siempre ciega" y lo publicó en la revista China Today, bajo el título modificado de "Mi pueblo no puede ser para siempre ciego" (Sano 1938 7-8). En el número de noviembre de TAC Magazine,

escribió un artículo sobre cómo los fascistas utilizan, para fines propagandísticos: *Batalla de los monos contra los cangrejos*, número popular entre los niños del teatro de papel. En el mismo número, dedicado a Checoslovaquia, se reseñan el teatro político en Praga y la película documental *Crisis*, dirigida por Herbert Cline, y, en la página inicial, hay un reconocimiento a la colaboración de Seki Sano para el tema especial.

A finales de 1938, Piscator llegó a Nueva York, después de su visita a México, y comenzó su Taller de Dramaturgia y Dirección, en the New School for Social Research. Sano lo contactó de inmediato, para invitarlo a participar en actividades de TAC. Sin embargo, las posturas de ambos ante las actividades políticas, diferían, aunque se mantenían la simpatía y el interés en el trabajo del otro.

Al acercarse la fecha de expiración de su visa, Sano trató de obtener la extensión, sin éxito; incluso apeló por la ayuda de Yusuke Tsurumi, su tío político y Embajador Plenipotenciario Especial, quien encabezaba la Misión Cultural para reparar las relaciones entre Japón y Estados Unidos, a raíz de la expansión militar japonesa. (Entrevista con Shunsuke Tsurumi Kioto 1990). Entonces decidió viajar a México, el país donde se desarrollaba el movimiento muralista que admiraba su amigo camarada Eitaro Ishigaki; el país que encantó a Eisenstein; el país que se solidarizó con la República española.

En preparación de su visita a México, Sano solicitó al pintor Rufino Tamayo —quien asistió el 9 de marzo, al estreno para la prensa de *Fuenteovejuna*, en un teatro de Broadway—, que gestionara la invitación del gobierno de México. Tamayo tramitó su solicitud, pero con comentario negativo hacia Sano y el director del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, respondió rechazándola por motivo de falta de presupuesto. A pesar de esto, Sano partió en el vapor "México", pasando una noche en la Habana, con las cartas de recomendación de Erwin Piscator para los artistas mexicanos y los refugiados alemanes y europeos.

Seki Sano llega al puerto de Veracruz el 26 de abril de 1939, como un empresario japonés de espectáculos, acompañado por una secretaria estadounidense. Nuevamente fue detenido por Migración, acusado, por la representación del gobierno japonés, de ser terrorista.

Existía una razón para que el gobierno japonés tratara de impedir la entrada de Sano e insistiera en extraditarlo: a partir de la nacionalización del petróleo, por México, para romper el boicot del petróleo mexicano por las empresas euroamericanas, se estudiaba la posibilidad de su venta a Japón y Alemania. El gobernador de Veracruz, Francisco Mújica, dirigente del ala izquierda de la Revolución mexicana, cercano al Presidente Lázaro Cárdenas y probable candidato presidencial, considerado japonófilo, permitía a una compañía con capital japonés, la explotación de yacimientos petrolíferos en el sur del estado. Esto fue resultado de un proyecto promovido secretamente por la fuerza naval japonesa, y no les convenía que ingresara un antimilitarista como Sano, a hacer propaganda anti japonesa. Como el gobierno mexicano estaba aceptando numerosos refugiados políticos, los diplomáticos japoneses estaban conscientes de que la acusación de ser comunista no era suficiente y argumentaron que Sano era un terrorista que perjudicaría las relaciones bilaterales.

Ya con la experiencia previa, Seki Sano envió telegramas solicitando apoyo a sus camaradas y amigos en Nueva York, París, Moscú y Hollywood. El telegrama que envió a Erwin Piscator decía:

> Estoy detenido a bordo del vapor México en el Puerto de Veracruz. Parece que por la intervención del Consulado japonés.
> Hay posibilidad de extradición. Pida a Gorostiza ayuda. Seki.

Pronto comenzaron a llegar los telegramas de petición al presidente Cárdenas, de famosos artistas de teatro, cineastas, escritores y personalidades, como el Secretario General del Partido Comunista Estadounidense, Brawder, y Sanzo Nosaka, en favor del exilio de Seki Sano. En una semana, se le otorgó el permiso de internación, contando como garantes, a Vicente Lombardo Toledano —presidente de la Universidad Obrera y dirigente sindical pro-soviético, que llevaba la política de unificación sindical en colaboración con Cárdenas—; Alejandro Carrillo —comunista y dirigente del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), fundado por Cárdenas—, y el muralista comunista Javier Guerrero. El periódico local *Dictamen*, del 3 de mayo, anunció su internación en primera plana, con el encabezado: "No es terrorista, es director teatral".

Primeras actividades en México

Se conservan seis cartas que Sano envió a Jay Leyda, colaborador de la Revista Theatre Arts Monthly y contribuyente de New Masses. (Leyda papers). En la primera, que se envió desde el vapor México, se lee cómo Seki esperaba retornar a Estados Unidos. En las siguientes, se nota cómo iba sintiéndose atraído poco a poco por la realidad mexicana, y en la sexta, comenzó a tomar la iniciativa para trabajar en México. Tenía dificultades económicas y agradecía a Jay, que, con diez dólares que él le envió, se podía librar de la dieta de puros plátanos. Mientras esperaba que se completara el trámite de inmigración, que tomaba dos meses, Sano salió a pasear a Taxco, ciudad de minas de plata, donde la mayoría de la población era indígena. Es posible que haya sido por recomendación de Gabriel Fernández Ledezma, su anfitrión durante sus primeros seis meses en México, que Sano decidiera visitar Taxco, el pueblo donde enseñaba pintura a los niños indígenas, el pintor japonés Tamiji Kitagawa, de quienes, Fernández Ledezma había promovido una exposición en la Galería México, con obras tanto del pintor como de sus pequeños discípulos.

Poco después, Sano recibió, a través de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la invitación para colaborar en la Universidad Obrera, así como con el Departamento de Bellas Artes y otros proyectos. Seki se comprometió a participar en el proyecto cultural del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), proponiendo modificar el foro del auditorio, para convertirlo en un teatro de vanguardia. Su contacto con Nueva York disminuyó poco a poco. A Leyda le insistía sobre la publicación, en The Theatre Arts Monthly, de su estudio comparativo de la puesta en escena del Teatro Estatal de Meyerhold y el teatro kabuki. Al darse cuenta de que su estadía en México sería larga, le pidió a Leyda que le enviara el número de agosto de 1938 de la revista, dedicado al teatro en México; y, respondiendo a su pregunta sobre la solidaridad con la resistencia china contra los japoneses, Sano le escribió que estaba débil, con una fuerte penetración japonesa y que había necesidad de reorganizar la Sociedad de amistad con el pueblo chino.

Al obtener la visa como exiliado político, Seki Sano fue hospedado en la casa de Gabriel Fernández Ledezma —miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y asistente a la Conferencia de Valencia en 1937—, y, bajo la protección del gobierno y apoyo de la Universidad Obrera, emprendió actividades teatrales y organizativas. Ruth Robeth, su acompañante desde Nueva York y miembro de la Sociedad de Amigos del Pueblo Chino, había comentado a un periodista que planeaba casarse con Sano, sin embargo, al ver que él se quedaba en México, ella retornó a su país.

Por invitación del Departamento de Bellas Artes, Seki comenzó a impartir clases de actuación en la parte alta del Palacio de Bellas Artes, a un grupo de jóvenes, entre los cuales estaban Ignacio Retes, José Gelada, Rafael Villaseñor y María Douglas. En el verano de 1939, presentó con éxito un proyecto de teatro integral: Teatro de Artes (TA), al Sindicato de Trabajadores de México. El SME fue el primer sindicato obrero en México y, en la década de 1930, por tres períodos consecutivos, se eligieron como Secretarios Generales, ingenieros comunistas, quienes ejercieron fuerte liderazgo y, luego de triunfar en la huelga, lograron mejorar notoriamente el bienestar de sus agremiados, incluyendo actividades culturales y deportivas. (Sánchez Internet libre acceso).

Con colaboración de Javier Guerrero, muralista miembro de LEAR, Germán Cueto —que encabezaba una compañía de titiriteros—, y numerosos otros artistas y escritores, con asistentes seleccionados entre sus alumnos del grupo de Bellas Artes, Sano comenzó la preparación de *La rebelión de los colgados,* obra basada en la novela de Bruno Traven.

En abril del año siguiente, dio una conferencia en la Universidad Obrera, sobre la necesidad del teatro para el pueblo. El 20 de mayo se inauguró la Escuela de Arte Dramático del TA y, en junio, la Secretaría de Educación Pública lo nombró director de la Escuela, donde se registraban tres maestros y 33 alumnos. En las clases del grupo avanzado, se usaron las piezas cortas de Chejov, parte de *Fuenteovejuna*, y un episodio de *Esperando al Surdo*, de Cliford Odets.

La Coronela, primera obra que Sano dirigió, fue estrenada a finales de noviembre de 1940. Se considera la obra que marcó el inicio

de la danza moderna en México, en ella se destaca la influencia de las calaveras de José Guadalupe Posada en la ronda final, cuando todos los personajes marchan bailando hacia la gran boca del diablo, excepto la coronela, símbolo de la mejor parte de la Revolución. Para *La Coronela* se usó la imagen de la bella y valiente soldadera de la que habla la canción popular *Adelita*, de la época de la Revolución. En el espectáculo se contrastaba un baile épico revolucionario con las danzas ligeras y las escenas lúdicas dirigidas por Sano, donde actores, en función de trabajadores de la escena, representaban un mueble o jugaban con el personaje que sostenía un sombrero colgado de un hilo de caña.

La Coronela fue el resultado de la creación colectiva de tres destacados artistas. Waldeen, coreógrafa y bailarina principal —desde su primera gira a México como parte de la Compañía de Ballet de Michio Ito en 1938, tenía profundo interés, tanto en la antigua civilización mexicana como en la cultura popular contemporánea—,[4] quien, en forma de una nueva danza mexicana, expresó el sentimiento y la energía imposibles de expresar en la forma del ballet clásico. Silvestre Revueltas componía la música de acuerdo al movimiento marcado en el aire por Walldeen —Silvestre también había asistido a la Conferencia de Valencia; ya era considerado el mejor entre los compositores de la Escuela mexicana, cuyas obras son optimistas y revolucionarias, así como son sensibles y bellas sus piezas dedicadas a la memoria de Federico García Lorca—. Y Gabriel Fernández Ledezma, gran conocedor de la cultura popular, que fue el escenógrafo y el diseñador artístico.

Esta obra se considera el punto de partida de la danza moderna en México. Sano dirigía la puesta en escena y disfrutó el gusto de la creación colectiva con otros artistas de su misma fuerza. En el proceso de creación, ocurrió la muerte de Silvestre Revueltas y, en su lugar, completó la música Blas Galindo. *La Coronela* se estrenó con gran éxito e incluso fue llevada de gira por distintas ciudades de Estados Unidos.

---

[4] Para esta gira, Waldeen contó con el apoyo de Vicente Lombardo Toledano. Archivo digital de la Universidad Obrera.

La siguiente obra que Sano dirigió fue *Esperando al Surdo*, de Clifford Odets, considerada la mejor obra del teatro de la izquierda estadounidense de los años 1930. Fue estrenada el 17 de mayo de 1941, en la sala del Sindicato de Tranviarios, entonces en huelga. Como la constituyen tres episodios independientes, Sano usaba más tarde, uno u otro de los episodios, como material en su clase de actuación.

A principio de la década de 1940, a México, donde había numerosos refugiados de Europa y España, venían de visita o de trabajo, varios escritores y artistas de la izquierda estadounidense: el escritor Steinbeck y el fotógrafo Paul Strand, entre ellos. También Odets dio una conferencia en la Universidad Obrera, sobre la necesidad del teatro popular. Morelia, la capital del estado de Michoacán, de donde era originario el presidente Cárdenas, servía de ciudad anfitriona para los refugiados, entre ellos, Ludwic Renn, camarada alemán de Sano, y Heines Meyer, arquitecto del Bauhaus. Según un informe del FBI, ellos eran representantes de la KGV. Renn, que dirigió la Brigada Telmann en defensa de Madrid, sí tenía algún contacto con el gobierno soviético. Por su vínculo con ellos, Sano se puso bajo la vigilancia del FBI.

Por sugerencia y colaboración de Renn y Meyer, Sano adaptó, junto con sus alumnos, *La rebelión de los colgados*, de Bruno Traven, que trata el tema de la cruel explotación y la liberación de los indios de Chiapas. La estrenó en el Teatro Ocampo de Morelia, el 19 de mayo de 1941, como el principal espectáculo patrocinado por el Departamento de Bellas Artes en el cuarto centenario de la fundación de la ciudad. A finales de noviembre del mismo año, como parte de la recepción de bienvenida del Segundo Congreso de la Federación Latinoamericana de Trabajo, organizada por Lombardo Toledano, *La rebelión de los colgados* se estrenó en el Teatro de Artes del SME de la Ciudad de México. La crítica destacó la efectividad de la escena en que se usaba todo el espacio dentro de la sala, conectando libremente el foro con el público, mediante la escalera.

En febrero del año siguiente, Sano llevó la obra a Querétaro y la presentó en la celebración del XXV Aniversario de la Constitución, organizada por la Sección local del PRM, y extendió la gira a Morelia. Allí surgió la discrepancia entre el grupo políticamente pro-activo, en-

cabezado por José Gelada, y el grupo que prefería la dedicación profesional, representado por Ignacio Retes y María Douglas. Y terminó en división. Sano apoyó al primer grupo.

Durante la guerra, *La rebelión de los colgados* fue llevada a diferentes sitios, junto con la campaña anti-nazi en defensa de la cultura alemana libre; más tarde, fue incluida en la Colección de obras de la Revolución mexicana. (Cantón 1982). Después de la Rebelión Zapatista de enero de 1994, *La rebelión de los colgados* se ha escenificado nuevamente en Oaxaca —donde Lola Bravo hizo la reposisión— y en otros lugares.

El 8 de diciembre de 1941, Japón atacó a Estados Unidos en la Bahía de Perla, y la Legación japonesa se clausuró. A finales de mayo del año siguiente, el gobierno japonés declaró la guerra a los países del Eje, y el 25 del mismo mes, se llevó a cabo, en el Zócalo, una gran manifestación de apoyo. Por iniciativa de Lombardo Toledano, el Teatro de Artes participó en dicha manifestación, con la pieza de agitación y propaganda *México de pie*, coautoría de Seki Sano y José Gelada. Durante la Segunda Guerra Mundial, Sano presentaba diferentes obras, cargadas de fuerte mensaje político y social, con la compañía itinerante Victoria, de los actores formados en la Escuela de Arte Dramático del Teatro de Artes. (Archivo Universidad Obrera). El repertorio incluía obras sobre el movimiento por la independencia nacional contra el imperialismo inglés de Irlanda e India: la de John Steinbeck sobre la resistencia anti nazi, y las piezas cómicas de Anatole France y Machiavelo, en las que Sano había participado en los años de la Preparatoria de Urawa.

Mientras Sano organizaba la campaña anti nazi fascista, la mayoría de la comunidad japonesa fue concentrada en las ciudades de México y Guadalajara. Una minoría, señalada por la inteligencia estadounidense, fue enviada a los campos de concentración en Estados Unidos.

En México, durante la guerra y después, además de Odets, Sano dio a conocer numerosas obras de autores estadounidenses contemporáneos: *Cayó la Luna* y *Fuerza bruta* (*De ratones y hombres*), de Steinbeck; *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams; *La prueba de fuego*, *Panorama desde el puente* y *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller; entre otras. Se nota una clara preferencia, si se toman en cuenta las

obras preparadas sin estrenar, o las obras seleccionadas por Sano para el repertorio de clásicos: *Zoológico de cristal* de Williams; *La muerte de un viajante* de Miller; *La noche de un día difícil* y *El luto le sienta a Electra* de O´Neill; *La tragedia americana* de Dreizer; y *La hora de niños* de Llian Hellmann. Esto ocurrió así porque en Estados Unidos, antes y durante la Segunda Guerra Mundial, se produjeron numerosas obras excelentes, con mensaje político y social que él compartía.

Mientras que, en Europa, la destrucción por la guerra impedía la producción teatral, la dramaturgia estadounidense se convirtió en vanguardia mundial y creció, tanto en calidad como cantidad, y su promoción, combinada con la producción cinematográfica, se aceptaba también con mayor facilidad para la producción en México. Además, la mayoría de ellos eran autores del Group Theatre o alumnos del Taller de Piscator, y Sano tenía facilidad para acceder a la información sobre sus nuevas obras y sobre los movimientos de producción. Desde México, Sano seguía las noticias de la escena y del cine de Nueva York y Hollywood y mantenía contactos esporádicamente; frecuentaba la Biblioteca Benjamin Franklin en la Ciudad de México y solicitaba las obras en préstamo interbibliotecario, traídas desde Estados Unidos. También a Estados Unidos, donde había numerosos artistas refugiados, incluyendo los de la izquierda conocidos de Sano, llegaban noticias de las principales actividades de Seki Sano en México, mediante las revistas de farándula, como Bill Board o Variety.

En 1942 se formó la compañía productora de cine CLASA Films, y Sano fue solicitado para dar clases de actuación y asesorar a los actores en la creación de personajes; esa es una de las razones de que sus actividades tuvieran tal cobertura en Estados Unidos, porque entre esos actores, varios destacaron en Hollywood más tarde, como Ricardo Montalbán y Pedro Armendáriz.

Por petición de Inglaterra, después del estallido de la guerra entre Alemania y la URSS, Estados Unidos revisó su política de neutralidad, tomó la iniciativa de formar la Alianza de las Naciones Unidas contra el Eje y estableció el régimen de movilización para la guerra. Esto ocasionó falta de personal y de materiales en los estudios de Hollywood, donde, con actores hispanos, se estaban produciendo películas dirigidas hacia América Latina, con el propósito de lograr su colaboración

para la guerra. (Hadly-García 1990). Ante la contingencia, se aprobó el proyecto de realizar coproducciones México-Estados Unidos, y Herbert Cline y otros productores de Hollywood fueron enviados a México.[5]

Dolores Del Río, la exitosa actriz de Hollywood, había trasladado desde antes, su base a México, junto con su marido Orson Wells. Ella había emprendido enérgicamente la producción de cine y el gobierno apoyó su iniciativa, nombrando a Salvador Elizondo para fundar CLASA, sentando las bases de 'la época dorada del cine mexicano'. Las películas rancheras, filmadas en su mayoría en el campo o las ciudades provincianas, tuvieron gran popularidad tanto en México como en América Latina, y aun hoy cuentan con seguidores, aunque hayan cambiado los medios de transmisión: TV, video, Internet. Sano formó a los principales actores de esa época, como Pedro Infante, Pedro Armendáriz, Ricardo Montalbán, Colomba Stein, y los dirigió en la creación de su papel en una u otra película. Tal es el caso de la actriz hispana Ilis Flores, hija de un diplomático costarricense, quien, al visitar a su hermano en la Ciudad de México, fue invitada por Herbert Cline, a actuar en una película, y asistió a las clases que, por invitación de Ricardo Montalban, Sano impartía a un grupo de actores, y ahí recibió el apoyo de Sano para crear su papel en la película. (Entrevista Illis Flores Beverly Hills 2011).

Sin embargo, la vida de Seki Sano en el exilio no transcurría sin tropiezos. El estreno de *La Rebelión de los colgados* tuvo que aplazarse, a causa del arresto de varios alumnos de la Escuela del Teatro de Artes, acusados de estar involucrados en el atentado contra León Trotsky, ocurrido la noche del 24 de mayo de 1940. El pintor David Alfaro Siqueiros se declaró responsable y envió una carta a Alejandro Carrillo, director del periódico El Popular de la Universidad Obrera, explicando el motivo y justificando el acto. En el juicio, fue sentenciado a expulsión al extranjero, y, por intervención de Pablo Neruda, el poeta, entonces embajador de Chile, se refugió en ese país, vía Cuba. El 19 de agosto del mismo año, Trotsky fue asesinado por Ramón Mercader, comunista español-catalán. Fue una violación de la soberanía del país para el gobierno mexicano, en particular, para el presidente Cárdenas.

[5] No es el cineasta con quien colaboró Seki Sano, es homónimo.

Las relaciones con la URSS fueron perjudicadas y el PCM, cuya dirección, encabezada por Hernán Laborde, fue desplazada bajo la presión soviética, se debilitó aún más por querer mantener una postura independiente.

A finales de abril de 1941, en base a la información proporcionada por el cónsul general de Japón en Estados Unidos, el jefe de la policía de la Ciudad de México dirigió una carta al secretario de gobernación Miguel Alemán, e informó que Seki Sano era un agente de KGB y había instigado a Siqueiros para atacar a Trotsky, y que su intento de reportarlo fue impedido por los altos dirigentes del gobierno. En octubre, Sano fue citado por Miguel Alemán, pero el interrogatorio arrojó el resultado de que Sano era defensor de la democracia y no fascista, y fue invitado a colaborar como traductor. (Archivo Nacional folder Seki Sano).

Aunque la vigilancia del gobierno japonés y de la KGB se debilitó por la guerra, Sano seguía siendo vigilado por el FBI y también por la policía política y social de México, como todos los ciudadanos de los países del Eje. Este estado se mantendrá por toda la vida y aun después de su muerte en 1967.

Con el cambio de poder, de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho, el PRM se transformó en Partido Revolucionario Institucional (PRI) y se expulsó de la dirección de la organización obrera CTM, no solo a los comunistas, sino también a Lombardo Toledano y a otros, que representaban la facción social de la Revolución mexicana. Con el cambio en la dirección del SME, los comunistas perdieron influencia y Sano y Waldeen fueron sacados del Teatro de Artes. Gracias al apoyo de Alejandro Carrillo del PRM, se llevó a cabo la gira a Querétaro y Morelia. Con la dirección de la obra de agitación y propaganda *¡México de pie!*, en la manifestación de apoyo a la declaración de guerra del gobierno mexicano en el zócalo, el 25 de mayo de 1942, Sano demostró que no era agente de Japón ni de la URSS y estaba junto con el pueblo mexicano en apoyo al gobierno.

En julio de 1943, durante su visita a Cuernavaca, cerca de la Hacienda de Temixco, donde fueron reubicados los japoneses concentrados en la Ciudad de México, para dedicarse al cultivo de arroz, Sano fue detenido como extranjero indocumentado y devuelto a la Ciudad

de México sin sus papeles. El hecho de que trabajara como traductor en Gobernación no le ayudó en nada. El trámite de recuperación de los documentos, con apoyo de un abogado, tardó más de un año. Al aproximarse la fecha de expiración de la visa de exiliado, ante la disyuntiva de irse del país o solicitar el trámite de inmigración, Sano trató de trasladarse a Hollywood para abrir una escuela de artes dramáticas. Al finalizar el año anterior, Sano había obtenido la garantía como defensor de la democracia, por la Secretaría de Estado y la de Defensa de Estados Unidos. Sin embargo, Edgar Hoover, el jefe del FBI, hizo revisión de sus antecedentes y solicitó la suspensión de la visa 'por ser comunista rabioso'. (Archivo FBI). En 1945, estaba en negociaciones con la embajada de Inglaterra mediante un contacto de la BBC de Londres, cuando terminó la guerra, con la rendición de Japón. En respuesta a la pregunta de Martínez Ocaranza, en una entrevista para La Voz de México, el periódico del PCM, Sano comentó que la rendición de Japón, el 15 de agosto de 1945, no fue resultado de las bombas atómicas, sino de la declaración de guerra por la URSS, y que el pueblo japonés se adaptará a la democracia y que él no debe ser juzgado como criminal de guerra.

Teatro de liberación

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, una parte de los refugiados, como Ludwig Renn, regresaron a Europa, pero, bajo los efectos de la Guerra fría, la gente de cine y teatro, perseguidos por el Macartismo en Estados Unidos, se refugiaron en México. Sano, marcado por el FBI, no retornó al Japón ocupado por Estados Unidos, y decidió establecerse en México y emprender un proyecto teatral creativo sobre el tema de la liberación del ser humano, de la opresión, de la fuerza bruta que pisotea la dignidad humana. A partir de este momento, hasta su muerte, el 29 de septiembre de 1966, es el período del Teatro de liberación, que se divide en cuatro etapas, con más o menos cinco años cada una.

El apoyo de los sindicatos

El año en que terminó la guerra, en respuesta a la convocatoria de la Secretaría de Educación Pública: El Teatro para todos, Sano propuso el proyecto Teatro Popular Itinerante, y organizó giras con *Esperando*

al Surdo y otras obras, en las plazas de pueblos y ciudades y también en las escuelas. Como aún había alta tasa de analfabetismo, el gobierno usaba el teatro como medio de educación social. Al ver que Sano mantenía cada vez mayor colaboración con las organizaciones afiliadas a la CTM y al PRI, surgieron críticas entre sus colaboradores, quienes desarrollaban actividades teatrales en base a los sindicatos independientes —el de telefonistas, dirigido por Rafael Galván, por ejemplo—, Lora Bravo y Jesús Jaime Gómez Obregón fueron expulsados del grupo, por violar el reglamento interno.

El año siguiente, Sano promovió, junto con la directora estadounidense Luz Alba y el actor Albero Galán, el proyecto de un Teatro Independiente con una Escuela de Arte Dramático, solicitando apoyo a la SEP, la CTM, el Consejo Nacional Agrario y el grupo patrocinador del Conservatorio Nacional. Sin embargo, por ser año de relevo presidencial, no obtuvo el resultado deseado.

A finales de año, Seki estrenó *La fuerza bruta* de Steinbeck, en la inauguración del teatro anexo al Hotel del Prado, frente a la alameda central de la ciudad, y obtuvo buena crítica. Sano deseaba estrenarla en el Palacio de Bellas Artes. Sin embargo, por la autoría de Steinbeck y porque él la dirigía, la xenofobia de la facción derechista del PRI en el creciente ambiente de Guerra fría, lo impidió —Sano solicitó apoyo en ese sentido el 13 de mayo a Enrique Ramírez de CTLA, y el 19 de noviembre al presidente electo Miguel Alemán, sin ningún resultado—. Waldeen, quien, después de la gira exitosa con *La Coronela* en varias ciudades de Estados Unidos, retornó a México y convivía nuevamente con él, ofreció, con apoyo de Lombardo Toledano, un concierto de danza en agradecimiento al presidente Ávila Camacho y al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.

En 1947, Sano y sus ex alumnos, reunidos en la Asociación Mexicana de Teatros Independientes, obtuvieron un subsidio de Salvador Novo, nuevo Director de Teatro y Literatura del DBA, para remodelar, como espacio compartido para ensayos, el edificio del templo San Diego, ubicado sobre Reforma. Allí se inició el ensayo de *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams. Estrenada con gran éxito en el Palacio de Bellas Artes, a finales de 1948, esa obra no solo acrecentó la fama de Seki Sano como director teatral, sino también sirvió como un

viraje en la conciencia social (Monsiváis 1997). Por tratar abiertamente el tema de la opresión sexual, hasta entonces evitado, provocó numerosos comentarios en pro y en contra, en los periódicos y revistas, y atrajo incluso el público extranjero, por la crítica favorable al compararla con la dirección de Elia Kazan de la misma obra, que ya llevaba una larga temporada en Broadway. A principio de 1950, la obra ganó el Premio de la Asociación de Críticos.

En 1948, también se estrenó *Han matado a Tongolele*, película clasificada 'de cabaret', que Sano promovió e incluso actuó como un tramoyista chino, admirador de la bailarina, que prefiere matarla y suicidarse, antes de que ella se entregue a un patrón millonario. Aunque su actuación en la escena: el lanzamiento por la ventana, es una aplicación ejemplar de biomecánica meyerholdiana, hay muchos que lo cuestionan por esta acción.

Esta película provocó aún mayor polémica y el público, mayoritariamente católico, y la crítica conservadora, la atacaron por su inmoralidad extrema al exponer el cuerpo desnudo. Sano debió apreciar el cuerpo esculpido y el ritmo innato de Yolanda Montes —bailarina estadounidense de origen tahitiano, quien fue invitada a México a los 16 años—, porque quizá le recordaban las escenas del ritmo y la danza de los afroamericanos en Harlem, que había observado en Nueva York. Seki Sano mantuvo hasta su muerte, el interés por hacer una obra con la música y el ritmo afro-caribeño.

En 1948, se establecieron dos escuelas de teatro en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) —que sustituyó al DBA— y en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). También se fundó la Asociación Nacional de Actores (ANDA), sindicato de artistas de cine y teatro, con la asesoría del abogado Rodolfo Echeverría, quien era actor y alumno de Sano. Los egresados de la escuela de Sano fueron admitidos en ella automáticamente.

En 1949, Sano dirigió *La doma de la fiera*, de Shakespeare, en el Palacio de Bellas Artes, por invitación del Festival de Primavera de la Ciudad de México, confirmando su fama de director teatral y, al parecer, echando las bases para consolidar el teatro de Reforma, en el Teatro Esperanza Iris, con una temporada de tres obras exitosas —que incluía *La fuerza bruta*—. Sin embargo, en junio de 1950, por enfocar a

Teresa Montoya —actriz nacionalmente admirada—, como el objeto de su crítica, por la sobreactuación exagerada al estilo español, Sano se ganó el rechazo generalizado, al grado de que, el 2 de julio, se llevó a cabo una reunión de desagravio en el Teatro Caracol. Además, la ANDA anuló el reconocimiento de los títulos de su academia y los actores egresados fueron excluidos de la escena y la pantalla. Esto causó gran impacto en Sano y podría ser una de las causas del primer infarto, en 1952. Seki tuvo que posponer más de un año el estreno de *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, que estaba preparando, y cancelar la gira a Guatemala por invitación del presidente progresista Jacobo Albents.

Muchas personas le ofrecieron su apoyo y el proyecto teatro de Reforma se realizó, aunque reduciendo el alcance, y poniendo mayor énfasis en la formación teatral en el tercer piso del edificio sobre el Paseo de Reforma que pertenecía a Mario Moreno Cantinflas, el actor cómico de gran popularidad a quien Sano apreciaba. Para aquellos alumnos que, para poder registrarse en la ANDA, estudiaban en otras escuelas o para quienes ya ejercían como profesionales en el teatro y cine, se creó el Seminario de actores, de donde salieron numerosos actores, directores, autores, artistas de escena, críticos, cineastas y productores de telenovelas. Para uso de los alumnos avanzados, Sano usaba los escritos de Stanislavski y Vajtangov, traducidos con ayuda de sus asistentes.

Consolidando la docencia

Consciente de la dificultad de trabajar en México según su deseo, al terminar la dirección de *Corona de sombra,* Sano se dedica, entre 1951 y 1955, a la dirección de una serie de obras que desarrollan el tema de la psicología social de los mexicanos: *Un alfiler en los ojos*, de Edmundo Báez; *Los frutos caídos* y *Los sordomudos*, de Luisa Josefina Hernández. Con apoyo del público, los medios, los compañeros teatreros y los exalumnos, Sano trató de complementar la falta de recursos mediante diversas formas de producción: iniciativa de actores y amigos, como individuos o grupos; recolección de fondos mediante la formación de la Sociedad de amigos de teatro; colaboración con colectivos teatrales étnicos: anglófonos, francófonos y judíos. También buscaba salidas a Xalapa, Monterrey y hasta a Colombia, para giras, docencia y asesoría teatral.

Al ver la dificultad en que se encontraba Sano, nuevamente llegó la ayuda de la Universidad Obrera. En 1950, se reabrió la Escuela de Artes bajo la dirección de Waldeen, y, en 1951, se incluyó un curso de teatro con Seki Sano como miembro docente. Aunque a partir del año siguiente ya no aparece su nombre, se mantuvo el programa docente y fue aplicado por sus exalumnos activistas, José Gelada o Hebert Darién, por unos años. Según Dagoberto Guillaumin, quien estudiaba en su academia en esa época —agosto de 1952—, Sano llevaba obras a las plazas de ciudades provincianas. Existe una película documental de la presentación de *La Coronela* en el pueblo de Milpa Alta, en 1953.

A finales de 1952 o principios de 1953, Sano tuvo el primer ataque de corazón. Para el maestro, que no tenía recursos para los gastos hospitalarios, los ex alumnos de diferentes generaciones se unieron para presentar en el Palacio de Bellas Artes, tres piezas de Chejov —*El oso*, *La proposición* y *El canto de cisne*—, que se ensayaban en la clase, con el título: *Las tres joyas de Chejov.* La traducción del francés estuvo a cargo de Rodolfo Usigli; la dirección de Seki Sano; el asistente de dirección era Ignacio Retes; la escenografía a cargo de Julio Prieto; en el reparto participaron, en solidaridad fraterna, los actores exalumnos María Douglas, Ignacio Retes, Wolf Ruvinsky, Lilian Oppenheim —actriz recién estrenada como Martha Patricia—, y otros actores de renombre como Ignacio López Tarso, Arturo Soto Rangel. Sano estudió la puesta por Meyerhold de las dos primeras piezas y se agregó la última que relata el claroscuro en la vida de un actor.

Al aliviarse, Seki Sano fue invitado a dar clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA y la Escuela de Actores Andrés Soler de la ANDA. También continuó enseñando en su academia, pero, por no poder pagar la renta, había un período en que impartía las clases en un garaje en la avenida Insurgentes Centro. A pesar del cambio de ubicación, el currículum básico y el contenido de sus clases se mantenían básicamente los mismos. El énfasis estaba puesto en la formación de actores, y había la distinción del curso preparativo, el básico y el seminario de actores, pero, en realidad, los alumnos del primer año estudiaban juntos independientemente de la edad o la experiencia escénica o cinematográfica. En el curso preparatorio, luego de los ejercicios de concentración y observación, recibían tareas de improvisación, para

resolver una situación extrema. Cuando uno de los alumnos proponía la solución de una tarea, la presentaba ante los demás; Sano pedía a cada alumno comentar sobre su actuación; y él comentaba sobre la actuación y sobre comentarios selectos de los alumnos.

Exigía puntualidad estricta y concentración de la atención en todo momento, mientras duraba la clase. En el curso básico, se agregaban las clases de vocalización, danza y biomecánica, que impartía Waldeen. En el Seminario de actores para los avanzados, había debates en base a las lecturas, aparte de las clases de actuación. Por ejemplo, para organizar el debate, dividió el grupo de Mercedes Pascual, en 'pro stanislavskianos' y 'anti stanislavskianos'. Si le solicitaba algún alumno, Sano daba consejos incluso fuera de la clase, y ella aprendió mucho de las conversaciones de mesa. Por lo mismo, los alumnos con recursos, se ofrecían a llevarlo en su auto o lo invitaban a comer —por ejemplo, Héctor Cervera, productor de telenovelas de Televisa, alrededor de 1950, cuando Sano estaba en dificultades económicas—. A pesar de las dificultades financieras, la escuela de Sano exentaba el pago de colegiatura a los alumnos pobres o sin apoyo de sus padres, y les pedía realizar diferentes funciones administrativas o académicas auxiliares. También había alumnos que se ofrecían a colaborar con Sano para poder aprender más. Por ejemplo, a Jorge Berry, Sano le pidió llevar el registro de su trabajo de formación de actores —que sería el primer paso en la preparación de "El proceso creador del actor" que más tarde elaboraría—.

En agosto de 1953, Sano estrenó *El sordomudo,* de la joven dramaturga Luisa Josefina Hernández y trató de presentar *La Botica Modelo*, que tenía lista, pero no se consiguió el foro. Tampoco logró estrenar *La doceava noche,* de Shakespeare, traducida, por el poeta refugiado español, León Felipe, bajo el título *No es cordero que es cordera*, que pretendía estrenar en la sala Moliere del Instituto Franco Latinoamericano de Cultura (IFAL). Ante esas dificultades, sus alumnos y Arnold Belkin —el pintor canadiense discípulo de Siqueiros—, constituyeron el Grupo de Trece y, en junio, presentaron con gran éxito, las cinco farsas populares medievales de Francia, bajo la dirección de Sano y el apoyo del mismo Instituto. Enseguida, por invitación de Arte A. C., recién fundada, hicieron una breve gira a Monterrey, lo que facilitó el camino

para que Lola Bravo, ex alumna de Sano, asignada como delegada del INBA, impartiera clases de teatro y se iniciara el movimiento teatral moderno en Monterrey, considerada la capital industrial de México.

En agosto del mismo año, por invitación del presidente de Colombia, Gustavo Rojas Pinilla, Seki Sano viaja a Bogotá, la capital, para dar clases de actuación. El año anterior, Sano había enviado los programas de su academia y había pedido a sus alumnos de Colombia y Venezuela, que retornaban a su país, que buscaran la posibilidad de ir a dar cursos. A su llegada, tomó un pequeño grupo de alumnos para iniciar clases y seleccionó entre ellos a Fausto Cabrera, actor conocido e hijo de un refugiado español, como su asistente, para impartir el curso para más de 40 alumnos. El propósito de la invitación consistía en una rápida conversión de los actores de radionovelas, en actores de telenovelas, para cubrir la necesidad urgente por el inicio de emisiones de TV.

De entre los alumnos heterogéneos, surgió un grupo de actores que se comprometieron a dedicarse al teatro para el pueblo y que, aun después de su repentina expulsión del país, a inicios de diciembre, continuaron estudiando por ellos mismos, bajo el liderazgo de Cabrera. Santiago García, por ejemplo, fue a estudiar teatro en Checoslovaquia y al Berliner Ensamble de Alemania del Este, y fundó el movimiento teatral popular para la liberación de Colombia, que tuvo importante influencia en América Latina.

Actividades en América Latina

A Sano, que regresó a México en diciembre de 1955, el INBA y la ANDA le ofrecieron trabajo, y comenzó a enseñar en sus escuelas, formando parte de la época dorada del teatro mexicano. En 1956, como parte de la celebración del segundo centenario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Sano dirigió la ópera *La flauta mágica* y, enseguida, estrenó con gran éxito *La prueba de fuego* (*The crucible*) de Arthur Miller, en el Palacio de Bellas Artes, pero no logró llevarla a otro teatro. Por esta obra, en 1953, Miller había sido señalado como comunista por Elia Kazan; y, en 1956, interrogado por el Comité de Actividades Anti Americanas del Senado, al no proporcionar los nombres de otros comunistas, estaba sometido a juicio, acusado de no ser colaborador.

A principios de 1957, Seki recibió de nuevo el Premio de Mejor Director de la Asociación de Críticos Teatrales. Dirigió otras dos obras de Miller: *All my sons*, en inglés, con el grupo de teatro anglófono, y en español, *Todos eran mis hijos* y *Panorama desde el puente*. Además, estrenó, una tras otra, *La mandrágora* de Macchiavello; *Anna Karenina* de Tolstoi; *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández. A inicios de 1959, se le otorga el tercer Premio de Mejor Director. En ese año, dirigió dos óperas: *Julio Cesar* y *Diálogo de las Carmelitas.* Con el calendario lleno de compromisos, Sano encontró tiempo para ordenar el método de formación y asesoría para actuación, según su práctica, y lo publicó como "Apuntes de un director", en la sección cultural del periódico *Novedades*, que dirigía Fernando Benítez. Este amplio artículo, titulado "Proceso creador de actor", que había entregado previamente a Fausto Cabrera y varios discípulos mexicanos, se presenta con una parte considerable de comentarios.

En la década de 1950, bajo el clima de la Guerra fría, en América Latina surgieron varios dictadores apoyados por Washington y, en su contra, los movimientos de liberación nacional. En México, el PRI mantenía la línea nacionalista, pero la fracción izquierdista fue desplazada poco a poco, y se iba formando la llamada 'clase política' de los privilegiados, que monopolizaba cargos importantes y obtenía concesiones jugosas, en base al control corporativo estable de los trabajadores, campesinos y ciudadanos pequeño burgueses. Ante esta situación, en 1948, Carlos Sánchez Cárdenas, dirigente independiente de la izquierda, y Vicente Lombardo Toledano, crítico hacia la reorganización del PRM a PRI, constituyeron el Partido Popular Socialista (PPS). A principios de la década de 1950, en contra del control de los líderes charros de la CTM, surgió el movimiento por la democracia sindical en las organizaciones obreras de Telefonistas, de la Comisión Federal de Electricistas (CFE) y del SME. Este movimiento se extendió, en la segunda mitad de la misma década, a los sindicatos de ferrocarrileros, de trabajadores del servicio médico, de los maestros y de los campesinos. En respuesta a este movimiento, algunos discípulos activistas de Sano, organizaron teatros obreros y populares.

En 1955, Sano fue presentado a Rodolfo Valencia, nuevo marido de Waldeen, quien se convertiría en su excelente colaborador. Al re-

tornar de Colombia, a través de él, Sano retomó contactos con el SME y dirigió el grupo teatral Lux, a cambio del pago de la renta del espacio sobre el Paseo de Reforma, para su Escuela de Artes Dramáticas. Agustín Sánchez Delindt, entonces secretario general del SME, igual que Rafael Galindo del de Telefonistas, seguía la tesis de Trotsky según la cual "el sindicato es una escuela de la política para los obreros", daba importancia a la actividad educativa, apoyaba el fortalecimiento y mejora del grupo teatral, y aceptó el trato con Sano. Sano pidió a todos investigar la historia de la fundación del sindicato y, luego de construir una narrativa con las memorias y los documentos recogidos, solicitó escribir un libreto a Mario Sevilla Mascareñas, el famoso torero popular. La historia no era de simple éxito, se presentaban opiniones paralelas y el público tenía que sacar sus propias conclusiones. El 25 de noviembre de 1957, se estrenó con gran éxito la obra *Esto no se queda así*; tuvo 51 funciones y movilizó 22,000 personas de público. (SME 1958).

En marzo del siguiente año, Sano presentó *El pozo negro (Henrietta No.4)*, de Albert Maltz —quien estaba autoexiliado en México; autor de the Group Theatre y uno de 'los Diez de Hollywood', afamados por no querer dar nombres de comunistas ante el Comité de Acciones Anti Americanas del Senado—. Para los ensayos de esta obra, Sano llevó a experimentar, en Real del Oro, al grupo teatral, bajando al socavón de la mina donde había una subestación de la Compañía Luz y Fuerza del Centro.

En 1960, el dirigente progresista Carlos Rodríguez, promovió el teatro en español, en lugar del teatro en Idish, e invitó a Sano para formar nuevos miembros y a dirigir *El mundo de Sholem Aleijem*, adaptada por Arnoldo Perl, con el grupo teatral del Centro Deportivo Israelita; logrando un gran éxito al presentarla tanto en la UNAM como en la Universidad Autónoma de Nuevo León, en Monterrey. Es una adaptación de la obra *El lechero Tevie*, de Sholem Ajeijem, escritor judío polaco, hecha por Morris Sammuels y publicada en 1943 en Estados Unidos; una especie de réquiem por los judíos desterrados en el Pogrom y por el Holocausto. Tomando en cuenta que el estreno en Broadway de *El violinista en el tejado*, inspirada en la misma obra, es posterior a 1964, se confirma nuevamente el sentido de la actualidad dramatúrgi-

ca de Sano. La colaboración con la comunidad judía progresista, que ocupaba importante peso, no solo en el mundo teatral y artístico sino también en el financiero, fue un apoyo significativo.

A mediados de la década de 1950, desde el inicio del deshielo por la crítica de Kruschov, se restableció el contacto con los compañeros teatrales de la URSS, en particular con Varpajovsky, Seki Sano accedió a una entrevista propuesta por un miembro de la embajada soviética. No satisfecho por la entrevista, publicada en el periódico *Pravda,* Sano pidió a Emilio Carballido hacer otra, en la que habló de su trabajo con Meyerhold —información suprimida en la anterior—, que se publicó en un vespertino en México, y que se difundió tanto en Cuba como en Venezuela. Desde esa época, Sano comenzó a recomendar a sus discípulos ir a estudiar teatro y cine en la URSS o Checoslovaquia. Rusia era para él, toda la vida, el paraíso del teatro. Más tarde, cuando Carlos Ancira, el destacado actor y ex alumno, viajó a Moscú, pudo comunicarse con Galina Victorovna Barisova.

A finales de 1960, por invitación de Fidel Castro a través del embajador Portuondo, Sano visitó la isla, del 25 de marzo al 4 de mayo. Al coincidir con la emergencia de la invasión en Playa Jirón, no logró entrevistarse con Castro. Sin embargo, Sano encontró en La Habana, a la actriz chilena Maruja Orrequia —su alumna en Bogotá, quien tomó la iniciativa para esa invitación—, y a algunos actores formados por Irma Pedroso De la Vega —una de los primeros discípulos en México del método Stanislavski—, que entonces formaban el pilar del teatro moderno de Cuba; y Seki Sano aprovechó el tiempo para investigar no solo el programa de la escuela profesional de actuación, cuya reorganización era su tarea, sino las actuaciones de los bufones callejeros, las revistas musicales en cabaret y la santería afrocubana. En base a estas investigaciones, Sano propuso un plan práctico de reforma teatral y lo dejó al capitán Carlos Núñez Jiménez, secretario particular de Castro, junto con una apasionada carta en la que expresaba su deseo de volver a colaborar con la Revolución.

Describiendo la característica del pueblo como 'Cuba baila', Sano tenía el proyecto de hacer una obra musical, con la colaboración de un destacado folklorista, y con Beni Moré, el famoso cantante de mambo, como protagonista. Su deseo no se realizó, a causa de un malentendi-

do con Mirta Aguirre, la dirigente de la política cultural del Partido; pero Rodolfo Valencia y Waldeen, a quienes recomendó Sano, fueron invitados a colaborar en la formación de teatro y baile para el pueblo; y Sano, que no podía resignarse a abandonar su deseo de colaborar con la Revolución, les encargó a ellos un proyecto de transformación de la TV cubana, que entonces se limitaba a difundir la producción estadounidense traducida. (Entrevista con Rodolfo Valencia 1995).

Al cerrarse la posibilidad de su activa participación en el nuevo proyecto revolucionario para la educación popular en Cuba, Sano retomó la creación y formación teatral e inició un nuevo proyecto: tener un espacio propio para su teatro, que, aunque solo por unos años, se concretó como Teatro Coyoacán. Al perderlo por falta de recursos para la renta, Seki Sano insistirá con otro proyecto de un nuevo teatro, aunque esta vez la muerte le impidió realizarlo. Este sería el último período de su teatro.

El teatro Coyoacán

Al regresar de Cuba, Seki Sano impartió el seminario de creación de personajes en la Escuela de Arte Dramático del INBA, por invitación de Dagoberto Guillaumin. Comenzó los ensayos de *Un hombre contra el tiempo*, obra sobre Tomás Moro, que Ignacio Retes, coordinador de los teatros de IMSS, le había solicitado dirigir desde años atrás, y la estrenó a principios de 1963 en el Teatro Hidalgo. Al mismo tiempo, desde 1962, inició el proyecto del Teatro Coyoacán: convertir en teatro de repertorio el edificio de estilo colonial que servía de bodega para muebles y accesorios de teatro y cine. Con el apoyo de socios suscriptores, el Teatro Coyoacán se inauguró en noviembre de 1963, con la reposición de *La mandrágora.* Sin embargo, desde el principio hubo dificultades financieras y el cuestionamiento sobre su uso, por algunos patrocinadores. Según Alicia Castro Leal, asistente de dirección y colaboradora en la redacción de *El proceso creador del actor,* Sano aplicó parte de los recursos del Teatro Coyoacán, en la producción de *Los Doce hombres en pugna*, que dirigía con el grupo teatral en la cárcel de Lecumberri, con escenografía de Siqueiros. (Entrevista Castro Leal 1990).

El repertorio que Sanó escogió para el Teatro Coyoacán consistió en clásicos griegos, obras rusas, obras de Shakespeare, de Ionesco; *Representante de Dios,* teatro político de Rolf Hochhuth; *El zoológico de cristal,* de Tennessee Williams; *El crepúsculo de una cigüeña,* de Junji Kinoshita; *Esperando al Surdo,* de Clifford Odets; *George Dandin,* obra inglesa del Siglo XVI; *Hedda Gabler,* de Ibsen.

En enero de 1963, Sano fue invitado por la Sociedad de la Amistad México URSS, a dar una conferencia con motivo del centenario de nacimiento de Stanislavski.

A principios de 1964, inaugura, con *El Rey Lear,* una serie de obras teatrales para celebrar el cuarto centenario de nacimiento de Shakespeare; un gran festejo en el que participaron directores y actores de primera línea de Inglaterra y Estados Unidos. La Cordelia de Jaqueline Andere en la escenificación de Sano, obtuvo una alta valoración en la reseña de la revista Variety. De esta manera, Sano fue colocado en la posición de autoridad teatral; sin embargo, la juventud teatral de entonces comenzaba a cansarse del realismo de 'la época dorada' y se sentía atraída por el nuevo teatro de otros directores, en especial, de Alejandro Jodorovsky, judío ukrainiano nacido en 1929, que vivió en México de 1960 a 1974; escritor, actor, director y psicoterapeuta; estudió con Eric Fromm y con el maestro zen Takada; y, bajo la influencia de Ludwig Vigtenstein, creó el teatro surrealista.

Ese otoño, Seki fue invitado a dar un cursillo para los actores y directores que soñaban en la liberación nacional de Guatemala, entonces bajo la dictadura militar. Aparte de las clases organizadas por el Instituto de Cultura de Guatemala, Sano ofreció impartir clases a los aficionados en la Universidad Obrera. Igual que en México y Cuba, Stanislavski se consideraba superado por Brecht. Sano había establecido, sobre la base de Stanislavski, su propio método para la formación en actuación y dirección; así que en Guatemala también les entregó el diagrama que sintetiza su método a sus nuevos discípulos. Durante su estadía en Guatemala tuvo el tercer infarto. (Entrevista con Hugo Cruz Guatemala 1996).

Entre los teatreros de Guatemala, hubo quienes, después del cursillo, viajaban a ver las obras de Sano y lo visitaban en México. Entre sus alumnos, hubo quienes, como Marco Antonio Flores, se com-

prometieron en la lucha armada guerrillera. Al recibir la noticia de la muerte de Seki Sano, sus alumnos guatemaltecos montaron *Espectros*, de Ibsen, en base a los apuntes de dirección que Seki Sano les dejó. En ese período, Fausto Cabrera, ex alumno y director teatral colombiano, pasó a ver a Sano en el camino de regreso de China y le reportó sobre la Revolución Cultural. Sano se mostró muy interesado en las comunas y las empresas cooperativas rurales. (Entrevista con Fausto Cabrera Bogotá 1996).

El Décimo hombre, de Paddy Chayevsky, estrenada en septiembre de 1965 en el Centro Deportivo Israelita, fue la última dirección teatral de Seki Sano. Según algunos, Sano dejó la dirección antes del estreno, por no entenderse con la nueva dirección de teatro. Sin embargo, en junio del año siguiente, participó en el simposio: ¿Qué pasa en el teatro mexicano?, organizado por la misma dirección y señaló, en tono lúgubre: "El problema es que no pasa nada". Su intervención se publicó después de su muerte, en el libro ¿Qué pasa con el teatro en México? (Novaro 1967).

Desde 1963, el plan de invitar a Seki Sano avanzaba en Japón, bajo la iniciativa de sus viejos compañeros de teatro: Korea Senda y Hidemi Kon, y Sano se interesaba, porque quería investigar de nuevo el teatro tradicional de Japón, China e India. Sin embargo, por razones de salud y de su apretada agenda, no se hizo realidad.

En mayo de 1964, por petición de la violinista Yuriko Kuronuma, quien quería dar un concierto a la pareja real, el príncipe heredero Akihito y su esposa Michiko, Sano permitió realizar, en la sala del teatro Coyoacán, el concierto nocturno, que comenzó a las 10:00 p.m., y que la prensa mexicana cubrió publicando la fotografía, pero que la prensa japonesa casi ignoró como un evento privado. De cualquier forma, mediante este evento, se mejoró la comunicación de Sano con la embajada de Japón.

En marzo de 1965, como parte de la serie de conferencias sobre la historia del teatro mundial, Sano habló sobre la historia del teatro de Japón, mostrando fuerte interés en el teatro clásico japonés.

A principios de 1966, al conocer el proyecto de gira que la Compañía No Hosho planeaba hacer a varias universidades estadounidenses, Sano se comunicó por teléfono con el Profesor Donald Keene, de

la Universidad de Columbia, Nueva York, y pidió su apoyo para incluir en el itinerario, la visita a la Ciudad de México. Sano realizó gran esfuerzo negociando con las autoridades mexicanas y con la embajada japonesa, la realización de esta extensión. El proyecto se llevó a cabo en octubre del mismo año, a pesar de la muerte de Seki Sano. También pudo firmar por fin, pocos días antes de su muerte, un contrato con el productor Carlos Amador, para la dirección de la película, *Mama Lumba*, una mujer alegre de mente abierta que representaba el pueblo, con Elsa Aguirre, glamorosa actriz bailarina como protagonista. (Entrevista con Elsa Aguirre 1992).

A principios de agosto de 1966, Seki Sano fue internado en el hospital de la ANDA, por el enésimo infarto. Sin embargo, a causa de los numerosos proyectos en curso, no podía estar en calma. Llamaba a la gente a su lecho para discutir detalles; se daba de alta a pesar de la contraindicación del médico; regresaba en poco tiempo para internarse. Luego de repetir esto en varias ocasiones, falleció en su departamento, la madrugada del 29 de septiembre de 1966. La noche anterior, habló a Fernando Wagner, su amigo, productor de su obra y rival en dirección teatral, y le pidió que le llevara al médico el día siguiente. Sano murió solo. Por la mañana, la sirvienta, que bajó de su cuarto en la azotea, lo encontró muerto en su cama.

Reflexiones finales

¿Qué le dieron a Seki Sano, México y América Latina para su teatro? ¿Qué aprendió y qué adoptó? En su vida en México, durante 27 años, Sano formó numerosos alumnos del teatro y publicaba el número acumulado en diferentes momentos; 6,500 alumnos en total, según la periodista Raquel Díaz, quien hizo campaña durante tres días consecutivos en el periódico Excélsior, para que una de las calles de la Ciudad de México llevara su nombre. Y si bien no todos ellos llevaron una vida de artistas escénicos, varias centenas de ellos —personalmente entrevistados o verificados en publicaciones por la autora—, destacaron como excelentes actores, directores, autores, productores, artistas de la escena, docentes, críticos, conductores de TV, y desarrollaron importantes actividades en México, Colombia, Venezuela, Cuba, Argentina, Puerto Rico, Estados Unidos y otros países.

Aún viven y actúan excelentes actores veteranos, como Ignacio López Tarso o Ana Ofelia Murguía, quienes consideran un importante acontecimiento en su vida el encuentro con Seki Sano. También hubo muchos alumnos que abandonaron su clase porque no podían responder a su exigencia, porque Sano era particularmente demandante en la formación de actores profesionales. Otros muchos fueron rechazados en el curso preparatorio, donde se evaluaba la idoneidad vocacional, por ejemplo, la propia Raquel Díaz. A su vez, la mayoría de sus alumnos se dedicó a la formación de seguidores y por lo mismo, el método de Sano se arraigó en México, Colombia, Venezuela y Guatemala.

Si bien apenas pudo estrenar en México unas 26 o 27 obras, la mayoría de ellas dejó profunda huella en la historia del teatro mexicano y algunas, según afirmó Carlos Monsiváis, como *El tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams o *La prueba de fuego* de Arthur Miller, causaron gran impacto en la transformación de la conciencia social del público mexicano.

Igual que hicieron Stanislavski y Meyerhold, Sano trabajaba para dejar escrita su experiencia y publicó gran parte durante su vida; sin embargo, no llegó a completarla.

Quiero destacar tres puntos para concluir.

1. Sano fue atraído fuertemente por las culturas populares de múltiple colorido —que se desbordaban en las calles—, y por las culturas indígenas profundamente arraigadas —que se resistían ante cualquier fuerza que las hiciera desaparecer—, e intentaba recrearlas en la escena y en las imágenes cinematográficas. Después de *La Coronela,* buscaba el modo de crear un teatro arraigado en las artes populares, y de elaborar una propuesta musical al ritmo afro caribeño, no sólo en Cuba sino en varios espacios, porque también tenía interés en la música y la danza afro americana de Venezuela, según sus alumnos venezolanos en México (entrevista con Carmen Palma 1999), aunque terminaba sin concretarlo. Estas propuestas inconclusas fueron retomadas más tarde por directores, autores y seguidores de Sano. Entre ellos: la directora María Alicia Martínez Medrano, quien ha creado numerosas obras originales en el Laboratorio de Teatro Campesino Indígena (LTCI) fundado por

ella misma; y el dramaturgo Emilio Carballido, co-traductor de *La prueba de fuego*, quien ha escrito varias obras inspiradas en las culturas populares; por ejemplo, *Flores de recuerdo* —escrita como obra de graduación de los alumnos de la maestría del LTCI—, que se sitúa en un panteón el Día de muertos, donde los tres protagonistas 'muertos' relatan cada uno su vida.

2. Sano estaba en contacto con la red internacional de comunidades de refugiados de todo el mundo, que exhibían con fuerza y también flexibilidad, su propia cultura, pero que se unían ante los opresores. El poema *El romero*, del exiliado español León Felipe, que Sano solía recitar, cantaba la liberación del peregrino, que, liberado de las fronteras, de las viejas costumbres y de las relaciones humanas opresivas, mantenía el corazón sensible donde quiera que estuviera. Sano pudo superar las dificultades y mantenerse en sus actividades creativas, gracias a ese apoyo. En este sentido, transmitidas por Ignacio López Tarso en el video y reconstrucción de El proceso creador de Seki Sano como director teatral, las palabras de Sano, resumen su teatro en México: "Luchemos contra todo aquello que oprima la libertad humana en cualquier lugar, en cualquier momento, en cualquier forma".

3. Sano consideraba a Vajtangov la llave que conecta a Stanislavski con Meyerhold, la clave para interpretar el desarrollo del teatro de los últimos años de Stanislavski. Esto tiene importancia no solo para el teatro mexicano sino para el teatro mundial. La postura de Sano se mantiene invariable desde los primeros años de la colaboración con el SME. Sano transformó, en breve tiempo, a un grupo de alumnos de gran disparidad, en actores capaces de crear destacados personajes, y formó varios actores principales de la época de oro del teatro mexicano. El secreto de Sano era su propia lectura de Stanislavski y la aplicación del método de Meyerhold, respaldadas por sus años de experiencias en Japón, Alemania, Moscú y Nueva York. Con el paso de tiempo, en su escuela de arte dramático se estableció el programa y se incorporaron los textos de lectura traducidos del ruso por Sano con apoyo de los asistentes; por ejemplo, el uso, como lectura en las clases del grupo avanzado, del extracto, hecho por Sano, del diario de Vajtangov de las clases de

Stanislavski. En sus puestas en escena se puede observar la fuerte influencia del estilo de dirección de Meyerhold, si bien, Sano hacía nuevos experimentos todo el tiempo, como se puede apreciar en el hecho de tomar la iniciativa de traer la Compañía Hosho de *No* a México.

Fuentes consultadas

Ajmeteli, Sandro. *Sandro Ajmeteli 90 lietiyu so dnya rodyeniya*. Tbilisi, Khielovnieba, 1977, 465-487.

Archivo Comintern. Folder Seki Sano.

Archivo Nacional, Washington, Fondo FBI, Documentos referentes a Seki Sano.

Archivo Histórico. Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón. "Sano Seki"

Archivoi de la Universidad Obrera. Documentos digitalizados.

Ayako Ishigaki. *Mi amor. Flujo y huellas,* Tokio, Shinchosha, 1982.

Cantón, Wilberto. *Teatro de la Revolución Mexicana,* Cantón comp. México, 1982.

Carter, Huntley. *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia. Being an Analysisaand Synthesis of the Unified Theatre Produced in Russia by the 1917 Revolution and an Account of its Growth and Development from 1917 to the Present Day*. Londres, Chapmann & Dodd Ltd., 1924.

Fujita Fujio. *Viva! Eru teatro*. Orijin shuppan senta. Tokio,1989.

Fukasaku, Mitsusada. *Mekishiko no subete* (Todo sobre México). Tokio, Kadokawa, 1967.

Garro, Elena. *Memoria de España 1937*. Siglo XXI. México, 1992.

Gorchakov, N. *Riedzissiorskii uroki K.S. Stanislovskovo.* Moscú, Iskustvo, 1951.

—. *Wahutangohuno enshutsuengisozo. — Meyuwo sodateta keikobano kiroku,* Trad. Takayama Tunao. Seunshobo, 1978.

Hadly-García, George. *Hispanic Hollywood.* Citadel Press. Nueva York, 1990.

Isaac, Eddic. *The Theatre Arts Monthly* Sano Box 9. New York University, Tamment Library, 083.

Keihikyoku, Naimusho. *Showa 16nenju ni okeru shakaiundo no jokyo* (*Estado de los movimientos sociales en el año 16 de Showa*). "HIjikata Yoshi no katsudo jokyo" (Actividades de Yoshi Hijikata).

Leyda, Jay. Jay Leyda & Sri-Lan Chen Collection. Seki Sano Folder. Theatre Arts Monthly Folder. Universidad de Nueva York, Tammiment Library, 083.

Metropolitan Opera House. Nueva York, 2014.

MNZ. Revista de un solo número, que Sano y sus compañeros publicaron.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *La historia general de México,* Vol.4. El Colegio de México. Ciudad de México, 1977.

New Masses 1931.8. p.31.

Novaro, Editorial. ¿Qué pasa con el teatro en México? Organización Editorial Navaro. México, 1967.

Okamura, Haruhiko. *Jiyujin Sano Seki no shogai,* Iwanami. (La vida de Seki Sano, hombre libre), Tokio, 2009.

Piscator, Erwin. Erwin Piscator Collection, Morris Library, University of Southern Illinois. USA,1938.

Rafushimpo, 1931.6.19 y1931.7.12, p.1 de cada número.

Ravell, Malkah. "Entrevista a Seki Sano: No soy otra cosa que un coordinador de ese arte colectivo llamado teatro". México en la Cultura. Novedades. CDMX, 22 marzo 1989.

Rudneva, Lyubov. "Schostakovich y Meyerhold". Alimanaj, Num. 5. Moscú, 1992, abril, 218-229.

Sánchez Sánchez, Víctor. "El SME en tiempos de Agusti Sánchez Delint" *La solidaridad electricista y la insurgencia obrera*. Acceso libre en Internet.

Sano, Seki. "The Tokyo Left Theatre and its Relations to the Japanese Stage." *The Theatre Arts Monthly,* Nueva York, 1931, 836—842.

—. "Mi pueblo no puede ser para siempre ciego" *China Today,* 5:2, 1938.11, 7-8.

SME. *Lux,* Órgano del SME, 1958.

Tanaka, Michiko. "Seki Sano en Colombia, Cuba y Guatemala" en Tokonoma, No. 1, Buenos Aires, 1995.

Tac Magazine. Nueva York, 1939.1.

Variety, 132:15, 1938.12.7, 54.
Workers´Theatre. 1932.
Yoneda, Karl Collection, Oct. 1929. "Revolutionary Songs in Japanese" y "Manifest of the Los Angeles Proletarian Artist League" 1/4/31. University of California Library, Special Collection.
Yusuke Tsurumi. Revisado por Tomoyoshi, Ikkai. Shoden. *Goto Shimpei*. Tokio, Fujiwara-shoten, 9 Vols.

Entrevistas

Para la redacción de este trabajo, además de las fuentes bibliográficas referidas, la autora utilizó parte de la información recabada en entrevistas con diversas personalidades:

Pluchek, en su teatro, Moscú, 18 de marzo, 1987.
Shunsuke Tsurumi, Kioto, agosto 1989.
Alicia Castro Leal, Nueva York, 1990.
María Piscator, Nueva York, julio 1991.
Phillip Loeb, vía telefónica, 1991.
Elsa Aguirre, 1992.
Rodolfo Valencia, 1995.
Fausto Cabrera, Bogotá, 1996.
Hugo Cruz, Guatemala, 1996.
Carmen Palma y otros, Caracas, 1999.
Illis Flores, Beverly Hills, 2011.

SEKI SANO: SU PROCESO CREADOR COMO DIRECTOR

Susana Wein

Mi experiencia personal con Seki Sano

Seki Sano fue mi maestro. La primera vez que hablé con Seki Sano tendría unos trece o catorce años y estudiaba en el Colegio Americano de la Ciudad de México. Un día nos informaron que un director famoso quería entrevistar niñas interesadas en actuar, porque iba a montar una adaptación de *El Diario de Ana Frank* con la compañía Player's —agrupación teatral que presentaba cuatro obras en inglés al año para un público de habla inglesa, que compraba un abono anual—. Sano buscaba a una jovencita, que hablara bien el inglés, para interpretar el personaje de Ana. Todas las interesadas tendrían que acudir a la entrevista en la escuela. Recuerdo haber entrado nerviosa al salón de clase. Al fondo, junto al escritorio del profesor, un señor de mirada severa me observaba. Su presencia me intimidó y me quedé paralizada en el umbral de la puerta. Me hizo señales de que me acercara, me invitó a sentarme a su lado. Quiso saber por qué quería interpretar el papel de Ana Frank. No recuerdo mi respuesta, pero sé que hablé emocionada y nerviosa. La entrevista no duró mucho. Durante semanas aguardé con impaciencia la llamada que me informara que había sido seleccionada. La llamada nunca llegó. No volví a saber nada al respecto. Mi hermano, quien era actor en esa compañía de aficionados y también alumno de Seki, me hubiera mencionado el montaje. Supongo que Sano no llevó a cabo esa puesta en escena.

Unos meses más tarde, tuve mi segundo encuentro con Sano. Fue en el pequeño teatro de Player's. Mi hermano actuaba en la obra *All My Sons*, de Arthur Miller, dirigida por Seki Sano. Mi hermano me invitó a una función, me llevó al teatro y, como era temprano, entré con él a camerinos. Mientras se cambiaba, caminé por el escenario, fascinada

de poder tocar la escenografía, ver de cerca las cuerdas y las luces. De pronto, Sano se apareció; me miraba molesto. Me preguntó qué hacía allí, quién había autorizado mi presencia en el foro. Con una pequeña voz, le contesté que mi hermano me había traído al teatro y, como era temprano, me dijo que podía acompañarlo tras bastidores. Sano se dio la vuelta, buscó a mi hermano y lo regañó por haber metido tras bambalinas a alguien ajeno al montaje. Tras tremendo regaño, salí. Quería ser invisible y así, aguardé en el vestíbulo del teatro hasta que abrieron la sala y pude ocupar mi lugar.

Poco tiempo después, mi hermano llegó a casa y me dijo que Seki iba a abrir un nuevo grupo en su estudio. Las clases serían por la tarde. Si quería actuar, debería solicitar mi ingreso. Si bien mi padre jamás estuvo de acuerdo en que me convirtiera en actriz, accedió a que tomara clases. Mi madre me llevó a la entrevista. Emocionada ante la posibilidad de ver cumplir mi sueño de ser actriz, acudí temerosa de que recordara el incidente en el teatro de Player's y me rechazara. Serio, seco, nos recibió en su oficina. Sin aludir a nuestro previo encuentro, hizo muchas preguntas. Ignoro quién contestó, si mi madre o yo. Su figura adusta, me imponía un respeto cargado de temor que inhibía mis respuestas. Para mi sorpresa, me aceptó. Durante el tiempo que acudí a su estudio, no existió nada más importante en mi vida, que tomar clases con Seki, dos tardes a la semana.

Entré a formar parte de un grupo heterogéneo, conformado por: estudiantes que querían estudiar teatro a la par de su carrera universitaria, actores que iniciaban su carrera profesional, una coreógrafa profesional que tenía su propia compañía de danza, actores consagrados, profesionistas que a veces hacían teatro amateur y una chica tres años mayor que yo. Seki mantuvo con todos, el mismo trato severo, la misma actitud que exigía absoluta entrega y disciplina. Todos temíamos provocar su ira. Era capaz, entre gritos, de aventar cualquier objeto que le quedara a mano; su bastón o una silla. Jamás recibí un regaño personal de él, aunque sí compartí los que estaban dirigidos a la clase en general. Quizás se percataba, de que yo, ya temblaba de terror antes de que siquiera me dirigiera la palabra. Para Seki, era inaceptable: la impuntualidad, así fuera por un minuto; hacer ruido o comentarios a algún compañero durante la clase, la ignorancia, la indolencia. La cla-

se empezaba a la hora exacta, con todos nosotros sentados en nuestra silla, en absoluto silencio en espera de que el maestro entrara. Había una tolerancia de cinco minutos, pero, por cada minuto tarde, había que pagar un peso que, en aquellos tiempos, era mucho dinero, si consideramos que un boleto de cine costaba cuatro pesos. Después de los cinco minutos, estaba prohibido tocar a la puerta o hacer ruido. Ninguna razón era válida, ninguna excusa aceptable. Demasiados retardos o faltas eran razón para ser expulsados del grupo.

El salón de clase era un salón rectangular con piso de madera, cortinas azul oscuro que iban de piso a techo y nos aislaban del pasillo, que conectaba la entrada con la oficina y el salón de clase. Una larga hilera de sillas, puestas a lo largo del salón, era el único mobiliario. Nadie, que no formara parte del grupo, estaba autorizado a entrar al salón e interrumpir. Por eso guardo en el recuerdo, la tarde en que una persona ajena entró y Seki, en vez de montar en cólera, la recibió amablemente. Intercambiaron palabras en voz baja y la persona salió tranquilamente del lugar. A su salida, Seki nos pidió la descripción de dicha persona: cómo vestía, su físico, si llevaba reloj o anillos, cómo iba peinado, cómo se paraba, cómo hablaba con él, si escuchamos su voz. Nos sorprendieron sus preguntas. Nadie se había fijado realmente en el sujeto; lo que nos había llamado la atención, era que Seki no hubiera explotado de rabia y no hubiera lanzado una silla en contra de esa persona o de uno de nosotros. Nadie se atrevió a explicar la razón por la cual no habíamos observado con detenimiento a esta persona. Seki insistió con sus preguntas hasta que logramos, entre todos, recuperar los detalles sobre el intruso. Ese día, aprendimos que siempre deberíamos observar detenidamente nuestro entorno, hasta el menor detalle; eso nos serviría para futuras caracterizaciones. Seki explicó que la construcción de un personaje podría empezar por algo tan pequeño como el botón de un saco y por la forma en que el personaje se abotonaba.

Otro punto en el que insistió en varias ocasiones, era que no se podía repetir una emoción un día tras otro, en el mismo momento dramático. Lo que nos había funcionado en un ensayo o en una función, no sería repetible al día siguiente. Si queríamos guardar la frescura y la autenticidad en nuestro trabajo, tendríamos que partir de la premisa: *como si fuera la primera vez*. La emoción aparecería, aunque en un lugar

diferente. El actor que tuviera la certeza de haber resuelto una escena y, que solo buscara repetir lo que le había funcionado anteriormente, brindaría una actuación gris, vacía y carente de fuerza.

Los ejercicios de concentración y de improvisación fueron la base de nuestra preparación actoral. Cada alumno debía presentar una improvisación solicitada, de improviso o con el tiempo de prepararla previamente en casa. Cada uno pasaba al frente, se presentaba y después recibía en silencio las críticas de sus compañeros. Al último, Seki opinaba. Retomaba algunos de nuestros señalamientos positivos o negativos; podía o no estar de acuerdo con lo que nosotros habíamos señalado.

Recuerdo en particular, un ejercicio de improvisación que tuvimos que preparar en casa antes de llevarlo a clase. La improvisación consistía en presentar una situación de peligro. Preparé una escena en donde debía bañar en la tina a mi pequeño sobrino de dos o tres años. La improvisación daba inicio cuando yo regresaba al baño con algo que había olvidado. Había cerrado la puerta para que no se enfriara el niño, quien ya estaba dentro de la tina, con el agua corriendo. Al intentar abrir la puerta, caía en cuenta de que la cerradura se había descompuesto y no podía abrir la puerta. Escuchaba correr el agua y la voz del niño que jugaba dentro de la tina. Desesperada, porque no había nadie en casa que me ayudara, trataba de hablar con tranquilidad con el niño, invitándolo a que no se moviera mucho, a la vez que buscaba una solución al problema. Temía que el pequeño pudiera ahogarse si no entraba yo al baño. Decidí, a pesar de la peligrosidad, salir al exterior, subirme a la cornisa del muro exterior y deslizarme hasta la ventana. En ningún momento, dejaba de hablar con mi sobrino para que este se mantuviera tranquilo en la tina. Con dificultad logré entrar por la ventana y cerrar las llaves del agua. Entre bromas, le explicaba al pequeño que todo había sido un juego.

Cuando terminó el ejercicio, las críticas de mis compañeros fueron muy severas. Me señalaron con insistencia que mi manera de resolver la historia no era creíble. Nadie creería que yo me trepé a una cornisa para entrar por una ventana. Mi improvisación había sido fallida. Me sentí perpleja, porque conociendo la casa de mi hermana, a pesar de lo peligroso, esa, era la única posibilidad de salvar al niño. Si como

sugerían, hubiera salido a pedir ayuda, mi sobrino se hubiera ahogado. Además, estaba convencida de que mi actuación había sido genuina, auténtica. Me resultaba difícil aceptar que había hecho un mal trabajo. Supuse que la crítica de Seki confirmaría los comentarios de mis compañeros. Para sorpresa de todos, él no coincidió con sus señalamientos. Por el contrario, aprobó la improvisación, el desarrollo dramático y mi forma de resolver el conflicto. Esa crítica favorable del maestro me llenó de orgullo.

Conmigo, Seki fue un maestro estricto, pero benévolo. Jamás me levantó la voz o me trató con enojo. Debo reconocer que jamás comprendí qué hice para merecer ese trato. Quizás por ser la más joven del grupo o porque intuía que ante su sola presencia, yo temblaba como una hoja. Permanecí cerca de dos años en su taller. Mi padre, quien siempre se había opuesto a mi deseo de ser actriz, toleró mis clases; pero durante cada vacación escolar, aprovechaba para enviarme lejos de la ciudad. Ningún ruego de mi parte, ninguna promesa era aceptable para que me permitiera permanecer en casa y asistir a las clases de Seki. En uno de esos periodos vacacionales, Seki reunió a mi grupo para llevar a cabo uno de sus famosos *baños turcos*. Desde que el grupo cumplió un año de haberse formado, intuíamos que en cualquier momento Seki nos llamaría a un *baño turco*. Conocíamos de su existencia solo por oídas, alumnos de otros grupos lo habían mencionado. Consistían en reuniones de larga duración, donde cada alumno era evaluado por su trabajo. Tanto sus compañeros como Seki, quien siempre tenía la última palabra, criticaban de manera severa a cada alumno. Le decían *baño turco* porque los alumnos verdaderamente sufrían y sudaban ante la dureza de las críticas. El resultado arrojaba la lista de quienes podrían permanecer en la clase y quienes debían darse de baja. Seki jamás avisaba con antelación cuando llevaría a cabo uno, para que nadie encontrara una excusa para ausentarse. La asistencia era obligatoria si uno quería continuar en su estudio. Me enteré del *baño turco* de mi grupo, cuando regresé a clase después de una de esas vacaciones obligadas. Mis compañeros me presumieron el haber superado su primer *baño turco*. Me sentí mal por no haber estado presente. Le pregunté a Seki si debía permanecer o darme de baja. Él me contestó que no me preocupara; ya habría otro *baño turco* en el cual podría participar. Su

respuesta no aligeró mi incomodidad, sobre todo cuando comprobé que varios compañeros ya no asistían y, unos nuevos, habían ingresado. Sentí que mi permanencia no se debía a méritos propios, sino por haber estado fortuitamente ausente. Entre los nuevos alumnos, había actores profesionales de bastante renombre que habían hecho teatro, cine y televisión. Su presencia corroboraba mi sensación interna de no merecer estar allí. Quizás si hubiera participado en el *baño turco,* no me hubiera ido a continuar mis estudios superiores en el extranjero y, mi preparación con Seki, me hubiera llevado a cumplir mi sueño de adolescente de ser una gran actriz.

Lo último que hice en esa clase, fue la preparación de una escena de la obra *Hedda Gabler* de Ibsen. Debíamos prepararla con algún compañero de clase. Me tocó trabajar con la chica que me llevaba tres años. Por ser mayor, ella se adjudicó el papel de Hedda y a mí, me tocó el papel de Thea. Aunque carecí de argumentos para pelearle el papel, yo estaba convencida de hacer una mejor Hedda que ella. En realidad, ambos papeles eran demasiado grandes para nuestra corta edad y falta de experiencia. Nunca presentamos la escena. Partí al extranjero a iniciar mis estudios superiores. Cuando regresé a México unos años después, no volví a ver a Sano. Como su alumna, sus enseñanzas fueron esenciales para mi formación como maestra y directora.

Por mi edad, solo recuerdo haber visto dos puestas en escena de Seki. Una fue *All My Sons* de Arthur Miller, montada en el teatro de Player's. En esa ocasión, me llamó la atención la actuación de los actores, parecían estar viviendo y no actuando sus papeles. La segunda fue *Anna Karenina.* Sano hizo una adaptación de la novela de Tolstoi. Resultó un fracaso económico y artístico. La obra teatral estaba compuesta de múltiples escenas pequeñas que requerían cambios complejos de mobiliario y, como el teatro no contaba con un escenario giratorio, estos cambios de escena hacían que la obra fuera densa y aburrida. Yo, a pesar de ser una espectadora de quince años, aún guardo en mi memoria, la escena del hipódromo. Los personajes principales estaban sentados a un costado del escenario, hablaban de cosas importantes a la vez que seguían con interés la carrera de caballos. Me impactó la belleza de la escena. Los elementos escenográficos eran mínimos y los actores permanecían sentados. Sin embargo, yo

veía los caballos correr; percibía la tensión que significaba para los personajes perder o ganar la carrera; visualizaba la presencia de una multitud presente en el hipódromo. Estas imágenes de las escenas del hipódromo y del baile, quedaron grabadas en mi recuerdo. Su escenificación me conmovió inexplicablemente, dejaron huellas profundas que marcarían mi trabajo como directora. Este fracaso de Seki, era a la vez una joya en cuanto a la plástica del montaje, la dirección de actores, la musicalización. Fue mi primera clase de dirección, aunque en ese momento no lo supiera.

La crítica que de ese montaje hizo Rafael Solana, célebre crítico de esa época, corrobora lo que yo viví como espectadora.

> Seki Sano en esos escenarios que no son decorados, sino viñetas, ha movido poca gente de manera que parezca mucha, y ha conseguido que el público; más que viendo vaya recordando; cada escena parece más hecha para suscitar la evocación que para presentar patentes hechos o personajes (Solana en Millán 1997 27).

El proceso creador de Seki Sano como director

Cuando la doctora Michiko Tanaka me invitó a formar parte del Seminario Seki Sano, dirigí mi investigación al proceso creador de Sano como director. Un primer acercamiento a su proceso, fue por medio de las entrevistas que la doctora había realizado a sus actores y asistentes. Pude distinguir que iniciaba este proceso con una investigación sobre la época histórica, la música, los antecedentes directos que se relacionaban con el texto, que le permitiría participar sólidamente en la traducción del texto, el diseño de: escenografía, vestuario, luces, musicalización. Después, centraba su atención en elaborar una síntesis de los personajes para evitar que estos realizaran una acción gratuita. Sólo entonces, decía Sano, un director podía plantearse una puesta en escena.

Su amplia cultura, su preparación con Stanislavski y Meyerhold hicieron de él un director que transformó dramáticamente la escena mexicana con sus puestas en escena. Si bien ha habido pocos documentos que permitan corroborar o ampliar la información recabada en las entrevistas, contamos con copias de documentos que uno de

sus asistentes, Jorge Berry, puso a nuestro alcance. Estos documentos se refieren a los montajes que hizo Sano de dos óperas: *Julio César* de Haendel y *Diálogo de las Carmelitas* de Poulenc.

Los documentos que Berry nos entregó de la ópera *Julio César* fueron: plantillas de cada cuadro, con las plataformas utilizadas debidamente numeradas, lista de utilería de cada cuadro, con especificaciones de tamaño y color, el listado de elementos escenográficos, una *mise en scène* esquemática, donde el detalle de cada acción está relacionado al momento musical, cuadro por cuadro, un libreto de dirección dividido en cuatro secciones: acto, cronometraje, acción y texto.

La sección 'acto', a su vez, está dividida en cuadros y escenas. Esto permite observar el espacio dramático en el cual se realiza la acción, los personajes que intervienen en cada escena y el momento musical al que corresponde la escena, además: su duración, una explicación de la acción dramática y el texto que se canta. Es un libreto de dirección minucioso que permite manejar una puesta en escena compleja, determinada por la música y que no admite retrasos ni tropiezos, a la vez que desplaza sobre el escenario un número importante de cantantes.

Lo anterior se refiere a su trabajo como director en el montaje de óperas, pero ignoramos, por falta de material documentado, cuánto de lo anterior se aplicó a sus montajes teatrales. Sólo podemos suponer que debió ser similar, ya que sus actores y asistentes mencionaron en las entrevistas, que Sano solía manejar unas 'sábanas', una especie de partitura o de libreto de dirección, donde había anotado lo relacionado a los trazos, el vestuario, los elementos escenográficos, la iluminación, quizás hasta las secuencias dramáticas. Sus colaboradores mencionaron en varias ocasiones que Sano tenía pensada su puesta en escena, previo a su trabajo con los actores, y se involucraba directamente en el diseño de la plástica del montaje. Desafortunadamente, hay pocos documentos disponibles para que los investigadores puedan hacer un estudio más profundo sobre su proceso creador.

Esto dio pie a mi interés por buscar una herramienta válida para acercarme al proceso de Sano como director. La reconstrucción de una puesta en escena de Sano, me pareció indicada para subsanar parcialmente la imposibilidad de revisar sus libretos de dirección, que

permitieran estudiar sus probables trazos, ambientación, texturas, iluminación, sonoridad del montaje. Tampoco existía material fílmico que pudiera auxiliarnos.

Mi propuesta de reconstrucción partía de la siguiente premisa: los participantes solo recordarían particularidades de su trabajo o de su relación con los otros; quizás algunos elementos aislados del montaje; pero que el factor *tiempo transcurrido* sería un elemento de peso para que sus recuerdos fueran difusos.

En 1998, le propuse al Seminario un método para reconstruir la puesta en escena de *Prueba de Fuego* de Arthur Miller, que Sano había dirigido en 1956 en el teatro de Bellas Artes en la Ciudad de México. El seminario aceptó realizar esta propuesta. En este proyecto trabajamos: la doctora Tanaka, Jovita Millán, Octavio Rivera. Posteriormente, para la elaboración del guion del video, se unieron Giovanna Recchia y Marta Toriz. La última parte de la reconstrucción se llevó a cabo en la Sala Antonio López Mancera, en abril de 1999, y fue grabada en video por Eugenio Cobo, con una duración aproximada de cuatro horas. Después se transcribió íntegramente el video. La doctora y yo revisamos la transcripción y sugerimos las secuencias que debían estar presentes en la versión editada y que sería usada para presentaciones públicas. Esa es la versión que presentaremos acá.

El reto era grande. Habían transcurrido más de cuarenta años desde el montaje de *Prueba de Fuego*. Teníamos a nuestra disposición solo algunas fotografías en blanco y negro de la puesta en escena, críticas periodísticas y algunas entrevistas previamente hechas por la doctora Tanaka. Seleccionamos en particular esta puesta en escena, porque contaba con el mayor número de colaboradores vivos de Sano.

Nuestro proceso de trabajo contemplaba volver a entrevistar a estas personas, con dos o más investigadores presentes; con una lista de preguntas previamente elaborada. Después de estas entrevistas, nos reuniríamos a cotejar y discutir las coincidencias o las diferencias que las entrevistas habían arrojado y, detectar con claridad, las áreas donde no habíamos podido recuperar información. La meta final era reunir a todos los participantes en un foro escénico, rodeados por un público de investigadores, con el fin de estimular recuerdos más precisos. Esta experiencia quedaría grabada en un video.

El proceso de reconstrucción inició con la revisión del texto utilizado por Sano, el cual cotejamos con el original y con otra traducción al español, publicada en Argentina. Su traductora, en México, fue la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández, quien contó con la colaboración del también escritor Emilio Carballido. Este trabajo nos arrojó múltiples cuestionamientos y nos dirigimos tanto a Luisa Josefina Hernández como a Rodolfo Valencia, para que nos aclararan dudas. Valencia había revisado con Sano la traducción. A través de sus respuestas, empezamos a detectar la intención de Sano en relación a este montaje, que iniciaba desde el texto, donde el uso del lenguaje era importante, así como su sonoridad.

En entrevista con Peggy Mitchell, su asistente en este y otros montajes, nos confirmó que Sano solía utilizar un libreto de dirección, que ella llamaba 'sábana', donde vertía toda la puesta. Puedo asumir que estas sábanas debieron ser similares a los libretos de dirección que utilizó en las óperas: *Julio Cesar* y *Diálogo de las Carmelitas*, que tuve la oportunidad de revisar.

Pudimos constatar en las entrevistas que realizamos, en particular con los actores, que el factor *tiempo transcurrido*, provocaba que confundieran situaciones, diferentes obras, hasta su trabajo con otros directores. Nuestras entrevistas buscaron centrarlos en esta puesta en escena en particular. Tuvimos que superar la reticencia de algunos participantes, que se negaron al principio en participar en la sesión final, porque sería grabada.

El siguiente paso fue diseñar el guion para la 'Reconstrucción de Puesta en Escena' de *Prueba de Fuego*. Por medio del guion, queríamos subsanar la falta de información que no había aparecido durante las entrevistas personales. Cada investigador elaboró un cuestionario relacionado a su investigación particular. Después, nos reunimos a revisar, seleccionar y determinar las preguntas prioritarias de las secundarias, así como el orden en que serían presentadas.

El guion contemplaba que los actores se vieran rodeados por un público, en un ambiente conocido de trabajo, como el escenario. Queríamos recrear la atmósfera de un ensayo teatral, donde el trabajo creativo permitiría a los actores moverse, dialogar, discutir entre ellos, servirse un refrigerio cuando así lo desearan. En un extremo del esce-

nario, cerca del público, desde un posible lugar del director, habría un moderador que coordinaría este acontecimiento teatral. La cámara de video se mantendría discreta y sin una presencia escénica significativa. Cuando el guion fue terminado, se le entregó al director del video para ser revisado. Por último, se seleccionó el lugar para llevarlo a cabo.

Se escogió el Foro Antonio López Mancera del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. Como dato curioso, Antonio López Mancera fue el escenógrafo de *Prueba de Fuego* en el montaje de 1956. Seleccionamos este foro por ser pequeño, donde el espacio del público está dispuesto a manera de escuadra, cercano a los actores. Se enmarcó el escenario con una cámara negra. En uno de los telones, se colgaron fotografías, reseñas y críticas periodísticas de la época. Acudieron a la cita los actores: Ignacio López Tarso, Rodolfo Valencia, Ana Ofelia Murguía, Carmen Sagredo, Eugenia Ríos y Abraham Stavans. La asistente de dirección, Peggy Mitchell, no se presentó.

Un público, que ya ocupaba su lugar, compuesto por: investigadores, personas interesadas en la propuesta de reconstrucción y la crítica teatral, Olga Harmony, que había asistido, muy joven, como espectadora, a una función de *Prueba de Fuego*. Los participantes fueron recibidos por los miembros del Seminario y los acompañaron en un recorrido por el mural del recuerdo. En poco tiempo, los actores empezaron a intercambiar comentarios, bromas que fomentaron un ambiente cordial, propicio para la reconstrucción. Sobre el escenario se habían colocado sillas en semicírculo y al fondo, una mesa con refrigerios.

Fui designada para participar como la moderadora y ocupé mi lugar frente a los actores. Les expliqué el procedimiento que íbamos a seguir. Este acontecimiento teatral se dividiría a manera de dos actos; habría un pequeño receso o intermedio entre ambos. En la primera parte, yo formularía una serie de preguntas, que ellos podrían contestar sin esperar que les otorgara la palabra e inclusive, podrían dialogar y discutir entre ellos. También podrían moverse a su gusto o permanecer sentados, ir a tomar un refrigerio o simplemente caminar por el escenario. La única limitante era circunscribirse al tema de *Prueba de Fuego;* cualquier desviación, me obligaría a interrumpir e insistir en la propuesta de reconstrucción.

Estaba consciente de que la función del moderador era delicada: debía intervenir lo menos posible para que el intercambio entre los actores fluyera sin interrupción, pero debía interrumpir con firmeza cuando los diálogos de los actores tomaran rumbos ajenos a la reconstrucción. Necesitaba promover que las preguntas prioritarias encontraran respuesta, sin afectar el libre albedrío de la memoria que permitiría recuperar momentos, emociones que habían permanecido en el desván del olvido.

Ese día pudimos comprobar que los recuerdos de unos y otros, dentro de un ambiente cordial, estimuló los recuerdos del montaje. Fue interesante escuchar desde diferentes ópticas, respuestas que no siempre coincidían. El diálogo y la discusión abrieron la posibilidad de recuperar información sobre la escenografía, colores y texturas del vestuario, iluminación, musicalización, uso del espacio y desplazamientos, a la vez que confirmaba la relación que Sano había establecido con cada uno de ellos durante los ensayos y la manera en que había logrado que cada actor cumpliera profundamente con su papel. Se confirmó el compromiso de Sano por exponer temas candentes de política, en los momentos críticos. Esta obra era una abierta crítica al macartismo y quedó sujeta al disgusto del gobierno norteamericano de la época, que usó sus influencias para que esta obra fuera retirada de la cartelera a las pocas semanas en México.

En la segunda parte, el diálogo entre actores y espectadores rompió con la distancia natural entre escena-público. Los comentarios y cuestionamientos del público, enriquecieron la experiencia para los actores, en particular la participación de la crítica teatral Olga Harmony, quien narró sus vivencias como espectadora una noche de 1956, en el teatro de Bellas Artes, y les transmitió la importancia que tuvo para ella presenciar una función de *Prueba de Fuego.*

Podemos afirmar, después de esta experiencia, que la reconstrucción de una puesta en escena es una herramienta eficaz para investigar el proceso creador de un director, sobretodo ante la ausencia de documentación sobre la misma. Suponemos que Sano guardó sus libretos de dirección, que estos existen, aunque no estén a la disposición de los investigadores. Quizás algún día se puedan recuperar para ser debidamente estudiados. El video que se grabó esa mañana de 1999,

ya es hoy en día, por sí mismo, un documento histórico del quehacer teatral en México, al tener grabados a actores y actrices que han dejado su huella en la actividad teatral de México. Algunos de los cuales ya han fallecido.

Fuentes consultadas

Millán, Jovita. *Seki Sano 1905-1996*. Conaculta-INBA. México, 1997.

SEKI SANO Y LOS DRAMATURGOS NORTEAMERICANOS

Jovita Millán Carranza
Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli

A partir de la concepción de un teatro comprometido con su realidad y convencido de que el artista debía ser sensible hacia la sociedad en que vive, y más aún, que debiera ser agente activo para la toma de conciencia social y política, Seki Sano eligió a una serie de dramaturgos actuales y controvertidos en su época, que comulgaban con su posición frente al arte. Ello explica la selección de obras de autores del teatro norteamericano que denunciaban la pobreza, la marginación, la discriminación, la lucha de clases, así como las consecuencias económicas, políticas y sociales que la depresión de 1929 trajo consigo.

Obras de Clifford Odets, John Steinbeck, Albert Maltz y Tennessee Williams, entre otros, fueron llevadas a la escena por Seki, para dar a conocer autores que antes no se habían representado en México y cuyo contenido podría sacudir al público mexicano sin renunciar a una propuesta estética.

En este panorama destaca también Arthur Miller, como dramaturgo representativo del periodo de la posguerra, quien llamó la atención de Sano por coincidir con él, tanto en su propuesta temática como en su situación política.

La gran depresión

Las dos estancias de Seki Sano en Estados Unidos se ubican en un contexto histórico único, sin precedentes hasta entonces, pues tuvieron lugar, respectivamente, entre junio y septiembre de 1931, y de agosto de 1938 a marzo de 1939. Esto es, en tiempos de plena depresión, producto de la crisis de 1929, que tuvo consecuencias no solo económicas, sino sociales y políticas, que también impactaron la producción artística.

Desempleo, pobreza, discriminación racial, caída de los precios de los productos agrícolas, fueron algunas de esas consecuencias, acaso la más crítica: que la sociedad norteamericana viera las debilidades del sistema capitalista, hasta entonces considerado la panacea de las grandes oportunidades.

Las consecuencias políticas no se hicieron esperar; la tardía respuesta del presidente Hebert Hoover y la poca eficacia de las acciones del gobierno, obligaron a la población civil y a los trabajadores, a organizarse por su cuenta para enfrentar su condición de crisis. Esa toma de conciencia permitió el fortalecimiento de las organizaciones de izquierda: el Partido Comunista de Estados Unidos y la Liga Proletaria de California, por ejemplo, y de los Sindicatos, que luchaban contra los despidos masivos y por la defensa de los derechos de los trabajadores.

En ese contexto, los artistas no se mantuvieron al margen, por el contrario, se organizaron en asociaciones y grupos que les permitieran luchar unidos contra la adversidad y por la defensa de los derechos a la libre expresión. Destaca el John Reed Club, fundado en Nueva York en 1929, con el objetivo de apoyar a los escritores de Izquierda.

Surgió también la llamada cultura de la Depresión, que se caracterizaba por su realismo y descripción detallada, a manera de documental alejado de toda fantasía y que mostraba las consecuencias de la crisis en toda su crudeza.

La cultura de la Depresión permeó todos los ámbitos artísticos: la literatura, el cine, la fotografía y, desde luego, el teatro. En el ámbito literario destacan, entre otros autores: Erskine Cladwell con *Tobacco Road* (1932), James T. Farrel con su trilogía *Studs Lonigan* (1932-1935), John Dos Pasos con la trilogía *U.S.A.* (1930-1936) y Walter Greenwood con *Love on the Dole* (1933).

En el cine se observó una coyuntura particular; los filmes de corte musical, cómico y policiaco en boga, no lograron que el séptimo arte permaneciera ajeno a los problemas derivados de la crisis; varios directores llevaron a la pantalla grande las crisis morales y económicas, así como el desconcierto en la población, que veía cómo se esfumaba la prosperidad de la década de los 20. Películas como *Enemigo público* de William Wellman, *Ángeles de cara sucia* de Michel Curtiz y la adap-

tación de la novela de Steinbeck, *Las uvas de la ira*, dirigida por John Ford, son solo unos ejemplos.

En el caso de la fotografía, las imágenes de Walker Evans, Ben Shahn, Dorotea Lange y los fotógrafos del Farm Security Administration, son fieles testimonios de los problemas surgidos por la recesión.

El teatro no fue la excepción; surgieron grupos como el Worker's Laboratory Theatre, el Group Theatre y la Union Theatre y organizaciones como la New Theatre League y el New Dramatist Committee.

Seki Sano en Estados Unidos

Ese fue el panorama que Seki Sano tuvo oportunidad de ver durante sus dos estancias en Estados Unidos.

Durante la primera, junio-septiembre de 1931, se contactó con la Liga Cultural Proletaria de California, a través de Kimiyama Uradi y Karl Yoneda, logrando participar como asesor de actuación en la película *La hija del dragón*, con dirección y actuación de Jayakawa Sessue, a su adaptación de la novela de Sax Rohmer, *La hija de Fumanchú*, producida por Paramount Pictures.

Tuvo reuniones en los John Reed Club de Chicago y Nueva York, impartiendo, en el primero, una charla en una reunión improvisada, y en el segundo, estrechando lazos con Michael Gold, entonces editor de la Revista New Masses, y realizando entrevistas con los miembros de los grupos teatrales emergentes Worker's Laboratory Theatre y el Group Theatre. El primero, creado en 1929, se caracterizaba por aplicar la técnica llamada *agit-prop*, con el objetivo de instigar al pueblo a rebelarse y pronunciarse en contra del estado de cosas que entonces prevalecía; el segundo, que recién se había formado el 8 de junio de 1931, contaba con tres directores titulares: Cherryl Crawford, Harold Clurman y Lee Strasberg, y entre cuyo elenco de 28 actores, se encontraban Stella Adler y Clifford Odets.

Aunque no se tiene constancia, es probable que también tuviera contacto con la Union Theatre, fundada y dirigida en 1930 por el dramaturgo Albert Maltz, de tendencia socialista, que se proponía hacer un teatro que reflejara la vida de los sectores más desprotegidos de la sociedad capitalista.

La segunda estancia de Seki Sano en Estados Unidos tuvo lugar de agosto de 1938 a marzo de 1939. Habían pasado seis años desde su primera visita, el panorama teatral se había transformado notablemente, dominaba una nueva dramaturgia, que había cortado de tajo la influencia literaria europea y que se proponía "interpretar a la sociedad contemporánea a la luz de tal o cual doctrina política". (Wood Krutch 1966 201).

Los colectivos Worker`s Laboratory Theatre y Unión Theatre contaban en sus filas con más de 300 miembros, diseminados a lo largo del país, que aprovechaban cualquier espacio abierto para representar sus obras. El Group Theatre —que se proponía demostrar las ventajas del trabajo colectivo como ejemplo para su aplicación en toda actividad social—, lidereaba los escenarios de Nueva York con obras de crítica social, con Clifford Odets como su dramaturgo más destacado.

Con este colectivo fue con el que Seki Sano habría de montar *Fuenteovejuna* de Lope de Vega —marzo de 1939—, única obra que tuvo oportunidad de presentar en el país —en función de preestreno en Broadway—, y que sería su carta de presentación al pintor mexicano Rufino Tamayo, y permitiría su posterior internación en México, donde, a lo largo de 28 años, se habría de consolidar como uno de los directores más importantes del país, caracterizado por montar obras de crítica social sin renunciar a una propuesta estética.

La llegada de Seki Sano a México fue oportuna, con su trabajo se sumó a la revolución de la puesta en escena mexicana desde tres direcciones:

- La formación de actores.
- La instauración de una nueva forma de actuación.
- La puesta en escena de obras contemporáneas que se correspondían con su convicción política.

Aunque Seki Sano no regresó más a Estados Unidos, siguió con detenimiento el desarrollo del teatro en ese país, incorporando a su repertorio obras de autores posteriores, como Tennessee Williams y Arthur Miller.

Seki Sano y los dramaturgos del nuevo teatro norteamericano

Las estancias de Seki Sano en Estados Unidos coincidieron, como se ha mencionado, con los años de auge de la Gran Depresión económica padecida por Estados Unidos entre 1929 y 1939 —con consecuencias a nivel mundial—, que permitió el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos llevados, por su convicción política, a escribir obras de crítica social; autores forjados en condición de crisis, que se proponían denunciar los males sociales y despertar a la opinión pública; lo que requería de una capacidad para problematizar políticamente los temas llevados a la escena, evitando el simple melodrama o la 'intelectualización' del drama, que lo hiciera incomprensible al público.

Destacaron autores como Paul Peters y George Sklar con *Stevedore*, presentada por la Theatre Union en 1934; Albert Maltz con *Black Pitt*, 1935; Albert Bein con *Let Freedom Ring*, 1935; y Clifford Odets con *Waiting for Lefty* 1935, *Awake and Sing* 1935, *Golden Boy*, 1937.

De los dramaturgos de este periodo, Seki Sano eligió obras de Clifford Odets y Albert Maltz para llevar a la escena en México, por considerar que los temas abordados podrían corresponderse con la situación política de este país.

Clifford Odets

Entre las dos estancias de Sano en Estados Unidos, Clifford Odets se había convertido de actor en dramaturgo del Group Theatre. El éxito económico, de público y crítica, de sus obras *Awake and Sing*, *Waiting for Lefty* y *Till the Day I Die*, en 1935, hizo posible que los directores Harold Clurman y Cherryl Crawford, realizaran una visita de cinco semanas a la Unión Soviética, donde se entrevistaron con Stanislavski, Meyerhold, Nemerovich-Dantchenko y Sergei Eisenstein y vieran 35 obras en 35 días. (Clurman en Ungaro 1987).

De las obras mencionada, *Esperando al Zurdo* despertó un interés particular en Seki Sano, a tal grado, que la incluyó en la propuesta de repertorio de obras extranjeras, en el plan de estudios del Teatro de las Artes, que propuso al Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), pocos meses después de su llegada a México en 1939.

El Group Theatre la había representado en una función especial y se repuso, en 1935, como parte del programa regular del Grupo. Fue

la obra con la que —según los especialistas—, se manifiesta la conversión de Odets al comunismo.

Basada en un evento real —la huelga de taxistas en Nueva York—, la obra se ubica en una plataforma donde se lleva a cabo una asamblea de los taxistas, y hace un recuento de las condiciones de trabajo contra las que se rebelaban. Desde el público intervienen algunos 'provocadores' con el objetivo de imprimir 'veracidad' a la situación. La obra termina con la decisión de los trabajadores de irse a la huelga.

Seis años después del estreno de la obra en Estados Unidos, el primero de diciembre de 1940, Manuel Ávila Camacho protesta como nuevo presidente de México, emprendiendo una política de control sobre el movimiento obrero, a la que se opusieron varios sindicatos, como el de los mineros, que exigían un aumento salarial y más prestaciones, y cuya huelga de más de cien días, amenazaba con paralizar a la industria; fue suspendida el 14 de febrero de 1941, luego de obtener una respuesta parcial a sus demandas.

Mientras tanto, el 12 de enero de 1941, había estallado la huelga de la Alianza de Obreros y Empleados contra la Compañía de Tranvías de México. Los trabajadores demandaban el cumplimiento del nuevo contrato colectivo. Seki Sano, que ya había echado a andar el proyecto Teatro de las Artes bajo el patrocinio del SME, aprovechando la coyuntura política, obtuvo el apoyo de este sindicato para llevar a escena *Esperando al Zurdo* de Odets, por considerar que el contenido de la obra se adecuaba perfectamente a la situación política del momento y cumplía con el propósito de exhortar a los trabajadores, a mantener la huelga hasta el cumplimiento de sus peticiones.

Es posible que su representación en la Sala Alianza de Tranviarios, haya contribuido a unir fuerzas en el sector, tal como lo había hecho en Japón, cuando formaba parte del Teatro de maleta que, dirigido por Sasaki Takamaru, arengaba a los huelguistas de la imprenta Kyoodoo, con las obras *Un día del monje Ikkyuu* y *Gasolina etílica*, pues luego de ocho días, los empleados consiguieron un nuevo contrato colectivo, además de un aumento salarial y más prestaciones. (Tanaka 1996 63-64).

Seki Sano la incluyó también en el programa del curso de preparación de actores, como parte de los ejercicios de 'despersonalización',

convirtiendo la escena de Sid y Florrie, en material obligado en las diversas escuelas de actuación fundadas por él.

Sano aprovechó la obra tanto por su crítica social, como porque "podía ser interpretada en el salón de cualquier local sindical por actores aficionados y [estas] características armonizan bien con la intención de una pieza que estaría perfectamente en su lugar como parte de la campaña organizada por un comité de huelga". (Wood 203).

Albert Maltz

Acaso más radical que Clifford Odets, Albert Maltz se destacó como uno de los dramaturgos más activos de la izquierda norteamericana. Miembro fundador del también grupo de izquierda, la Theatre Union, Maltz se proponía hacer un nuevo teatro, que reflejara la vida de los sectores sociales menos favorecidos a causa de la crisis económica nunca antes vista en el sistema capitalista, de ahí que en sus obras abordara temas relacionados con los problemas de los trabajadores, como el desempleo y el hambre.

Su obra *Paz en la tierra* (*Peace on Heart*), escrita en colaboración con George Sklar, sirvió como punta de lanza para la creación de un teatro dirigido especialmente a la clase trabajadora. Se enfocaba en dos objetivos: a) Llevar a la escena temas acordes a la realidad del momento para que el público se viera reflejado en el escenario, y b) Permitir el acceso al teatro a los sectores sociales que hasta entonces habían sido privados de esta experiencia por su alto costo.

De este dramaturgo, estrenada por el Group Theatre en 1935 en el Civic Repertory Theater, *Black Pitt* (*Agujero negro*), fue elegida por Seki Sano para llevarla al teatro durante su segundo periodo de colaboración con el SME, en 1959, con el título de *Pozo negro*.

Esa segunda colaboración de Seki con el sindicato fue posible debido a que su líder y secretario general, Agustín Sánchez Delint, había instaurado desde el principio de su gestión, en 1954, una política que se proponía ir "construyendo y consolidando una conciencia colectiva, aunque fuese empíricamente elemental, para instrumentar un proceso de auténtica democratización proletaria dentro del SME". (Sánchez Delint 219).

Para concretar este proceso, Sánchez Delint —calificado como 'comunista' por la empresa—, consideró dos acciones primordiales: la realización de asambleas regulares y la organización de eventos artísticos dirigidos a los trabajadores, cuyos contenidos se correspondieran con la mística sindical que pretendía inocular en ellos, con la adquisición de una conciencia de la clase obrera —en oposición a la conciencia burguesa—, con la lucha por instaurar una democracia proletaria y con el conocimiento de las contradicciones del sistema de explotación que el capitalismo traía consigo.

En términos generales, esas dos acciones se consolidaron como estrategias para orientar masivamente a los trabajadores sin importar su escolaridad o nivel de conocimiento, y se convirtieron en instrumentos de politización.

Para 1959, con Adolfo López Mateos como presidente de México, el SME se había convertido en uno de los sindicatos más fuertes del país, gracias a la política del gobierno de reforzar la infraestructura eléctrica. Fue en este contexto político que Seki Sano encontró propicio el momento para reanudar la relación con el SME, y, como parte de su colaboración artística, optó por montar *Black Pitt* o *Agujero negro* de Albert Maltz.

Conocida también con el título de *Henrieta No. 4*, la obra fue adaptada para la escena mexicana por Rodolfo Valencia, bajo la supervisión de Seki Sano y la asesoría técnica del mismo Sánchez Delint, quien se dio el tiempo para realizar esta tarea, en medio de la negociación entre sindicato y compañía, para revisar los contratos colectivos de trabajo, las demandas por un aumento salarial del 30 por ciento, la jornada laboral de 40 horas a la semana, gastos de vacaciones e integración de un fondo de ahorro para los jubilados.

Luego de romper las pláticas, al no lograr una respuesta favorable, Sánchez Delint declaró que las demandas no eran exageradas de acuerdo con las ganancias obtenidas por la compañía. —Si se está de acuerdo con el progreso de México, lo correcto es que esas ganancias se queden en el país—, afirmó. En este contexto, *Pozo negro* se constituyó en una apología de la lucha de los trabajadores por sus derechos y por mejores condiciones de trabajo, en un momento en que todos los sindicatos independientes eran reprimidos por las autoridades, en apoyo abierto al sector empresarial.

La representación estuvo a cargo de un grupo de trabajadores afiliados al SME, y, no obstante tratarse de aficionados, la fuerza de la obra fue tal que conmovió al público asistente, que salía convencido de la responsabilidad de hacer teatro para el pueblo.

Para entonces, Albert Maltz, perseguido, detenido y encarcelado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas, acusado de ser comunista e incluido en la lista negra de 'los diez de Hollywood', se había exiliado en México —donde permaneció hasta 1962—, y escribió guiones cinematográficos usando seudónimos.

John Steinbeck

En la sala de estar de los Adler —Stella y Luther—, acondicionada como lugar de reunión del Group Theater, se discutía en torno a las ventajas del comunismo y de autores como Anton Chejov, Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Fedor Dostoievski y John Steinbeck —de quien pronto se escenificaría *De hombres y ratones* (*Of Mice and Men*)—.

El carácter político de las obras de este último, fue clave para que Sano decidiera representarlas. En 1945 optó por ensayar *The moon is down*. La obra, que trata sobre las actividades de la Resistencia en un pequeño pueblo ocupado por los nazis, parecía oportuna para su representación, puesto que se apegaba a la posición política del gobierno mexicano en contra del eje Berlín-Roma-Tokio; al tiempo que daría continuidad a las acciones emprendidas por Seki Sano en apoyo de la posición de México en torno al conflicto, cuando, en 1942, había representado en pleno zócalo capitalino: *México en pie*, original de Rafael Villegas y de él mismo. Sin embargo, no logró estrenarla por motivos que desconocemos.

Para entonces, Seki ya ensayaba otra obra de Steinbeck: *Of mice and men*, que, traducida como *La fuerza bruta*, se presentó en función pre-inaugural, el 13 de diciembre de 1946, en el todavía no terminado teatro del Hotel del Prado. El montaje de esta obra sirvió como indicador de la posición que Seki había conquistado en el campo teatral de México, donde se había dado a conocer con obras como el ballet *La Coronela* (1940), *Esperando al Zurdo* (1941), *La rebelión de los colgados* (1941), *México en pie* (1942) y *El revisor* (1943), a las cuales imprimió su sello particular.

Con una sola función, a la que asistieron representantes de las colonias inglesa y norteamericana, así como miembros distinguidos del mundo artístico, cultural e intelectual de México —a invitación personal—, la obra fue todo un éxito, a juzgar por los comentarios de los críticos de la época, que destacaron el trabajo de Seki como director, dada la maestría con que movió a los actores en el escenario, muchos de ellos alumnos de la Escuela Dramática de México, fundada por él en 1940.

Destacan los comentarios del crítico Ceferino R. Avecilla en el periódico Excélsior: "Luego de conocidos sus conceptos, y sus posibilidades, a través de esta representación de *La fuerza bruta*, sin vacilación, agrego su nombre a los poquísimos de los grandes directores que son en el mundo"; y del destacado intelectual de izquierda, José Revueltas: "El teatro de Seki Sano no es ya solo una experiencia, sino la más completa, apropiada y justa expresión de lo que es el realismo en el arte dramático".

En tanto que Stella Adler, vieja amiga de Seki desde el Group Theater, resalta el "espíritu del actor [...] Se me había olvidado que existía. Sí, existe; yo lo vi en una representación dada por este grupo de buenos y verdaderos actores". (Programa de mano temporada 1949).

Sin embargo, no repararon en la intención de Seki al montar una obra que mostraba un panorama alejado del sueño americano: la situación de los desprotegidos y la explotación de que eran víctimas los obreros y los campesinos.

Totalmente distintas fueron las condiciones en que se reestrenó la obra en la tercera Temporada de Verano 1949, en el Teatro Esperanza Iris, y cuyo repertorio completó con el éxito de *Un tranvía llamado Deseo*, estrenado en 1948, *La doma de la fiera*, y la anunciada pero no estrenada *Crimen y Castigo*.

Durante los tres años transcurridos, Seki tuvo oportunidad de asentar a sus actores y reasignarles personajes a partir de su crecimiento profesional, de tal manera que, si bien conservó a sus tres protagonistas principales, hizo algunos cambios respecto de los papeles secundarios.

En esta ocasión, la obra fue difundida ampliamente en la prensa, donde se anunciaba como cruda, fuerte, brutal, realista, y se aludía al

éxito que había logrado en la pantalla grande, dirigida por Lewis Milestone en 1939.

Estrenada el 13 de agosto de 1949, la recepción de la crítica osciló entre quienes aplaudían calurosamente la obra y aquellos que la calificaron de 'inútil, sin mensaje y con diálogos insulsos', y vaticinaban su fracaso en cartelera. No obstante, logró imponerse la dirección de Seki Sano, quien eliminó los apuntadores, apostando a la capacidad interpretativa de los actores, que se reflejó en la seguridad con la que se desenvolvían en el espacio escénico.

En esa ocasión, no pasó desapercibida para los críticos la modernidad de la obra y el lugar que Steinbeck ocupaba en la literatura norteamericana, ni tampoco la temática de denuncia política, que era una constante en la obra de Steinbeck desde 1936, cuando escribiera su primera obra: *In dubois Battle*, y se había consagrado como autor con la novela *Las uvas de la ira*, que era justamente lo que Seki se proponía.

Dramaturgos de la posguerra

Seki Sano, como se ha señalado líneas arriba, siguió con detenimiento el desarrollo del teatro norteamericano, de tal suerte que pudo darse cuenta del surgimiento de una oleada de nuevos dramaturgos, quienes abordaban temas relacionados con la decadencia moral de la sociedad de Estados Unidos, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y en el punto de mayor tensión de la Guerra Fría. De esa generación de autores, Seki representó obras de Tennessee Williams y de Arthur Miller.

Tennessee Williams

Si bien es cierto que la presentación de Seki Sano como director teatral fue con el estreno de *La fuerza bruta* de Steinbeck en 1946, podemos afirmar sin lugar a duda, que, con su puesta en escena de *Un tranvía llamado Deseo*, consolidó su lugar en el teatro de México. Son dos los factores que respaldan esta afirmación. El primero, la afortunada elección de la obra y el segundo, la genialidad de Seki en la dirección de escena.

Escrita en México con el título tentativo de *The poker night*, y posteriormente *A streetcar Named Desire*, *Un tranvía llamado Deseo* se había estrenado el 3 de diciembre de 1947, en el Barrymoore Theatre de Nueva York, dirigida por Elia Kazan. Que se representara en México

apenas un año después de su estreno y cuando aún estaba en cartelera en Estados Unidos, le imprimió a Seki Sano la característica de contemporaneidad e innovación, al tiempo que revolucionó el teatro en México por su puesta atrevida y directa que impactó —choqueó— al público.

La oportunidad de llevar la obra a la escena se dio en 1947, cuando Salvador Novo —director del Departamento de Teatro del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes—, ante el embate del teatro comercial, apostó a los grupos de teatro experimental para revitalizar el teatro de México, otorgando a Seki Sano y su grupo Teatro de la Reforma, el ex-convento de San Diego para sus prácticas escénicas, mismas que se iniciaron con escenas de *Un tranvía llamado Deseo* y con el objetivo de representar la obra en ese espacio.

A fines de agosto de 1948, Salvador Novo llegó de improviso a un ensayo, enterándose de los planes de Seki para estrenar ahí la obra. Luego de asistir a un ensayo completo, impresionado por el trabajo logrado por Seki Sano en los actores, especialmente en Rubinsky, Novo se apresuró a invitar al grupo para que la presentara en el Palacio de Bellas Artes, máximo recinto de la vida artística y cultural de México.

Tennessee Williams plasmó en esta obra la soledad, la desesperación y la desesperanza que afectaban a un "enorme sector de la existencia humana", extrayendo a sus personajes del Barrio Latino de Nueva Orleans, donde solían rozarse "con mendigos, prostitutas, alcahuetes, homosexuales y morfinómanos". (Wood 246).

Asimismo, Williams manifestó un mórbido interés por mostrar, de manera intensa, el choque entre la aristocracia decadente y una sociedad que ya no reconocía los valores ni las tradiciones de una clase social en extinción, y que cuestionaba los conceptos de respetabilidad, moralidad, de 'lo correcto'.

Estas contradicciones, llevadas a un plano particular a través de los personajes, fueron retomadas y desarrolladas por Seki Sano en su puesta, cuyo estreno tuvo lugar el 4 de diciembre de 1948, en el Palacio de Bellas Artes, donde impactó a los asistentes que veían por primera vez, representados con toda su crudeza, temas hasta entonces vedados para los escenarios de México: alcoholismo, locura, prostitución, violencia intrafamiliar y abuso sexual, entre otros.

Es evidente que en ese impacto, tuvo mucho que ver la propuesta de Seki Sano, quien no cedió a una puesta convencional y llevó el realismo hasta sus últimas consecuencias, a tal grado que 'molestó' a algunos críticos y artistas, que se preguntaban sobre la pertinencia de presentar la obra de esa manera —particularmente las escenas entre Blanche Du Bois y Stanley Kowalski—, sin comprender que, justamente lo que Sano se proponía, era enfrentar al público con una realidad que ya no podía evadir y que tenía que encarar.

La puesta en escena permitió también apreciar la genialidad de Seki como director, al asignar el papel de Kowalski al luchador Wolf Ruvinski, quien, a pesar de no tener experiencia previa en el teatro, logró desarrollar su personaje sin desentonar con el trabajo de la actriz principal, María Douglas, alumna de la primera generación de actores formada por Seki Sano en 1940.

La reacción de la crítica especializada no se hizo esperar. Efraín Huerta, quien desde el mismo día del estreno, había pronosticado la consagración internacional de Seki con la obra, escribió al día siguiente, optimista sobre el éxito de director y actores, poniéndolos a la altura de Elia Kazan, Jessica Tandy y Marlon Brandon, quienes la representaban en Nueva York. (Huerta 1948).

No toda la crítica fue favorable, algunos calificaron a la obra de inmoral. Especialmente agresivos fueron los comentarios de Julio Sapietsa en El Universal Gráfico:

> No nos gusta, porque en ella todo es objetivo, mecanizado, sin identidad, lleno de deseos informes, del instinto; nos parece que va más allá del realismo, tanto más cuanto que sus personajes son vigorosos, resistentes de cuerpo, como degenerados en su vida llena de complejos. (diciembre 8).
> Este teatro analítico a tal grado que sobrepasa al realismo, no es de nuestro agrado, porque es el teatro mecanizado, destacando sobremanera su brutalidad, su desnudez llena de crueldad, que hace daño, que repugna [...] ¿Qué objeto tiene este teatro? ¿Cuál es la finalidad que persigue? [...] No es desde luego una exaltación de la belleza; no hay en él ningún exponente, ¿Qué es entonces lo que busca el autor? (diciembre 9).

El sector artístico no compartió esta opinión. José Clemente Orozco, uno de los padrinos del Teatro de la Reforma, opinó que se trataba de "un magnífico trabajo, fácil, exacto y sin vacilaciones". Pablo Neruda sentenció: "un luminoso ejemplo de cómo, sin desprenderse de las realidades del mundo, se puede llevar el arte a su flor esencial".

El reconocimiento del esfuerzo de Seki Sano por poner en escena una obra que de otro modo no se conocería, la calificación de su puesta como 'inmejorable' y la acreditación de su calidad como director de escena, fueron tomados en cuenta por la crítica especializada, que le otorgó el premio a la mejor dirección de 1948.

Poco tiempo después, *Un tranvía* se repuso con el mismo reparto, en el teatro Esperanza Iris, como la primera obra programada en la temporada de verano del Teatro de la Reforma, donde el 27 de julio de 1949 celebró las cien representaciones.

El éxito de la obra fue ampliamente reconocido por la crítica; Seki fue galardonado con el Premio al mejor director de 1949, otorgado por la agrupación de Críticos de Teatro, por *Un tranvía* y por *La doma de la fiera*. También recibió el Premio a lo mejor del teatro de 1948, por la XEW, cuya ceremonia de entrega, conducida por Salvador Novo, tuvo lugar en marzo de 1950.

Si bien el crítico Miguel Guardia, en una reseña tardía, publicada en el suplemento México en la Cultura, del periódico El Nacional, rescató la propuesta estética de Sano y lo definió "el más valeroso y valioso de los directores que ahora hay en México, capaz de sacudir duramente, no solo la esfera intelectual mexicana, sino también al gran público de teatro, con una audacia, una habilidad y una inteligencia formidables" (Guardia); fue Rafael Solana quien avizoró la trascendencia de la puesta y su repercusión en el teatro experimental de nuestro país.

> El suceso teatral del año de 1949 fue desde luego *Un tranvía llamado Deseo*, obra norteamericana puesta en plan experimental por un grupo, el de Seki Sano, que hace teatro sin resonancia comercial; el éxito de esta obra, llevada al Iris con el apoyo de Cantinflas, fue tan grande, que en el público se despertó la curiosidad por conocer el teatro experimental; después de eso, ha habido asistencia de paga

> al teatro Latino, a La Casa de Francia, al Caracol; estos teatros, inaugurados en 1949, y cuyo funcionamiento señaló el advenimiento del 'intimismo' al teatro mexicano, en una réplica de lo que fue el 'plaquetismo' de circulación privada a las letras, de quienes años antes, pudieron tener resonancia porque les había abierto el paso Seki Sano, con su postura en escena del *Tranvía*. (Solana 1950 19).

Arthur Miller

Si bien es cierto que en las obras de los dramaturgos hasta aquí mencionados, Seki Sano encontró elementos o aspectos que se correspondían con su posición política, también lo es que en las de Arthur Miller, ello se dio de manera más contundente, a tal grado que montó tres obras de su autoría: *Prueba de fuego* [*The crucible*], en el Palacio de Bellas Artes, 1956; *Todos eran mis hijos* [*All my Sons*] en Teatro Players, 1957, y Sala Chopin, 1959; y *Panorama desde el puente* [*View from the bridge*], en la Sala Chopin, 1958.

Arthur Miller —hijo de un hombre de negocios perjudicado por la Depresión—, reflexionó sobre el aspecto moral que implicaba el que un individuo amasara una fortuna a costa del trabajo de los demás y que la noción de éxito se basara en la riqueza financiera como modelo a seguir. Desde su punto de vista, eso generaba una serie de injusticias y 'pecados' cometidos en nombre de 'la libre empresa', que los medios justificaban con tal de conseguir el éxito fomentando falsos valores a los que él (Miller) oponía la dignidad del ser humano.

Prueba de fuego

De las tres obras dirigidas por Seki Sano, *The crucible* o *Prueba de fuego* resultó un ejercicio interesante en materia de traducción, trabajo del texto y puesta en escena:

> **Traducción**
>
> A cargo de los dramaturgos emergentes Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, que vinculaba a Seki Sano con la nueva generación de dramaturgos mexicanos.
>
> Cambio de título de *El crisol* a *Prueba de fuego*, a iniciativa de Seki Sano.

Adaptación al habla de México.
Supresión de las precisiones históricas de la obra y la obertura del primer acto, por considerar Seki Sano que la traducción era para llevarse a la escena, no para editarse.

Trabajo del texto
Eliminación de la escena dos del segundo acto, incluida en la edición original en que se basó la traducción. Aportación importante de Seki Sano, pues Miller la eliminó después, en la primera edición de sus obras reunidas y publicadas en 1970 por The Viking Press, de Nueva York.
Impresión en hoja aparte, de la posdata del final de la obra, con el título traducido literalmente del original: "Ecos del corredor". Una nota en el programa de mano invitaba al espectador a recogerla a la salida del teatro.

Propuesta escénica
Inclusión de escenas no consideradas en la obra original de Miller —como el caso de la escena onírica que experimenta Tituba cuando, estando en la cárcel, sueña con volver a la Isla de donde es originaria—, con el objetivo de enfatizar algunas escenas e intenciones con miras a imprimirles una mayor teatralidad.
La iluminación como elemento fundamental para sustituir los continuos telones que marcaba la obra.
El diseño del vestuario, especialmente la selección de texturas y colores que reflejaran determinados tonos mediante la luz, y que intensificaran el dramatismo de la obra.
Manejo del espacio y movimiento de los actores innovador —composición diagonal que mostraba a los actores en tres cuartas partes de su perfil para otorgarle valores escultóricos a los personajes—.
Seguimiento parcial de la propuesta de Miller en cuanto a escenografía —eliminación del decorado, cortinajes como fondo y un ciclorama—, al suprimir las paredes de las habitaciones para evitar "los lugares comunes de las antiguas escenografías".

Contenido político

La obra, cuyo título original *The Crucible*, significa crisol o prueba severa, fue retitulada por Seki: *Prueba de fuego*, "por encontrarlo más apegado al espíritu de la obra" a la que definió —en el programa de mano— "el crimen de la sociedad en contra de sí misma", y la calificó "un llamado a la conciencia de los que queriendo o sin querer, se hacen cómplices de esta clase de crímenes".

Ello, en clara alusión a la obra que, en apariencia, trataba sobre la cacería y juicio de las brujas de Salem en el siglo XVII y que, en realidad, aludía a las acciones que el Senador Joseph McCarthy y el Comité de Actividades Antinorteamericanas, liderado por el republicano de New Yersey, J. Parnell Thomas, ejercían en ese momento contra los sospechosos de militar en la izquierda o de tener contactos comunistas, entre los que se consideraba a Miller.

The Crucible se había estrenado en 1953 en Estados Unidos y con su presentación en México el 20 de julio de 1956 en el Palacio de Bellas Artes, Seki Sano logró transmitir el impacto político contenido en ella de tal manera que el público pudo ver una realidad vigente por lo cual obtuvo el premio al mejor director de ese año.

Panorama desde el puente

Afortunada fue también la recepción de la crítica a *Panorama desde el puente*, que, tres años después de su estreno en el Coronet Theatre de Nueva York, estrenaría Seki Sano en la Sala Chopin el 18 junio de 1958.

Considerada por los especialistas como una 'obra de transición', *Panorama* significó un giro en la temática de Miller, toda vez que —sin descartar el aspecto social—, se enfocaba más en una cuestión moral, de tipo teológico, expresada a través de Eddie Carbone y el señor Alfieri, representados respectivamente, por Wolf Ruvinski y Miguel Ángel Ferriz.

Producida por el mismo Wolf y Luis Aldas, es probable que el éxito de la obra se debiera a la excelente traducción de Luisa Josefina Hernández y a la atenta lectura de Seki, de una obra que el mismo Miller llegara a considerar deficiente en su desarrollo, a tal grado que, en su edición de 1956, habría de agregarle un segundo acto.

Diez años habían pasado desde que, en 1948, Seki Sano diera a conocer a Rubinski como actor en *Un tranvía llamado Deseo*, tiempo en el que ambos se habían reafirmado como figuras importantes en el teatro mexicano. El primero como director y el segundo como actor, habían construido una relación profesional de la que daban cuenta montajes como *La fierecilla domada* (1949) y *Tres joyas* (1953). El reencuentro entre ambos, cinco años después, se dio en una época en que Rubisnki, optimista por su trayectoria en teatro y cine en calidad de actor, decidiera expandir sus horizontes e incursionar como productor de teatro y cine, de ahí que decidiera llevar al escenario *Panorama desde el puente*.

Contrario al primer estreno, este montaje llamó poderosamente la atención de la prensa especializada, de tal suerte que el crítico Antonio Magaña Esquivel le dedicó dos entregas en su columna Teatro, del periódico El Nacional.

En la primera, fechada el 21 de junio, destaca que solo se haya puesto el segundo acto de la obra, lo que califica como lógico, puesto que, según él, en realidad se trata de dos obras en una, de acuerdo con la versión estrenada en Nueva York en 1955.

En la segunda entrega, Magaña enfatiza la modernidad del drama, del que encuentra un antecedente en *La malquerida* de Benavente, y más atrás en el tiempo, en la tragedia clásica, adjudicándole al abogado Alfieri el papel del coro.

Más allá de la anécdota y de la modernidad dramatúrgica de Miller, Magaña centra su atención en el manejo del espacio escénico, "herencia" —escribe— "del aprendizaje de Seki Sano en los teatros ruso y alemán". Y destaca la técnica de dirección de Seki Sano, conocida desde *Un tranvía llamado Deseo*:

> confirma su estilo, sus maneras de director teatral, que sabe aprovechar no solo el escenario, sino los pasillos, la sala, para ampliar el espacio donde ocurre la acción. Los actores bajan y suben, transitan junto al espectador [...] Es el aprovechamiento de todo el local como escenario. (Magaña 1958).

Lo que Magaña Esquivel considera aciertos en la obra, fueron señalados como errores por su colega de publicación Carlos Ventimilla.

Para él, que los actores se desplacen fuera del escenario y al lado del público es un abuso, "una novedad bastante vieja". Como contraparte, destaca la narrativa de la puesta en escena que compara con la de una película en que las acciones se desarrollan se manera continua, ultrarrápida y sin entreactos, con algunas disolvencias para cambiar el tiempo de la acción. (Ventimilla 1958).

Para Wilberto Cantón, su estreno fue revitalizador, en un momento en que el teatro de México atravesaba por un periodo de 'hielo', incapaz de conmover a su público. Asimismo, calificó a Seki, a Wolf y a Antonio López Mancera —escenógrafo—, como los mejores en su especialidad. (Cantón 1958). Con él coincidió Rafael Solana, quien, impresionado por la actuación de Ruvinski, destacándola como "señera y sin competencia", lo propuso como candidato a la mejor del año. Por su parte, satisfecho por el éxito de *Panorama desde el puente*, que le otorgó a Seki Sano su segundo premio a la mejor dirección por parte de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, Wolf Ruvinski se asoció con Leonardo Nierman para producir la puesta en escena de *Todos eran mis hijos*.

Todos eran mis hijos

En la historia del teatro de México se registran dos puestas en escena de *Todos eran mis hijos*, dirigidas por Seki Sano. La primera, a cargo de un grupo de aficionados de habla inglesa, y la segunda, con una compañía profesional.

Para 1957, el grupo Players había conquistado un lugar importante en el teatro experimental de México y registraba varios éxitos, con obras como *Little foxes* de Lillian Hellman (1950), *La sonrisa de la Gioconda* de Aldoux Huxley (1952), *Cuadrille* de Noel Coward (1953), *Don Juan in hell* de George Bernard Shaw (1953) y *Teatro* de William Somerset (1954), entre otras, bajo la batuta de Earl Sennet, su director titular y jefe del Departamento de Drama del México City College.

Cuando Seki Sano aceptó dirigir *All my sons* —en calidad de director huésped— encontró un clima propicio, pues si bien los miembros del grupo eran aficionados, tenían experiencia en los escenarios y, como base de la orientación cultural de este Colegio, una formación especializada en historia, literatura, filosofía, lógica, ética, arte, música,

geografía, inglés y español. Seki integró el elenco con alumnos del City College, encabezados por Merle Hayes y Richard Malabar, e incluyó a Betty Sheridan y Julio Weinstock, quienes poco después destacarían en el teatro profesional.

Luego de intensos ensayos a lo largo de tres semanas, la obra se estrenó el 19 de noviembre de 1957 en el propio teatro del Players, y es probable que debido su representación en inglés —dirigida a las colonias americana y británica que residían en México— no llamara la atención de los críticos de teatro, debido, quizás, a la barrera del idioma que complicaría la recepción. Sin embargo, gracias a la cobertura de la prensa en ese idioma, se tiene registro de esta puesta en escena.

En su nota publicada en la sección "News of the world" de El Universal, el 23 de noviembre, Mary Martínez destacó las actuaciones de Barbara Hubp y Julio Weinstock y se manifestó "maravillada" por la seguridad y autoridad de la dirección de Seki Sano. (Martínez 1957).

Es probable que, debido a la modesta recepción de la obra en el medio teatral mexicano y considerando la importancia temática de la misma, Seki se animara a escenificarla por segunda ocasión, esta vez con una compañía profesional integrada con actores más conocidos en el campo escénico.

Traducida por Teresa y Alicia Castro Leal, *Todos eran mis hijos* se estrenó el 16 de abril de 1959 en la Sala Chopin.

El segundo montaje de la obra fue más afortunado. Respecto a la crítica, Rafael Solana ligó el éxito de esta obra, al de *Panorama desde el puente*, y señaló el sentido crítico de Miller al denunciar a una sociedad "materialista, pragmática y egoísta". (Solana 1959). Por su parte, Armando de María y Campos destacó la vitalidad del drama, que trataba un problema de carácter general y universal (María y Campos abril 20 1959); y, en una segunda colaboración periodística: "*Todos eran mis hijos* en la Sala Chopin por Virginia Manzano y Adriana Roel", se mostró complacido por el conjunto de actores y la dirección profunda y madura de Seki Sano: "cada detalle merecería un elogio". (María y Campos. Abril 29 1959).

El interés particular de Seki Sano por las obras de Miller, pone de manifiesto su identificación con él en varios aspectos:

- Ambos habían sido víctimas de persecución. Miller por parte del Comité de Actividades Antinorteamericanas y Seki por las autoriades colombianas que, en 1955, lo expulsaron del país a causa de sus ideas políticas.
- Ambos consideraban al teatro como un medio de denuncia, de concientización social y de defensa de la libertad en todos los tiempos y latitudes.

Reflexiones finales

Hasta aquí, una apretada síntesis que pretende dar cuenta de la relación de Seki Sano con los dramaturgos del teatro norteamericano surgidos en periodos cruciales, no solo de la historia de su país, sino que afectaron al mundo entero. De ahí el interés de Seki Sano por darlos a conocer en México.

Ese interés iba más allá de la simple exposición de obras que expresaran su manera de pensar y su sentir político; Seki Sano siempre mostró su preocupación por formar un público crítico. Para lograrlo, afirmaba: "[hay que] presentar obras con ideas constructivas, bien expresadas y mejor representadas". (Sano s/r).

Con el montaje de las obras de autores norteamericanos, Seki iba a contracorriente del medio teatral, molestando con su actitud crítica, a quienes ofendían la 'gran sensiblidad artística del público mexicano' presentando 'obras morbosas, sin contenido', y a los que opinaban que estas obras 'de vodevil', de fácil comprensión, eran el primer paso para que el público se aficionara al teatro. A esto, Seki respondía: "Yo no creo en la 'educación paquinesca', el público que empieza leyendo el paquín, siempre lo seguirá prefiriendo". (Sano s/r).

Siempre crítico, defendiendo sus principios éticos y convencido de la universalidad del teatro, las obras dirigidas por Seki Sano, al margen de las nacionalidades de los autores, son, hoy día, mención obligada para comprender la historia actual del teatro en México

Fuentes consultadas

Clurman, Harold. *Fervent years. The Grupo Theater & the 30's*. New York, ADA CAPO Peperback, 1985. 329p.

—. *The Soviet Diary* editado por Joan Ungaro. 1987.

Sano, Seki. Insultan al público en el Teatro. s/r.
Tanaka, Michiko y Jovita Millán. Cronología en *Seki Sano*. México, INBA, 1996. 87p. (Una vida en el teatro, 10).
Wood Krutch, Joseph. *Historia informal del teatro norteamericano a partir de 1918*. Hobbs-sudamericana. Buenos Aires, 1966. 263p.

Hemerografía

Basurto, Luis G. *Panorama desde el puente*. Excélsior, 1958.
Cantón, Wilberto. "Seki Sano a la altura del autor Arthur Miller". *Cine Mundial*, 20 de junio de 1958.
Huerta, Efraín. [sobre *Un tranvía llamado Deseo*] *El Nacional*. 5 de diciembre de 1948. Radar fílmico).
Magaña Esquivel Antonio. *Panorama desde el puente* I. *El Nacional*, 21 de junio de 1958.
—. *Panorama desde el puente* II. *El Nacional*, 26 de junio de 1958.
María y Campos Armando de. "*Todos eran mis hijos* en la Sala Chopin por Virginia Manzano y Adriana Roel" en *Novedades*, 20 de abril de 1959.
—. "La interpretación de *Todos eran mis hijos*" en *Novedades*, 29 de abril de 1959.
Martínez, Mary. "News of the world" de El Universal, 23 de noviembre 1957.
Novo, Salvador. [Abrigo el propósito de presentar al grupo Teatro de la Reforma que ya tiene puesto Un tranvía llamado deseo] Excélsior, 5 noviembre 1948.
Sapietsa, Julio. [Sobre *Un tranvía llamado deseo*]. *El Universal Gráfico,* 8 de diciembre de 1948.
—. [Sobre *Un tranvía llamado deseo*]. *El Universal Gráfico,* 9 de diciembre de 1948.
Solana, Rafael. "Ruvinskis" en Siempre…! 6 de mayo de 1959. [Todos eran mis hijos]
—. Fila y número. Impresiones de un espectador [A propósito de *Un tranvía llamado deseo*]. Hoy. No. 673, p. 19. 14 de enero de 1950.
Ventimilla, Carlos. Fuera de foco. *Panorama desde el puente*. *El Nacional*. 25 de junio de 1958.

SEKI SANO VISTO POR LA CRÍTICA

Guillermina Fuentes Ibarra
Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli

Director y maestro de artes escénicas, Seki Sano sigue siendo una figura relevante en el campo teatral mexicano. Su trayectoria artística está plagada de incidentes, lances, contingencias y riesgos, al igual que la de quienes vivieron durante la primera mitad del siglo XX —periodo convulso y perturbador de las grandes guerras que azotaron al mundo—, de quienes nacieron en un lugar y debieron exilarse para sobrevivir, solo para morir en otra región del planeta.

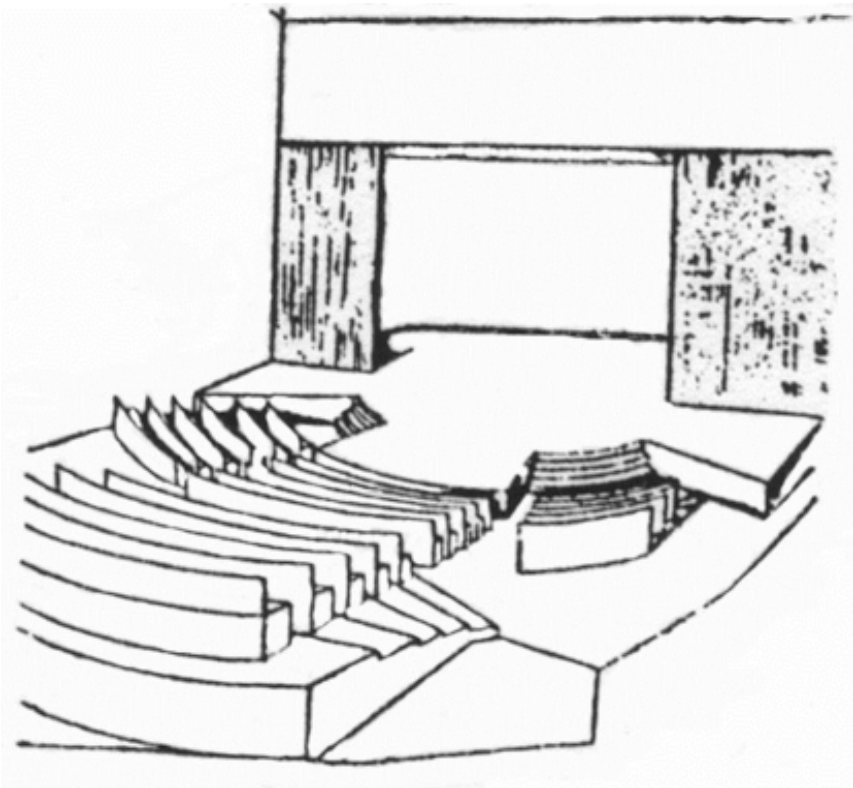
Por su actividad artística opositora al gobierno imperial japonés, tiene que salir de su país. Vive un tiempo en la Unión Soviética y, siempre ligado a organizaciones de izquierda, peregrina por varios países de Europa. Su encomienda era organizar grupos teatrales cuyas obras fueran cuestionadoras del *stablishment*. Ante la inminencia de una nueva guerra en Europa, Seki tiene el apremio de salir del continente, al hacerlo llega a Estados Unidos, donde, durante todo ese tiempo es vigilado por la policía del imperio japonés, la KGB y el FBI.

En mayo de 1939 —contaba entonces con 34 años de edad—, Sano llega a México procedente de Nueva York, de donde tiene que salir porque su visa había caducado. No resulta extraño que, a su llegada, una nota periodística de El Dictamen hiciera la siguiente aclaración en el título: "Es director teatral y no dinamitero", e informara que, en un principio, a Seki Sano no se le permitió desembarcar por orden de la Secretaría de Gobernación, y que, después de recabar los datos necesarios, se concluyó que no era el individuo peligroso que se supuso, sino un considerado director teatral bien conocido en Nueva York.

Por su parte, Seki Sano declaró al delegado migratorio que, debido a que él se pronunció a favor de China, enemigos del pueblo chino en

Europa y América, convertidos en agentes del imperialismo japonés, al saber de su llegada a México, lo presentaron como 'comunista y peligroso anarco extremista', y supone que esa es la causa del mal ambiente creado para no permitirle desembarcar libremente en Veracruz. Por intermediación de varios artistas e intelectuales mexicanos ante el presidente Lázaro Cárdenas, Seki Sano consiguió su entrada al país, con una visa de exiliado político, por cinco años.

Ya en Ciudad de México trabajó unos meses como profesor de teatro en el Departamento de Bellas Artes y, en agosto del mismo 1939, empezó a colaborar en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), donde fundó el Teatro de las Artes —una escuela de artes escénicas—, y convenció a los dirigentes sindicales de que el auditorio del nuevo edificio, que estaba en construcción, se convirtiera en un foro con un escenario expandido.



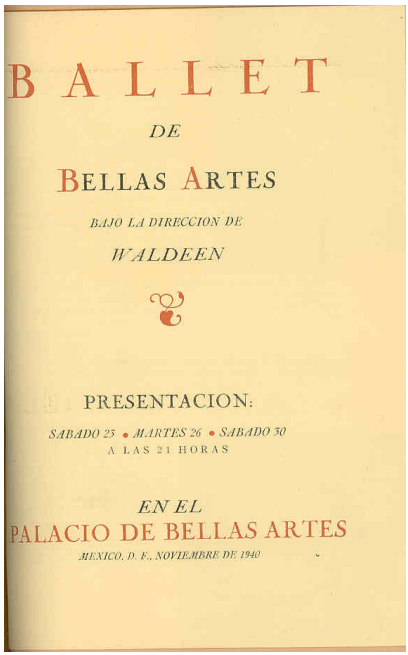
Dentro del ciclo denominado de obras mexicanas, se abordan principalmente las obras de autores nacionales que Seki Sano llevó a escena —manifestando de esta manera su esfuerzo de comprensión e integración a la cultura y país que lo había admitido—, a partir de *La Coronela, Esperando al zurdo* y *La rebelión de los colgados*; primeras creaciones escénicas realizadas precisamente en el SME, con las que se dio a conocer; luego se presenta la crítica y recepción de las piezas: *Corona de Sombra*, de Rodolfo Usigli; *Un alfiler en los ojos*, de Edmundo Báez; *Los sordomudos* y *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández. Para cerrar la investigación con el drama *Un hombre contra el tiempo*, de Robert Bolt, del ciclo extranjero. Piezas todas ellas que, como gran parte de su producción artística, muestran la convicción de Seki Sano, de que el artista no puede ser ajeno a su sociedad y al tiempo que vive, sino que debe ser, por el contrario, un elemento activo de conciencia social y política. (Tanaka 5).

Obras de autores mexicanos

La Coronela 1940

"Ballet basado en los grabados de Posada", cuya coreografía corresponde a Waldeen, la música a Silvestre Revueltas, la escenografía a Fernández Ledesma y la dirección escénica, los coros hablados y la acción dramática a Seki Sano. (AGN Libreto).

Episodios y personajes:
DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS
3 damitas y 2 lacayos.
DANZA DE LOS DESHEREDADOS
8 Mujeres del pueblo, 1 Peón, 1 Hacendado, 1 Clérigo, 1 Soldado porfirista y 1 Diablito.
LA PESADILLA DE DON FERRUCO
Don Ferruco y su Amor, 1 Clérigo, 1 Diablito, el Pelado y su Gatita, la Jovencita, el Peón, 5 Soldados, 3 Mujeres del pueblo.
JUICIO FINAL
Todos los personajes del ballet/ Esqueletos y calaveras.



BALLET

DE

BELLAS ARTES

BAJO LA DIRECCION DE

WALDEEN

PRESENTACION:

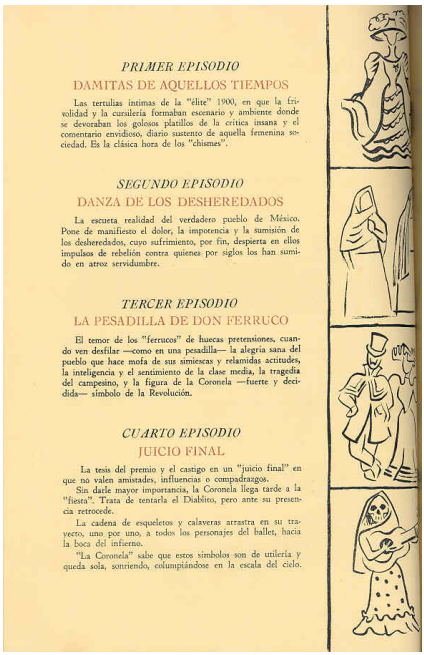
SABADO 23 • MARTES 26 • SABADO 30

A LAS 21 HORAS

EN EL

PALACIO DE BELLAS ARTES

MEXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 1940



PRIMER EPISODIO

DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS

Las tertulias íntimas de la "élite" 1900, en que la frivolidad y la cursilería formaban escenario y ambiente donde se devoraban los golosos platillos de la crítica insana y el comentario envidioso, diario sustento de aquella femenina sociedad. Es la clásica hora de los "chismes".

SEGUNDO EPISODIO

DANZA DE LOS DESHEREDADOS

La escueta realidad del verdadero pueblo de México. Pone de manifiesto el dolor, la impotencia y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, por fin, despierta en ellos impulsos de rebelión contra quienes por siglos los han sumido en atroz servidumbre.

TERCER EPISODIO

LA PESADILLA DE DON FERRUCO

El temor de los "ferrucos" de huecas pretensiones, cuando ven desfilar —como en una pesadilla— la alegría sana del pueblo que hace mofa de sus simiescas y relamidas actitudes, la inteligencia y el sentimiento de la clase media, la tragedia del campesino, y la figura de la Coronela —fuerte y decidida— símbolo de la Revolución.

CUARTO EPISODIO

JUICIO FINAL

La tesis del premio y el castigo en un "juicio final" en que no valen amistades, influencias o compadrazgos.

Sin darle mayor importancia, la Coronela llega tarde a la "fiesta". Trata de tentarla el Diablito, pero ante su presencia retrocede.

La cadena de esqueletos y calaveras arrastra en su trayecto, uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno.

"La Coronela" sabe que estos símbolos son de utilería y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo.

A partir de un espacio desnudo, el primer cuadro muestra la frivolidad, amaneramiento y ridiculez de la vida de las mujeres de la clase social alta, cuya finalidad era el matrimonio. Hacia el final del primer episodio:

> Las damas, una por una se contemplan tristemente en el espejo, tratando de reanimar su espíritu. A medida que su espíritu se levanta, la vanidad, perdida por un momento, regresa y, una vez más, vuelven a ser las damitas coquetas que conocimos. En este preciso momento aparece un enorme aro dorado sugiriendo un anillo de matrimonio. Exuberantes de placer, las damitas danzan hacia el aro y, levantando delicadamente sus faldas, una a una, brincan a través del aro (AGN Libreto 3).

En el siguiente episodio aparecen otras mujeres, las desheredadas, vestidas de negro:

> con sugestiones de rebozo [...] la música se deja oír como una expresión retrospectiva de siglos de sufrimiento silencioso, de depresión y opresión [...] En medio de esa música lenta y trágica, nuevamente se escuchan las voces de las mujeres. El coro hablado comienza en un *pianissimo* y va desarrollándose en un *crescendo* hasta llegar a una culminación que significa protesta. (4).

A la danza de las mujeres se une el peón. En el momento de la protesta aparecen el hacendado y el clérigo, quienes, mediante la amenaza y la persuasión, tratan de someter al peón. Las mujeres, en un movimiento solidario, envuelven al peón y resisten al hacendado y al clérigo. Furioso, el hacendado llama a los soldados, quienes reaccionan movidos como títeres. Ante la amenaza de muerte a las mujeres, el peón se desprende del grupo, entregándose. Las voces de las mujeres se convierten en amargo gemido. El clérigo se vuelve contra las mujeres, iracundo, condenándolas al infierno. Ellas dan la espalda formando un grupo cerrado y "descienden lentamente hasta quedar de rodillas mostrando en su actitud hierática, su profunda humildad y resignación" (6).

En el tercer episodio: La pesadilla de don Ferruco, este y su Amor bailan un vals de manera caricaturizada. Después, el pelado y la gatita "bailan una danza popular llena de *badinage* y encanto [...] muy humana libre de todos los clichés". El diablito, el pelado y la gatita hacen burla de los valsantes. Enseguida viene la danza de la jovencita, que "representa la lucha de la clase media entre la tradición y la rebeldía". Cruza el escenario el peón escoltado por los soldados, aparecen las mujeres y el grupo del hacendado, el clérigo y don Ferruco; se muestran las tensiones entre ellos. Un redoble de tambor indica la ejecución del peón; enseguida surge el coro de voces. En el fondo del escenario aparece la figura de La Coronela, "una mujer india, fuerte y vibrante [...] figura vigorosa, optimista, con ímpetu de rebeldía". Ante ella las mujeres se transforman.

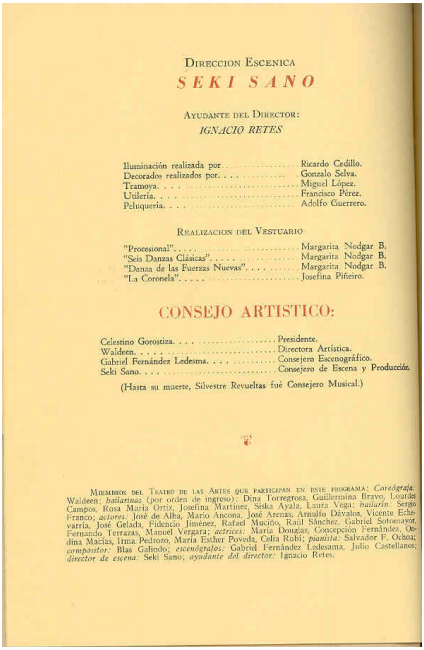
> La coronela baila con lentitud y fuerza, una danza decisiva, llena de rebeldía, una danza tranquila pero resuelta, de emoción constreñida [...] baila la historia de sus prolongados sufrimientos,

de las injusticias sufridas por sus gentes a manos de los hacendados, su propia determinación de tomar las armas para vengar a los suyos. Su danza resuelta empequeñece a las otras figuras [... que] se detienen paralizadas; su música y pasos cortados se ahogan por la fuerza de la coronela y salen de escena. La danza de la coronela crece en intensidad, expresando las fuerzas de los elementos antes de desatarse una tormenta; es la profecía de la revolución. Sin desaparecer esta figura de la escena, y en el clímax de su danza, el episodio se corta bruscamente por medio de la luz, convertida en un relámpago y la música subraya la transición. (8).

En el último episodio: El juicio final, la primera figura que aparece es la Muerte en su blanco vestuario, con el Diablito; después, poco a poco, todos los personajes de los anteriores episodios, el rostro cubierto con máscaras de calavera. En el fondo del escenario hay una gran boca de entrada al infierno. El clérigo se erige en juez, dictaminador de quién se va al cielo o el infierno. Para el cielo, ha elegido a todos los personajes de la clase alta: damitas, hacendado, don Ferruco y demás, haciendo a un lado a los personajes del pueblo.

Aparece la coronela, quien se impone sobre el clérigo y lanza a todos ellos al infierno, quienes, unidos por las manos, se van arrastrando uno a uno. Al final:

> La coronela, que ha permanecido irónica, antes de desaparecer las figuras habrá tomado asiento en la escala del cielo, y, en el momento en que el clérigo es arrastrado, comenzará a balancearse burlonamente, como en un columpio, al mismo tiempo que desciende el telón lentamente. (12).



DIRECCION ESCENICA

SEKI SANO

AYUDANTE DEL DIRECTOR:

IGNACIO RETES

Iluminación realizada por	Ricardo Cedillo.
Decorados realizados por	Gonzalo Selva.
Tramoya	Miguel López.
Utilería	Francisco Pérez.
Peluquería	Adolfo Guerrero.

REALIZACION DEL VESTUARIO

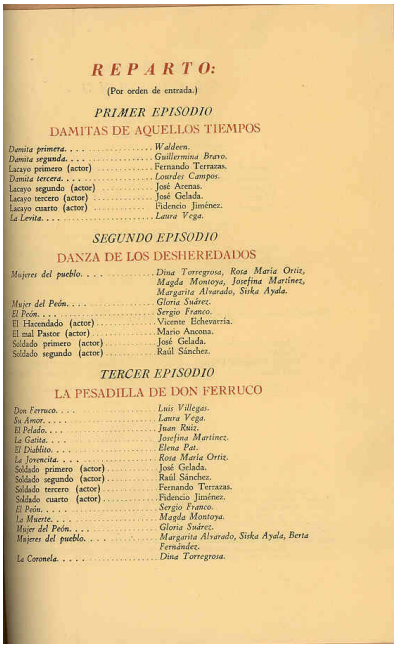
"Procesional"	Margarita Nodgar B.
"Seis Danzas Clásicas"	Margarita Nodgar B.
"Danza de las Fuerzas Nuevas"	Margarita Nodgar B.
"La Coronela"	Josefina Piñeiro.

CONSEJO ARTISTICO:

Celestino Gorostiza	Presidente.
Waldeen	Directora Artística.
Gabriel Fernández Ledesma	Consejero Escenográfico.
Seki Sano	Consejero de Escena y Producción.

(Hasta su muerte, Silvestre Revueltas fué Consejero Musical.)

MIEMBROS DEL TEATRO DE LAS ARTES QUE PARTICIPAN EN ESTE PROGRAMA: *Coreógrafa:* Waldeen; *bailarinas* (por orden de ingreso): Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Rosa María Ortiz, Josefina Martínez, Sirka Ayala, Laura Vega; *bailarín:* Sergio Franco; *actores:* José de Alba, Mario Ancona, José Arenas, Arnulfo Dávalos, Vicente Echeverría, José Gelada, Fidencio Jiménez, Rafael Macías, Raúl Sánchez, Gabriel Sotomayor, Fernando Terrazas, Manuel Vergara; *actrices:* María Douglas, Concepción Fernández, Ofelina Macías, Irma Pedroso, María Esther Poveda, Celia Rubí; *pianista:* Salvador F. Ochoa; *compositor:* Blas Galindo; *escenógrafos:* Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos; *director de escena:* Seki Sano; *ayudante del director:* Ignacio Retes.



REPARTO:

(Por orden de entrada.)

PRIMER EPISODIO

DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS

Damita primera	*Waldeen.*
Damita segunda	*Guillermina Bravo.*
Lacayo primero (actor)	Fernando Terrazas.
Damita tercera	*Lourdes Campos.*
Lacayo segundo (actor)	José Arenas.
Lacayo tercero (actor)	José Gelada.
Lacayo cuarto (actor)	Fidencio Jiménez.
La Lerita	*Laura Vega.*

SEGUNDO EPISODIO

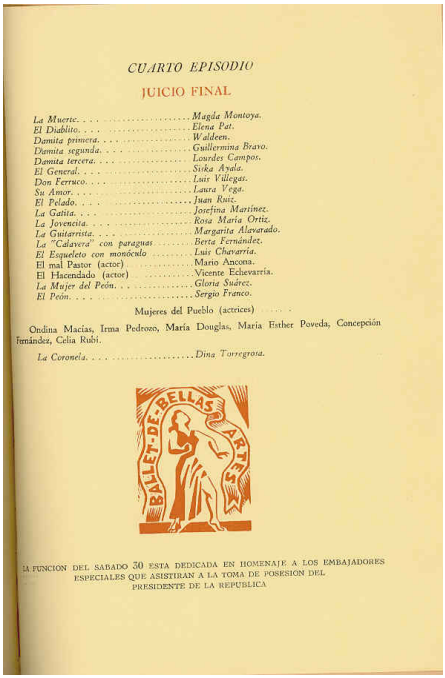
DANZA DE LOS DESHEREDADOS

Mujeres del pueblo	*Dina Torregrosa, Rosa María Ortiz, Magda Montoya, Josefina Martínez, Margarita Alvarado, Sirka Ayala.*
Mujer del Peón	*Gloria Suárez.*
El Peón	*Sergio Franco.*
El Hacendado (actor)	Vicente Echeverría.
El mal Pastor (actor)	Mario Ancona.
Soldado primero (actor)	José Gelada.
Soldado segundo (actor)	Raúl Sánchez.

TERCER EPISODIO

LA PESADILLA DE DON FERRUCO

Don Ferruco	*Luis Villegas.*
Su Amor	*Laura Vega.*
El Pelado	*Juan Ruiz.*
La Gatita	*Josefina Martínez.*
El Diablito	*Elena Paz.*
La Jovencita	*Rosa María Ortiz.*
Soldado primero (actor)	José Gelada.
Soldado segundo (actor)	Raúl Sánchez.
Soldado tercero (actor)	Fernando Terrazas.
Soldado cuarto (actor)	Fidencio Jiménez.
El Peón	*Sergio Franco.*
La Muerte	*Magda Montoya.*
Mujer del Peón	*Gloria Suárez.*
Mujeres del pueblo	*Margarita Alvarado, Sirka Ayala, Berta Fernández.*
La Coronela	*Dina Torregrosa.*



CUARTO EPISODIO

JUICIO FINAL

La Muerte. . . . . *Magda Montoya.*
El Diablito. . . . . *Elena Pat.*
Damita primera. . . . . *Waldeen.*
Damita segunda. . . . . *Guillermina Bravo.*
Damita tercera. . . . . *Lourdes Campos.*
El General. . . . . *Sirka Ayala.*
Don Ferraco. . . . . *Luis Villegas.*
Su Amor. . . . . *Laura Vega.*
El Pelado. . . . . *Juan Ruiz.*
La Gatita. . . . . *Josefina Martínez.*
La Jovencita. . . . . *Rosa María Ortiz.*
La Guitarrista. . . . . *Margarita Alavarado.*
La "Calavera" con paraguas . . . . . *Berta Fernández.*
El Esqueleto con monóculo . . . . . *Luis Chavarría.*
El mal Pastor (actor) . . . . . Mario Ancona.
El Hacendado (actor) . . . . . Vicente Echevarría.
La Mujer del Peón. . . . . *Gloria Suárez.*
El Peón. . . . . *Sergio Franco.*

Mujeres del Pueblo (actrices) . . . . . .

Ondina Macías, Irma Pedroso, María Douglas, María Esther Poveda, Concepción Fernández, Celia Rubí.

La Coronela. . . . . *Dina Torregrosa.*

LA FUNCION DEL SABADO 30 ESTA DEDICADA EN HOMENAJE A LOS EMBAJADORES ESPECIALES QUE ASISTIRAN A LA TOMA DE POSESION DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

El programa del ballet estuvo compuesto por las piezas: *La Coronela, Procesional* y *Las fuerzas nuevas*. Las funciones se llevaron a cabo los días 23, 24, 26 y 29 de noviembre de 1940, en el Palacio de Bellas Artes. El programa de la temporada también incluía las *Seis danzas clásicas*. Julio Castellanos realizó el vestuario y la escenografía de *Procesional*; la música fue compuesta por Eduardo Hernández Moncada. Para las coreografías de "Las fuerzas nuevas" y "La Coronela", el vestuario lo diseñó y confeccionó Fernández Ledesma, apoyándose para esta última, en los grabados de José Guadalupe Posada.

La difusión inició desde septiembre, ya en octubre los cronistas empezaron a sacar notas anunciando el próximo estreno. Armando de María y Campos anunció, para antes de finalizar el año, la presencia del Ballet de Bellas Artes. (4).

La sección Columnas del Periquillo da cuenta del cercano estreno a lo largo del mes. En la nota del 27 de octubre desglosa el programa y menciona que en *La Coronela* se incluyen "coros hablados, actuación pantomímica y otros recursos de la moderna técnica escénica, bajo la dirección de Seki Sano" (3).

En la Revista Lux, órgano informativo del SME, dice Manuel González:

> las muchachas de Waldeen, todas de auténtico temperamento, disciplinadas, con un hondo sentido de lo que significa la obra encomendada a su vocación [...] qué alegría al sorprender en las actitudes, en la gracia, en los giros de las alumnas [...] el perfil de la danza nueva [...] Waldeen no está sola: el alma de México, que ella tan bien comprende, la guía y la estimula. A su lado trabajan muy valiosos elementos (26).

Ya acontecido el estreno, en la revista Hoy, Horacio Quiñones anota:

> La semana pasada nació a la historia el ballet mexicano, en un alarde verdaderamente grandioso de talento y genialidad, un pequeño grupo de artistas logró arrancar de la misma entraña los elementos para la creación de una expresión superior de la característica mexicana. No española. No indígena. Mexicana [...] El pueblo que es siempre auténticamente sincero, irá a ver la dulce ondulación del suave caminar de la mujer mexicana: la amarga alegría irónica de las *calaveras*; el salto entusiasta del huapango; el gesto acelerado de los músculos dolidos de la pobreza; el eco lejano de *La Adelita*. (72-73).

Enlista los nombres de los integrantes del grupo creador y señala el entusiasmo con que las muchachas han entregado su corazón a "la más brillante expresión de la mexicanidad". Todos, apunta, han sido los principales realizadores de esta gran hazaña. Y enfatiza: en "*La Coronela* de Revueltas se expresó mexicanamente un problema del mundo y de los siglos." (72-73).

Días después, Arturo Mori, también de la revista Hoy, apunta en su columna semanal:

> esas danzas de Waldeen, la mexicana educanda de la alta escuela rusa. El espíritu de Revueltas en la melodía; la Escuela de Dan-

> zas de México, en la plasticidad del baile. Resabios clásicos, evocaciones porfirianas, simplismo y buen gusto. La coronela triunfa para retirarse en seguida. No es un lucro de temporada sino un alarde cumplido de sensibilidad. Difícilmente podría simplificarse el alma de un pueblo con más sabrosa galanura […] esos tapices estilizados del ballet de Bellas Artes, significan una configuración intelectual de México, para todos los climas y todas las acepciones del mundo civilizado […] verdaderos jirones luminosos de la vieja y la nueva alma de México. (81).

Una última nota, la de Roberto Acevedo, en la revista Así, de tendencia radical, aprecia la labor cultural que el sindicato está haciendo al establecer un teatro en su local. Con relación a *La Coronela*, indica que su paso fue fugaz por el escenario del Palacio de Bellas Artes, pero fue suficiente "para que la crítica levantara su voz entusiasmada", y anuncia que volverá a presentarse en el Teatro de las Artes, su lugar de nacimiento. Además, informa que a partir del siguiente mes: "la ciudad contará con un centro de cultura y esparcimiento legítimos". (51).

En ese periodo, los electricistas estaban construyendo su edificio sindical, uno de los primeros monumentos funcionalistas construido en la ciudad de México. El edificio fue diseñado y edificado por el arquitecto Enrique Yáñez, de manera multifuncional, con cinco plantas y un entresuelo; donde se ubicaron oficinas, gimnasio, club, teatro, escuela, consultorios y un sanatorio con terraza jardinada. Como parte del mismo, David Alfaro Siqueiros plasmó el mural Retrato de la burguesía. (125). La última nota referida es un reportaje gráfico:

EL TEATRO DE EXPERIMENTACION DEL SINDICATO DE ELECTRICISTAS

"LA CORONELA"

Apunte de A. Zamorano

Trapecista del mural del, por muchos años ilustre pintor David Alfaro Siqueiros, que decora la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas

Para finalizar este apartado, Eduardo Contreras Soto, investigador de la música y del teatro, habla de la estructura de *La Coronela*:

> después de mostrar tres episodios describiendo de manera directa símbolos sociales e históricos explícitos; sus creadores: Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano eligieron una solución más imaginativa: *La Coronela* no cierra en ovación a la

> Revolución. La lucha revolucionara deviene en una danza de la muerte, en el sentido medieval, de manera poética, por la presencia de las calaveras de Posada. La muerte que germina de la revolución, no respeta ni distingue, se lleva a todos a la boca del infierno excepto a la coronela, que no representa a un personaje humano específico y sobrevive con el valor simbólico de la misma revolución. (219).

La rebelión de los colgados 1941

El 24 de mayo de 1941 fue representada *La rebelión de los colgados* en Morelia, Michoacán. El libreto: una adaptación de la novela de Bruno Traven, por Seki Sano, con el apoyo de Ignacio Retes, su ayudante de dirección. Hasta noviembre del mismo año se presentó en el edificio del SME, durante el Primer Congreso de la Confederación Latinoamericana de Trabajadores.

El programa de mano de la presentación en Morelia, anota:

> Después de seis meses de estudio e investigación se decidió por la novela de Bruno Traven "precisamente por su carácter, profundamente mexicano y realista". El libreto está constituido por tres actos y veintisiete escenas. La estructura de breves escenas permite mostrar con agilidad la situación de los indios de Chiapas, particularmente de los chamulas, previo al levantamiento revolucionario de 1910: su miseria, su indefensión frente al abuso de los patrones extranjeros, dueños de las fincas cafetaleras y los aserraderos. El final se plantea con proyecciones, música y efectos de sonido, lo que en la puesta en escena permitía hacer una especie de distanciamiento.

Ignacio Retes, comentó en entrevista, que la pieza fue elegida porque el tema era definitivamente revolucionario, era un ataque al cacicazgo, a los gobiernos espurios, a los malos gobiernos. Ahí se presenta al indígena indefenso; y esto cuadraba perfectamente en la propuesta del Teatro de las Artes, un teatro revolucionario, un teatro de protesta, un teatro de masas, un teatro del pueblo y hecho por comunistas. Correspondía el fenómeno artístico a la propuesta estética.

Retes comenta sobre la puesta en escena: "no había decorado propiamente por la cantidad de cambios, lo que había era lo que llamamos atrezo, elementos de utilería que eran los que daban color. El vestuario caracterizaba". (Retes).

Sobre esta puesta en escena no se han podido localizar reseñas y críticas, solo se cuenta con dos noticias acerca de los ensayos. La primera, en la revista Lux, informa que, ya finalizado el edificio teatral, se llevaron a efecto tres ensayos en el mes de junio por parte del Teatro de las Artes. (25). La otra nota se refiere a un ensayo llevado a cabo en un salón de ensayos anexo a la Universidad Obrera de México (UOM), espacio facilitado por el líder Vicente Lombardo Toledano. El ensayo consistió en la presentación del primer acto de *La rebelión de los colgados*, así como tres escenas del segundo acto y una del tercero. El anónimo autor señala que, al terminar el ensayo, la gente conmovida aplaudió. Entre los espectadores estaban varios artistas; pintores, escritores, gente de cine y teatro; entre ellos, el museógrafo Fernando Gamboa, quien tuvo la iniciativa de fundar un patronato de apoyo al grupo. El cronista da una imagen de Seki Sano:

> un director teatral, el señor Seki Sano, lucha a brazo y grito partidos por mantener la integridad del grupo de sus alumnos [...] El hombre no descansa [...] todo el tiempo lo dedica al estudio, al perfeccionamiento. Sus muchachos lo saben, lo conocen y respaldan los esfuerzos del dinámico Seki Sano. (Archivo Tanaka).

Del patronato no se supo más. Para finalizar este apartado se puede afirmar que, durante esta época, las características principales del trabajo de Seki Sano fueron:

- Elección de las obras, plenamente política y de denuncia social.
- Utilizar el arte del teatro como elemento ideológico.
- El uso de locales alternos como espacios teatrales: la sala de la Alianza de Tranviarios y el local del SME.
- Producción de espectáculos sustentada principalmente en el apoyo del SME.

Corona de sombra 1951

Con esta pieza, escrita y publicada en 1943, para Seki Sano, la "carrera dramática de Usigli llegaba a su punto culminante", a su plena madurez. (Programa de mano).

Antes de la puesta en escena de Seki Sano, *Corona de sombra* había sido presentada por el propio Usigli y su Teatro del Nuevo Mundo, por una sola noche, en el escenario del Teatro Arbeu, el 11 de abril de 1946. (María y Campos b).

La pieza, que Usigli denominó antihistórica —de manera sucinta, para Usigli, este término significaba mostrar la historia real de los acontecimientos opuesta a la oficial—, refiere a los sucesos vividos por el archiduque Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota Amalia, su irrupción en México, su imperio efímero, el fusilamiento de Maximiliano y la larga vida en la locura de Carlota.

Usigli habla de sus motivaciones para escribir esta pieza:

> un impulso que obedeció a una conciencia puramente poética de que hasta ahora las figuras de Maximiliano y Carlota han sido mucho peor tratadas en general por los dramaturgos, escritores y productores del cine mexicanos que por los liberales juaristas [...] He escrito esta pieza, movido, sobre todo, por un acto de indignación, por la colérica conciencia de que la sangre de Maximiliano y la locura de Carlota merecen más que un soneto (620).

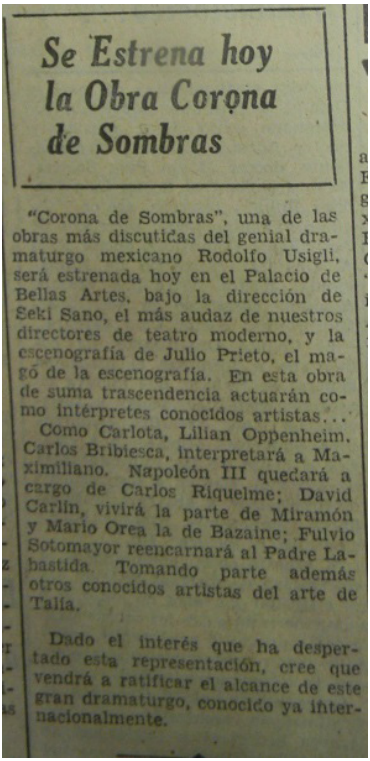
Seki Sano expone, en el programa de mano, sus motivos para montar *Corona de sombra* y cuenta que inició las tareas para llevarla a escena desde fines de 1949; que, en junio de 1950, ya estaba totalmente ensayada, pero no pudo representarla. En agosto de 1951 retomó los ensayos y efectuó cambios. Confiesa que 'asesinó' a diez de los veintitrés personajes y cortó y modificó la pieza... con la anuencia del autor. Esas reformas y cambios obedecieron "al deseo de que el público pueda comprender la obra con mayor facilidad [...] en beneficio de la claridad y la fluidez de la representación" (Programa de mano).

Seki Sano encontró que la idea principal de la pieza —lo que su autor quiso decir— y lo que él desea expresar por medio de la puesta

en escena: "la independencia y soberanía de una nación por pequeña que sea deben ser respetadas a toda costa. [...] la obra de Rodolfo Usigli es una palpitante realidad para el pueblo de hoy". También da cuenta del funcionamiento del teatro de la Reforma: "un centro de experimentación profesional y permanente [...] del teatro, impulsando a la vez el desenvolvimiento de una nueva generación de actores". (Programa de mano).

Corona de sombra fue estrenada el 21 de octubre de 1951. (El Nacional). Sin embargo, el poeta y periodista Efraín Huerta, en su columna Radar fílmico, fue dando cuenta, desde 1949, de los trabajos de Seki Sano. En diciembre de 1949, el director japonés ensayaba en los estudios Churubusco la pieza teatral; de que, entre otros actores estaban Lillian Oppenheim, Ernesto Alonso, Fernando Curiel y Roberto Araya. En enero del año siguiente, Huerta informa que el actor Ernesto Alonso renunció, que Lillian Oppenheim hará el papel de la emperatriz, y que la pieza sería estrenada en el Festival Teatral de Primavera 1950. (Como el director lo indica en el programa de mano: no se estrenó en esas fechas).

A finales de 1951, el joven dramaturgo y periodista Sergio Magaña anuncia: "Seki Sano nos asombrará con sus propias capacidades aunadas a las de Rodolfo Usigli, dirigiendo en Bellas Artes su tragedia *Corona de sombras* (sic) [...] los créditos son muy buenos y por ello peligrosos". (3).



Se Estrena hoy la Obra Corona de Sombras

"Corona de Sombras", una de las obras más discutidas del genial dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, será estrenada hoy en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de Seki Sano, el más audaz de nuestros directores de teatro moderno, y la escenografía de Julio Prieto, el mago de la escenografía. En esta obra de suma trascendencia actuarán como intérpretes conocidos artistas...

Como Carlota, Lilian Oppenheim, Carlos Bribiesca, interpretará a Maximiliano. Napoleón III quedará a cargo de Carlos Riquelme; David Carlin, vivirá la parte de Miramón y Mario Orea la de Bazaine; Fulvio Sotomayor reencarnará al Padre Labastida. Tomando parte además otros conocidos artistas del arte de Talía.

Dado el interés que ha despertado esta representación, cree que vendrá a ratificar el alcance de este gran dramaturgo, conocido ya internacionalmente.

Después del estreno salieron algunas notas. Julio Sapietsa resume su punto de vista en el subtítulo de su escrito:

> La *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli en Bellas Artes. [...] La dirección de Seki Sano defraudó nuevamente al público. La primera noche fue de espectadores interesados incondicionales. Se dice que Educación dio cuarenta mil pesos para este ensayo. Seguimos esperando la representación correcta de *Corona de sombra*. (10).

Además, refiere que la representación le pareció "decididamente mala", enfatiza que no debieron hacerse cambios a la pieza ni quitar personajes, que no se usó adecuadamente el foro giratorio y que los decorados eran impropios y no representaban los lugares requeridos. Descalifica el vestuario y caracterización de algunos actores. "Para dar novedad a los escenarios —dice— se siguió la fea costumbre de poner plataformas, haciendo difícil el caminar" (10).

> Pero lo imperdonable es que los personajes, lo mismo plebeyos que de corte, se sienten y aun se arrastren por el suelo; la escena en que Maximiliano se acuesta en el banco de piedra y sobre las piernas de Carlota, no solo es incómoda sino ridícula obsesión del director, que parece su característica, porque los actores, especialmente Maximiliano y Carlota, abusan de este recurso durante toda la obra; ¿cómo es posible que un Emperador y una Emperatriz ataviados de etiqueta, se sienten o se tiren en las gradas como cualquier estudiante? (10).

Sobre la actuación de la actriz principal dice que se le marcó una anciana perturbada, pero no hizo matices, sus textos fueron dichos a gritos lo que le produjo ronquera. Por lo que acusa al director de que el personaje no fuera equilibrado y la actriz no hubiera administrado su voz. Para finalizar: "seguimos esperando la representación […] que seguramente será cuando sea puesta por una compañía profesional" (10).

Tres notas más aparecieron en torno a la tragedia de Carlota y Maximiliano, cuyo autor fue un antiguo amigo de Seki Sano, el crítico, dramaturgo y exfuncionario de Bellas Artes: Armando de María y Campos; quien, justamente siendo jefe del Departamento de Bellas Artes en 1939, apoyó a Seki Sano al darle trabajo como profesor de teatro. Las notas del cronista aparecieron el 28 y el 30 de octubre y el 11 de noviembre. En la primera solo da cuenta de que el grupo de Seki Sano interpreta la pieza en Bellas Artes, y pasa a exponer los motivos de Usigli para escribir esta tragedia. Parafraseando al autor dramático, quien también la relacionó con Edipo:

> el personaje central del drama venía a ser Carlota víctima de la *Corona de sombra* […] Su caso se asemeja al de Edipo, proporcionalmente, que ningún otro. Un oráculo debe haberle dicho: "Matarás a tu esposo: tu ambición sembrará el odio en torno tuyo: tu vientre será infecundo, y sobrevivirás setenta y ocho años a todo esto. El tiempo será tu castigo". Y si Edipo se arranca los ojos, Carlota se arranca la razón en esta maravillosa pieza de Usigli. (María y Campos c).

En la nota del 30 de octubre, Armando de María y Campos se explaya y expone, al inicio de manera moderada, su malestar por la puesta en escena de Seki Sano, y termina expresando su disgusto con palabras de otro:

> Durante el largo periodo de preparación, el director japonés tuvo que cambiar varias veces el reparto, arribando a la representación definitiva con un grupo de actores, de los que la mayoría pisan las tablas por primera vez, diferente del que le obedeció en los primeros ensayos. [...] En la última etapa de estudio, según ha declarado el director, fue necesario hacer algunos cambios importantes en la obra que abarcan más de un cincuenta por ciento de la misma. De veintisiete personajes suprimió diez, lo que le obligó a cortes y tijeretazos [...] agregando puentes, como el del famoso decreto del 3 de octubre de 1865, que, contra su voluntad, firmó el Habsburgo y fue causa indiscutible de su ajusticiamiento, con lo que la pieza de Usigli resulta distinta a como fue escrita, representada y publicada. Salve a Seki Sano su buena intención, porque hizo de ella lo que hizo, cortes y cambios, "en beneficio y fluidez de la representación", dicho sea con sus propias palabras. (d).

Más adelante compara la puesta de Seki Sano con la de Usigli: "Yo me quedo con la pieza tal y como la vi representar hace años, y la leí después, sin cortes, supresiones, ni mensaje —estilo Piscator—, como el del telón adicional por el que se recuerda al público el decreto fatal". Al crítico le paree que la puesta de Usigli fue una "magnífica representación, con un reparto superior al de ahora". Aunque olvida que solo se representó en una ocasión porque no hubo público. Más adelante, su comentario alude a quienes fueron parte de la escenificación y acerca de la dirección.

> Ahora, nuevamente en México, bajo la dirección muy personal de Seki Sano, interpretada por aficionados procedentes de diversas academias, con la sola excepción de Amparo Villegas, ilustre actriz

> profesional […] La dirección de Seki Sano, minuciosa y lenta, disciplinada siempre, no me gustó. Sus movimientos me parecen demasiado democráticos; será 'muy Stanislavski' la técnica de hacer que todos los personajes, aun los emperadores, y por 'muy románticos' que se les suponga, se sienten en las gradas del trono en vez de en el trono mismo, y en los escalones, indispensables o no, que abundan en las piezas que dirige Seki Sano. Este arrastrarse por los suelos de los actores es exótico en la postura teatral de los escenarios no orientales. Otra característica de la dirección de Seki Sano: todos sus discípulos hablan igual, como si tuvieran empeño en olvidar la dulce, inconfundible musicalidad del castellano que se habla en México. (d).

Cierra su texto citando las palabras de otro cronista para manifestar su malestar:

> Temo pecar de severo o inconforme. Soy, simplemente, sincero e imparcial. Y tanto, que prefiero acogerme a unas palabras que siento como si las hubiera dicho por cuenta propia, las que el ecuánime cronista Alfonso de Icaza puso en reciente crónica, y que a mi ver, resumen y ajustan el fenómeno teatral que confrontamos. "Basta un acierto momentáneo de tal o cual artista, o el hecho de que el grupo actuante tenga numerosas relaciones de amistad y hasta, simplemente, que el actor imberbe crea que está viendo cosas grandes y maravillosas, para que estallen los aplausos y los 'bravos', que a los que peinamos canas nos hacen reír, porque mentalmente comparamos a la muchachita entusiasta y bien intencionada, con las grandes actrices de antaño, o al actor novato o mediocre, con aquellos que le han dado verdadero lustre y valor al arte teatral" (d).

La última crítica de Armando de María y Campos, apareció el 11 de noviembre, en su página dominical del suplemento cultural de El Nacional. El texto es abiertamente un discurso antagónico al trabajo de Seki Sano. Retoma algunos párrafos de las notas aparecidas días antes. Inicia anotando los datos generales de la obra y puesta en escena;

señala que duraba tres horas y quince minutos. Menciona la puesta de Usigli, considerándola como magnífica por su calidad. Vuelve a señalar "lo accidentado de su destino [que] se ha manifestado también en las mutilaciones hechas en su texto y en la desvirtuación [(sic)] del punto político de la pieza, que deben cargarse a cuenta del director japonés". (María y Campos 9 e).

Más adelante aduce que Usigli concibió a Maximiliano y Carlota como "personajes románticos, símbolos de su siglo y marcados por la tragedia". Repite el parangón del personaje Carlota con Edipo. Para él: "Seki Sano desvirtuó el sentido político de la tragedia [...] e imaginó lo más simple y obvio que Usigli se preocupó por decir: que la independencia debía respetarse. No le parece aceptable que esa fuera la idea fundamental del dramaturgo, por más histórica y efectista que fuera.

Repite lo referente a los cortes de la pieza e incorpora: "Usigli ha protestado contra esos cambios y cortes, lo que prueba que se hicieron sin su anuencia y que sostiene su reconocido criterio acerca de que el director teatral debe ser 'un intérprete respetuoso y global y no interpretador" (9 e). Para Armando de María "la recreación de las obras universales cuyos derechos son de aprovechamiento público [está bien...] pero cuando el autor está vivo [...] no puede discutirse el derecho de propiedad sobre su obra y su exigencia de que sea representada correctamente" (9 e).

Para el crítico, la versión de Seki Sano no disminuyó el valor dramático de la obra, aunque eso de colocar a las figuras principales en el suelo y escalones con tanta frecuencia menguó "no sólo la dignidad original de los personajes sino el clima de tragedia que los envuelve." Finaliza su comentario hablando de lo que al parecer fue lo único que le gustó: "cortinas, trastos, escalera completaron la hermosa escenografía del joven maestro Julio Prieto" (9 e).

Llaman la atención las fuertes críticas que se hicieron al trabajo del director japonés. La labor que venía realizando parecía colocarlo con firmeza en el campo teatral, ya que, por esos años había montado, a fines de 1948, *Un tranvía llamado Deseo*, cuya temporada llegó a las cien representaciones en el teatro Iris; y llevó a cabo, durante 1949, la temporada de esta obra, con *La fuerza bruta* y *La doma de la fiera*.

De los comentarios con fuerte carga desaprobatoria se puede inferir lo siguiente: La crítica estaba más acostumbrada a reseñar sobre la dramaturgia que sobre lo que sucedía en escena; de ahí la vigorosa defensa al texto dramático. Y, evidentemente, las posturas estéticas y políticas del director y el dramaturgo eran diferentes, y los críticos preferían sumarse a las del dramaturgo.

Seki Sano estaba imponiendo la posición del director como creador, como autor de la puesta en escena; además, por su trayectoria comunista, manifiesta en la puesta su subjetividad en oposición a la injusticia, a la imposición de los poderosos, sean naciones o personas. De ahí que su lectura de *Corona de sombra* haya rescatado justamente el respeto a la Independencia y soberanía nacionales e incluyera el decreto que permitió el fusilamiento de Maximiliano. Desde su mirada, había que decirle al público espectador que esos emperadores eran tan humanos como cualquiera, más allá de ser unos mortales 'románticos' como decía de María y Campos. Por lo mismo, en la lógica escénica, podían sentarse en las escaleras o en el piso.

Hay que señalar que mientras ensayaba *Corona de sombra*, el reportero Díaz Ruanova le hizo una entrevista, en la cual puede notarse que el discurso de Seki Sano es abierto, fresco, ligero:

> Mi sueño es cimentar las grandes tradiciones del teatro mexicano. Este país me fascina por su turbulencia. Cuando llegué [...] descubrí la miseria del pueblo, silencio indígena, contradicciones sociales [...] vi dramas y comedias en cada esquina. Entonces me di cuenta de que nuestros autores no han dado cima a las obras trascendentes que México espera (Seki en Díaz Ruanova).

Esa confianza con el reportero lo llevó a emitir, de manera tangencial, sobre el modo de actuar de María Teresa Montoya —actriz muy estimada, con una larga trayectoria y representante del teatro de repertorio—, declaraciones que, a pesar del reconocimiento que había ganado, provocaron el rechazo y hasta la hostilidad, por parte de algunos agentes del ámbito teatral:

> Sobre México pesan dos influencias igual de funestas, una española y la otra americana. El teatro peninsular de hoy [...] está en vísperas de su muerte y nada tiene que decirle a un pueblo como el nuestro [...] Por las obras y por la manera de montarlas, el teatro español es nocivo. Para probarlo viven aún actrices como la Montoya, tan falsas en sus exageraciones, aspavientos y gritos que no se engañan ni a sí mismas. Esa escuela está muerta y sepultada y solo pueden prolongarla las malas actrices. (Seki en Díaz Ruanova).

A pesar del reconocimiento en textos periodísticos que valoraban y reconocían su tarea, aparecieron algunas notas periodísticas poco favorables a Seki Sano.

¿Armando de María y Campos se sintió ofendido por las declaraciones de Seki Sano, que por eso su crítica sobre *Corona de sombra* fue tan defensiva del autor dramático, y tan reprobatoria al trabajo del director?

Antonio Magaña, en su página dominical, transcribió el texto leído en el teatro El Caracol, en uno de los varios homenajes a la actriz María Teresa Montoya, por José de Jesús Aceves, director del teatro experimental Proa Grupo; y, al mismo tiempo, marcó en un recuadro, la siguiente aclaración:

> como respuesta a los desmedidos y crudos ataques publicados por cierto periodista que parece sufrir el ansia irresistible de llamar la atención mediante la nota escandalosa. En esta ocasión aprovechó, como en casos anteriores, para poner en boca de Seki Sano, frases agresivas y fuera de tono contra nuestra eminente actriz. (Magaña Esquivel).

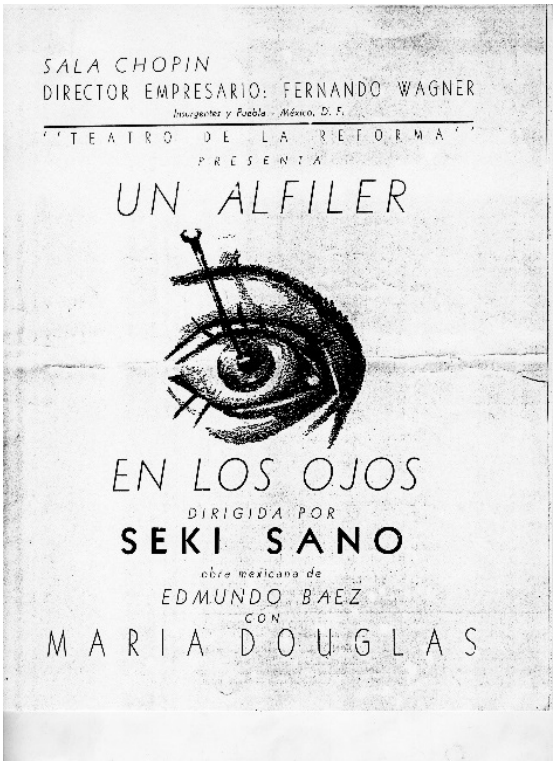
Se puede decir que ese fue un pequeño guiño de defensa de Magaña a Seki Sano, aunque, espacialmente, la aclaración es pequeña en relación al texto atribuido a Celestino Gorostiza. Lo que también deja ver la prensa, es la lucha que entonces se jugaba en el campo teatral: lo dicho por Seki, exagerando la situación, fue agrandado, llevado al extremo para que otros grupos, de los llamados experimentales, se rindieran ante la emblemática actriz.

Si en algún momento Seki Sano pudo estar en el centro del campo teatral, con ese suceso se vio desplazado; lo que le impulsó a buscar espacios alternativos y trabajar con otras comunidades extranjeras asentadas en México. Por su parte, sus exalumnos y admiradores, le ayudaron en no pocas ocasiones a levantar proyectos teatrales. De igual modo lo invitaron a impartir cursos en diferentes estados del país, y en otros países, como en el caso de su estancia en Colombia (1955) donde fundó una escuela. A su regreso a México, la situación le fue un poco más favorable: impartió clases en la Escuela de Arte Teatral, volvió a colaborar con el SME, su producción artística se incrementó, tal como se podrá observar en los siguientes proyectos que fueron presentados en esos espacios alternativos.

Un alfiler en los ojos 1952

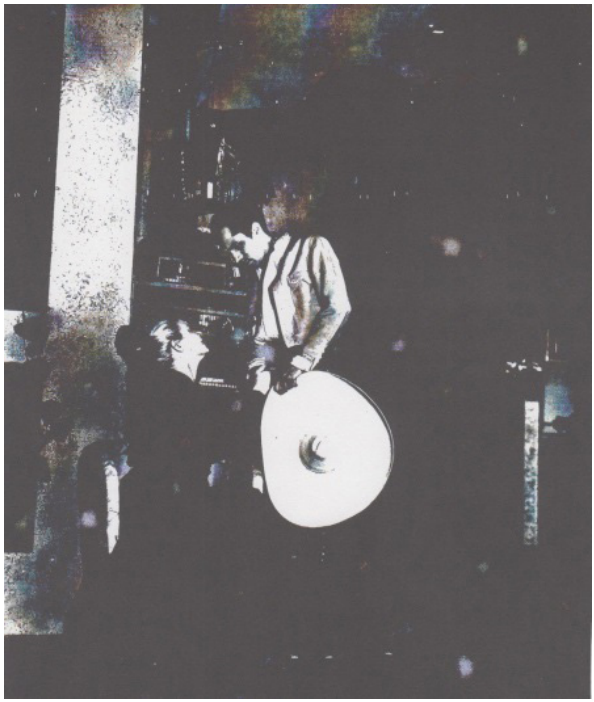
La acción de *Un alfiler en los ojos* sucede en un pueblo mexicano, conservador, religioso; acerca de una familia 'bien', cuya madre, viuda, dominante, elige a una de sus dos hijas para que la acompañe toda su vida y envía a estudiar a la otra. En la casa vive, además, un sobrino, sometido, que es el esposo de la hija culta. Cuando la madre muere, se descubre que, para que cantaran mejor, cegaba a los pájaros con un alfiler. También se revela el romance entre la hija sumisa e inculta y el sobrino sometido. En un acto de sacrificio, la joven se lanza de la torre y muere. La otra expulsa al marido y asume el lugar de la madre.

La puesta en escena estuvo a cargo de Teatro de la Reforma, un proyecto cuyo nombre llevaba implícita su misión: "constituir una reforma para el teatro mexicano" (Murillo 43), y cuyos padrinos fueron personalidades de la más alta importancia en el campo cultural de México: el escritor y diplomático Alfonso Reyes; los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; el músico Carlos Chávez; las actrices Virginia Fábregas y Dolores el Rio; el actor y productor de cine Emilio Fernández; y el dramaturgo Rodolfo Usigli.



El director y empresario Fernando Wagner presentó, en la sala Chopin recién inaugurada —un espacio alternativo para esa época—, el drama en tres actos *Un alfiler en los ojos*, del autor mexicano Edmundo Báez. El 13 de septiembre de 1952 fue el estreno. (Programa de mano). En la producción se reunieron tres de los más importantes creadores de la escena en México: los directores Seki Sano y Fernando Wagner, y el dramaturgo Rodolfo Usigli. Es de hacer notar que, pese al altercado que pudo haber ocurrido entre Seki Sano y Usigli por la puesta en escena de *Corona de sombra*, el nombre de este último aparece en el programa de mano.

El elenco de la puesta en escena estuvo compuesto por actores formados en la escuela del director asiático: María Douglas, Leonor Llausás, Ramón Gay y Hortencia Santoveña, completaron el cuadro Rosaura Revueltas, Reynaldo Rivera y Enrique Lucero.



Algunas notas periodísticas dieron cuenta de esta puesta en escena.

Magaña Esquivel, en El Nacional de 21 de septiembre, recuerda que el autor, Edmundo Báez, también es guionista y adaptador de cine; que algunas de sus obras dramáticas son: *Ausentes* y *El rencor de la tierra*; le dedica un amplio espacio al texto dramático: un drama rural, en el que encuentra influencias de García Lorca y Tennessee Williams, "endeble hacia el tercer acto".

> Seki Sano mantuvo a lo largo de la obra el mismo tono exultante y político en María Douglas con olvido de otros registros de igual eficacia dramática. Lo buena que ella es le valió en los momentos peligrosos. Ramón Gay fuerte y claro a prudente distancia de quien lleva el papel más arduo. Rosaura Revueltas con la malicia y la intención requeridas. Hortensia Santoveña es una promesa. Leonor Llausás, en el personaje más desorbitado y convencional, no logró eludir los artificios primarios. (Magaña b).

Del trabajo del escenógrafo, Magaña comenta: "con su hermosa escenografía, color, formas y espacio en perfecto equilibrio, dio muestra de su reconocida maestría" (b).

Días después, una nota sin firma en la revista Tiempo, destaca:

> El asunto bastante complejo queda determinado desde el principio por la maligna proyección [...] de una mujer —la matrona de una hacienda—, cuya definición señala el arranque del drama. Esta mujer chapada a la antigua ejerció en vida sobre sus hijas una autoridad despótica que el fanatismo religioso acentuó también sobre sirvientes [...] impuso su autoridad feudal y anacrónica [...] lo truculento tácito o expreso es el propósito del dramaturgo, sin embargo, en la realidad escénica no se consigue. [...] La obra en general es presuntuosa y vulgar; una más sobre el socorrido tema ranchero de la época del latifundismo, tema que el cine ha explotado hasta la saciedad [...] sin fuerza teatral en muchas escenas ni eficacia en el diálogo (Tiempo 48).

El anónimo reportero valora como excelente el trabajo de María Douglas y Ramón Gay, "los demás actores se limitan a una actuación bien estudiada". Del director Seki Sano y del escenógrafo Julio Prieto, concluye que contribuyen con sus aportaciones a una presentación digna y merecedora de mejor obra. (48).

Raúl Fernández, de El Nacional, da cuenta del estreno y promete un comentario, el 14 de octubre; y, el 28 de diciembre, dentro de un resumen de lo 'mejorcito' del año en teatro, menciona *Un alfiler en los ojos* y anota los créditos a los participantes. (Fernández).

A pesar de las notas poco favorables, la Agrupación de Críticos de Teatro de México otorgó el premio de Mejor Actuación a María Douglas, y postuló la puesta en escena de *Un alfiler en los ojos* al premio Ruiz de Alarcón, sin obtenerlo.

Los sordomudos 1953

Estrenada el 6 de agosto de 1953, en la sala Chopin, como segunda obra de la Temporada de la Asociación Mexicana de Directores, que patrocinó el Instituto de Bella Artes, *Los sordomudos*, de la dramaturga Luisa Josefina Hernández, es una comedia dramática en tres actos. La acción, ubicada en un pueblo del estado de Campeche, cuenta los con-

flictos que vive una familia rica porque el hijo tiene una amante, lo que causa una gran afrenta. Es evidente que siendo mujer, la autora haya explorado sobre la inequidad social existente entre los géneros. Si bien no se puede hablar de una postura feminista, sí hay reflexión y crítica sobre la situación y papel que le tocaba vivir a la mujer en esos años.

La entonces joven escritora había conocido a Seki Sano, dos años antes, en 1951, cuando él la llamó luego de haber visto una obra premiada de su autoría en el concurso de Primavera: "Seki Sano estaba sentado a su escritorio y después de un breve saludo, me pidió una obra para representarla; yo, sin haber tomado asiento, le prometí traérsela y literalmente salí corriendo" (Hernández 9).

Semanas después, Luisa Josefina le presentó *Los sordomudos,* su segunda obra. Luego de leerla, Seki Sano la llamó:

> Tuvimos una larga sesión en la cual no se discutió nada sino se explicó la vida pasada, presente y futura de mis personajes, su ambiente, sus éxitos, sus desgracias. Desde ese día me hablaba por teléfono para que fuera a leerle la obra cuando ambos teníamos tiempo. En una de tantas, me dijo que estaba apoderándose de la obra por absorción […] pienso que empezaba un ciclo que lo hacía vivir intensamente y que terminaba el día del estreno. Seki no disfrutaba de las obras ya logradas, estaba apasionado del proceso anterior. (9).

Desde marzo de 1953 se empezó a comentar de la pieza. El reportero de la revista *Mañana* Luis Vincent anuncia que pondrán en el teatro el Granero la pieza de Luisa Josefina con dirección de Seki Sano. (63).

Una semana después del estreno empezaron a salir notas periodísticas que dieron cuenta de la puesta en escena. En la mayoría no tratan bien la tarea del director, pero valoran el texto dramático y a su autora.

El 13 de agosto, en la revista Jueves de Excélsior, además del anuncio "Con gran éxito se estrenó en la Sala Chopin la obra "Los sordomudos" (12), se publica el comentario de Félix Herce, a quien la pieza le pareció de un dramatismo intenso y una lograda concepción, por lo que considera que, a partir de ese momento, la escritora "puede figurar en el grupo más selecto de autores mexicanos" (36).

> un amargo ambiente familiar, en el que el carácter del padre de una maligna ironía, máscara del más bajo egoísmo, martiriza a todos sus hijos y hace de aquel hogar, el más negativo contraste de la idea familia que es paz y amor, para hacer un infierno, cuyo símbolo es el reloj, al que todos miran por ver si marca esa hora feliz de la liberación. [...] al final, la casa queda sola y el padre, ante su soledad, enfurece antes de lamentarse de su labor. Esa labor diaria y constante en contra de sus propios hijos. (36).

Llama la atención el concepto ideal sobre 'la familia' como el núcleo de 'paz y amor', como si en la escena teatral no debieran verse ese tipo de conflictos, que en la vida real existen. Para finalizar, el periodista señala el trabajo de los actores y del director.

> Limpio el diálogo, humano y libertador al final de la comedia, gustó sobremanera, por la gran labor de todos y en especial por José Elías Moreno, Alicia Caro, Hortencia Santoveña, Tana Lynn y los señores Dondé y Martínez de Hoyos, excelente la dirección de Seki Sano, aunque esto no lo autoriza a salir a recibir aplausos en mangas de camisa, por muy genial que sea. (36).

Para el 15 de agosto aparecieron los comentarios de Lya Engel de la revista Impacto y el de Sergio Magaña de la revista Mañana. La primera inicia su escrito señalando los créditos de autoría, dirección y marco de patrocinio. Recuerda que es la segunda obra que se representa de la autora, cuya "primera fue *Aguardiente de caña,* que en el Concurso Teatral de Primavera de 1951, mereció un premio […] Sus otras comedias que menciona el programa de mano, *La corona del ángel, Los duendes* y *La llave del cielo,* aún permanecen inéditas" (43).

> [La pieza] demuestra una gran soltura de lenguaje, aunque su obra resulte monótona por el carácter seco y áspero de todos los personajes. No hay una sola expresión tierna ni una sola frase hermosa que pudiera contrastar con el ambiente hostil que nos presenta y que se supone un girón de la vida en provincia. (43).

Destaca "con rasgos fuertes" las actuaciones de José Elías Moreno y Jorge Martínez de Hoyos, y opina del resto de actores:

> siguen en orden Hortensia Santoveña, Beatriz Saavedara y Alicia Caro, quien sacrifica su belleza cinematográfica para dar el tipo de una mujer de cuarenta años. Manuel Dondé rinde una labor buena, y los demás cumplen […] hemos dejado al último mencionar la magnífica actuación de Tana Lyn, en un papel episódico, al cual

ella sabe sacarle un gran partido no obstante que el tipo que interpreta está en distorsión completa con el conjunto de la obra. (43).

En relación a la dirección anota:

poco podemos decir, excepto que es la menos afortunada de Seki Sano, quien, en otras ocasiones ha dado cátedra de sus conocimientos sobre el teatro. Lejos se encuentra Seki de la altura y potencia que alcanzó en las *Tres joyas de Chejov*, que recientemente presentara en la misma sala que ahora nos ocupa (43).

Sergio Magaña, a diferencia de la crítica anterior, considera, que el texto dramático está "sólidamente concebido" es evidente "la aguda visión con que los personajes están observados". Para él "en el trazo introductorio sobresalen el padre y las dos hermanas, también la prostituta, cuyo abandonado honor está en equilibrio con la virtud áspera de las hijas. El tono inicial del buen trazo corresponde a las hermanas y a uno de los criados". A pesar de que el problema es simple, Sergio Magaña considera que lo generoso de la pieza está en "su desarrollo y tratamiento", con diálogos vigorosos y parlamentos "en zigzag reducidos al mínimo". Según él, en el segundo acto, la presencia del personaje de Tana Lynn "refuerza el interés en las circunstancias [que] buscan ahondar hacia la raíz del problema" y opina que el acto tercero contiene escenas muy logradas, en especial la última. (49).

ajena a conmociones desbordantes [...] Cumple con la crítica social eso regocija. Es una burla dirigida hacia el corazón de la nefasta familia provinciana [...] Seki Sano tímido ante las palmas será porque le encanta no hacerse justicia. Es un hombre que siempre se coloca encima de sus errores. (49).

La nota sin firma del 17 de agosto en la revista Tiempo, menciona que no es del todo una pieza lograda pero su propósito es bueno:

> el cuadro de una familia provinciana [...] los personajes por momentos son grises [...] confusos, faltos de contraste que rompiera lo monótono de su dibujo [...] Seki Sano no logró afinar el contraste en las dos figuras que apuntala la autora: Cora y Ladislao [el hijo y su amante, la prostituta] personajes que merecían aparecer como agentes provocadores del conflicto de Hilario y como consecuencia directa del padre, Emma y Florinda [...] Por lo demás Seki Sano tampoco dio al ambiente el carácter peculiar de un rincón provinciano como el de Campeche; ni la escenografía de Gabriel Fernández Ledezma, ni la indumentaria ni el aire de aquellas figuras corresponde a la verdad. [...] lo mejor es el texto por su estilo serio y escrupuloso y su bien tramado diálogo [...] en otras manos hubieran quedado más de relieve los caracteres. (45).

El 24 de agosto, la imagen de una escena de la pieza dice al pie: "*Los sordomudos* es un cuadro realista en que se apuntan diversos caracteres del mundo de la provincia". (45) Otra nota, de septiembre, anuncia que la pieza deja la sala Chopin. (Herce 43). Finalmente, enero de 1954, en la revista Tiempo se anuncia que *Los sordomudos* es una de las piezas elegidas para el Premio Ruíz de Alarcón por la agrupación de Críticos de Teatro en México.

Se puede advertir que, para casi todos los comentaristas, la pieza dramática, aunque no es perfecta, tiene sus méritos; e impulsan la figura de la joven dramaturga. Con relación al tema, solo Sergio Magaña —excompañero de la autora—, lo aprueba totalmente. Ya que por ese entonces, los jóvenes dramaturgos como Magaña, Hernández y otros comienzan a cuestionar la tradición de la familia como un ente que se mueve alrededor del patriarca, a mostrar el México que el poder no quiere ver. Y por supuesto llama la atención que sea una mujer quien lo haga.

Los frutos caídos 1957

El 30 de abril de 1957 se estrenó, en el teatro El Granero, *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández. (19). En esta pieza, la dramaturga vuelve a tratar situaciones novedosas y muestra los nuevos papeles que le tocaron asumir a la mujer de la sociedad mexicana de los años

cincuenta del siglo XX. La protagonista, una mujer de clase media, no sabe qué hacer de su vida. Regresa al pueblo donde nació, y elige tomar el control de su vida y decidir por ella misma.

> La acción ocurre en algún poblado de Veracruz, adonde llega una mujer divorciada y vuelta a casar, a quitar la administración de sus pequeñas propiedades a sus parientes, para venderlas y con el producto de sus rentas mejorar un poco la sórdida y desencantada vida que arrastra en la metrópoli. Sabe que sus parientes la roban; los parientes al sentirse despojados de los bienes que les dan una vaga oportunidad para ir viviendo mal, se rebelan; el dipsómano ya cerca de la locura, viejo y avejentado, ella tontamente resignada, cosiendo ajeno, una chica a la que este infeliz matrimonio ha recogido, mala también, y una abuela toda amargura y deseo de hacer el mal dentro de su aparente bondad. (María y Campos f).

Un reportero de la revista Mañana le augura una buena temporada en El Granero, a la pieza de la dramaturga y la recomienda por varias semanas. (Vincent 43 y 57). Otro hizo el juego "Acertijo futurista", de relacionar algunas obras en cartelera con la política nacional: en la lista de la izquierda aparece el nombre de la obra *Los frutos caídos*, en la de la derecha los nombres de políticos y el *tapado*. (7) Un periodista más aconseja verla "Es una obra fina, bella, bien escrita, bien sentida y, sobre todo bien actuada, que ahí están, para el que quiera algo de ellas, María Douglas y, sobre todo, Lola Tinoco. (52).

Una nota de Armando de María y Campos, da cuenta de la trayectoria de la joven escritora, que obtuvo el grado de Maestra en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, presentando como tesis *Los frutos caídos*.

> cursó Teoría y Composición Dramática con Rodolfo Usigli, a quien desde entonces sustituía, en esa cátedra. Disfrutó de dos becas del Centro Mexicano de Escritores y una de la Fundación Rockefeller. Se dio a conocer en 1951 con *Aguardiente de caña*, obra premiada en el concurso de las Fiestas de Primavera. En

> 1954 obtuvo el primer premio en el concurso del teatro del diario El Nacional, con *Botica Modelo*, pieza estrenada en ese año en la sala del Seguro Social. Conserva inéditos *Los duendes, La llave del cielo* y *La corona del ángel*, así como una novela que escribió en 1955, *El lugar donde crece la yerba*. Otra comedia suya es *Los sordomudos*, estrenada en 1953, en la sala Chopin" (María y Campos f).

Para este crítico la pieza es "un drama sombrío, drama intenso, profundo, estremecedor, de espíritus que han caído en el abandono, en la conformidad y en la amargura". Entonces se pregunta: "¿Cómo es posible que se lleve al teatro tanta sombra, tanta llaga purulenta, tanta tristeza de espíritu?" Por lo que decide proclamar a Luisa Josefina Hernández como pionera de un nuevo género: el *amarguismo*.

> Su drama chorrea amargura hasta media hora después de haberse apagado las luces de la mutación final, porque ya saben ustedes que en El Granero no hay telones. Lo sorprendente y lo sorpresivo es que la pieza está bien construida, armada con lógica y desarrollada con una seguridad como no merece el tema tan angustiosamente expuesto. Además, está bien dialogada y, desde luego, bien escrita. [...]
> Un grupo mixto de profesionales, experimentales, y los indispensables debutantes, crean los seres de *Los frutos caídos*. Es obvio que quienes están mejor son los profesionales. María Douglas crea la protagonista, pero no será esta una de sus creaciones que se recuerden porque está monótona y se repite en sus expresiones de angustia. Bien es verdad que el personaje no da para más. Lola Tinoco, como la abuela, tiene momentos muy felices, porque más sabe el actor por viejo que por bien dirigido. Amado Sumaya lucha con un personaje superior a sus posibilidades histriónicas. Como a los toreros sin arte ni valor, se le agradece su buena voluntad. Algo semejante, solo que un grado más bajo, le pasa a Carmen de Mora. En cuanto a Adriana Roel y Félix González, absolutamente primerizos, habrá que tener paciencia para esperar. (f).

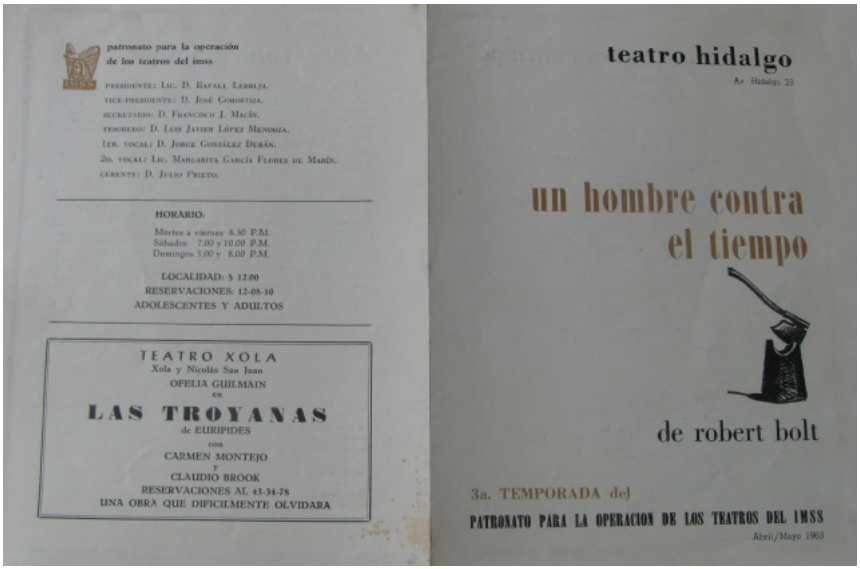
Para finalizar, de María y Campos apenas alude a la dirección de Seki Sano: "se ven demasiados movimientos innecesarios, prueba y señal de que no es buena" (f).

Se puede concluir que las obras de Luisa Josefina Hernández muestran una crítica hacia la vida cotidiana de personas que parecieran no haber encontrado sentido a su propia existencia, y una crítica hacia los valores poco sustentables de la pequeña burguesía, donde se muestra que el papel de la mujer mexicana estaba cambiando, no sin tropiezos, pero que la dramaturga miraba y revelaba esos asuntos en una sociedad que volteaba el rostro a esos aspectos. Y ponderar el hecho de que un director como Seki Sano, con una trayectoria importante y un nombre que se estaba haciendo leyenda, haya elegido montar las obras de una joven dramaturga mexicana.

Obra extranjera

Un hombre contra el tiempo 1963

En 1963, José Ignacio Retes, uno de sus más antiguos alumnos, encabeza el programa de Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social, e invita a Seki Sano a que escenifique para su tercera temporada, la obra *A Man for All Seasons*, del inglés Robert Bolt, traducida por Salvador Novo con el título *Un hombre contra el tiempo*. La pieza muestra algunos pasajes de la vida de Tomás Moro donde exalta la dignidad del hombre por encima de las presiones del poder y la valentía del humanista al no reconocer a Enrique VIII como jefe de la Iglesia anglicana ni sancionar legalmente su divorcio de Catalina de Aragón para contraer nupcias con Anna Bolena. La pieza se presentó de abril a julio.



patronato para la operación
de los teatros del imss

PRESIDENTE: LIC. D. RAFAEL LEBRIJA.
VICE-PRESIDENTE: D. JOSÉ GOROSTIZA.
SECRETARIO: D. FRANCISCO J. MACÍN.
TESORERO: D. LUIS JAVIER LÓPEZ MENDOZA.
1ER. VOCAL: D. JORGE GONZÁLEZ DURÁN.
2o. VOCAL: LIC. MARGARITA GARCÍA FLORES DE MARÍN.
GERENTE: D. JULIO PRIETO.

HORARIO:
Martes a viernes 8.30 P.M.
Sábados 7.00 y 10.00 P.M.
Domingos 5.00 y 8.00 P.M.

LOCALIDAD: $ 12.00
RESERVACIONES: 12-08-10
ADOLESCENTES Y ADULTOS

TEATRO XOLA
Xola y Nicolás San Juan
OFELIA GUILMAIN
en
LAS TROYANAS
de EURIPIDES
con
CARMEN MONTEJO
y
CLAUDIO BROOK
RESERVACIONES AL 43-34-78
UNA OBRA QUE DIFICILMENTE OLVIDARA

teatro hidalgo
Av. Hidalgo 23

un hombre contra el tiempo

de robert bolt

3a. TEMPORADA del
PATRONATO PARA LA OPERACION DE LOS TEATROS DEL IMSS
Abril/Mayo 1963

un hombre contra el tiempo
de ROBERT BOLT
Traducción: SALVADOR NOVO
Drama en 2 actos

REPARTO
(Por orden de aparición)

El hombre común:	ALFREDO W. BARRON
Sir Tomás Moro:	IGNACIO LOPEZ TARSO
Ricardo Rich:	ANTONIO GAMA
El Duque de Norfolk:	ROBERTO ARAYA
Alicia Moro:	ANITA BLANCH
Margarita Moro:	(*Mag.) LUZ MARIA AGUILAR
El Cardenal Wolsey:	AMADO ZUMAYA
Guillermo Roper:	OSCAR MORELLI
El Rey Enrique VIII:	NARCISO BUSQUETS
Tomás Cromwell:	FRANCISCO JAMBRINA
Embajador Chapuys:	ALBERTO GALAN
Ayudante de Chapuys:	PABLO LOPEZ DEL CASTILLO
Una mujer:	REBECA SAN ROMAN
El Arzobispo Cranmer:	ANTONIO CORONA

ACTO I

Escena 1 Casa de Moro. Abril de 1526.
Escena 2 Despacho del Cardenal Wolsey. Misma noche.
Escena 3 Casa de Moro. Madrugada del día siguiente.
Escena 4 Jardín de la casa de Moro. Verano de 1531.
Escena 5 Una taberna. Misma noche.

ACTO II

Escena 1 Casa de Moro. Mayo de 1532.
Escena 2 Gabinete del Secretario del Rey. 1533.
Escena 3 Casa de Moro. Mismo año.
Escena 4 Gabinete del Secretario del Rey. 1534.
Escena 5 Un muelle. Misma noche.
Escena 6 Celda en la Torre de Londres. Mayo de 1535.
Escena 7 Celda en la Torre de Londres. Unas horas después.
Escena 8 Sala de Westminster. Junio de 1535.
Escena 9 Patíbulo, 7 de julio de 1535.

Dirección: SEKI SANO
Escenografía: JULIO PRIETO
Vestuario: GUILLERMO BARCLAY
Asesor Coreográfico: GUILLERMO KEYS ARENAS

robert bolt

Nacido en 1924 en Manchester, Inglaterra, Robert Bolt obtuvo la aceptación inicial de la crítica y del público cuando fue representada su tragicomedia Corona nuevo *El tigre y el caballo*, con Michael Redgrave, y en 1960 *Un hombre contra el tiempo* —aplaudida en Londres y luego en Nueva York—, llevada a escena por la compañía británica que encabezaban Paul Scofield y, posteriormente, Emlyn Williams.

El personaje central de *Un hombre contra el tiempo* es Tomás Moro (1478-1535), o quita León XIII beatificó en 1886 y Pío XI canonizó en 1935. Aunque la obra se basada en algunos pasajes de la vida del célebre humanista inglés convertido en santo por la iglesia católica, su tema no es necesariamente religioso sino que se dirige a exaltar la dignidad del hombre por encima de las presiones del poder. Nombrado canciller del reino, Moro no llevó su fidelidad al extremo de reconocer el Acta de Supremacía que declaraba a Enrique VIII jefe de la iglesia en Inglaterra, ni sintió la lealtad del divorcio que el rey había dispuesto a fin de separarse de Catalina de Aragón y contraer nupcias con Ana Boleyn. Antes que admitir el derecho real a establecer leyes apartadas de las creencias tradicionales, Moro prefirió continuar siendo leal a sí mismo y sucumbir lugubremente su decisión sin a costa de la vida. En su fuero interno, nunca existió la lucha entre la firmeza de sus principios religiosos y sus deberes de hombre de Estado, pues alegría sin tinieblas tan acidal acorde con su conciencia. Con sentido moderno, Robert Bolt dramatiza la conducta de un intelectual que, al enfrentarse a las contradicciones de su época, en cierta forma refleja el momento crítico de la historia espiritual de Inglaterra.

TÉCNICOS:

Construcción: RAFAEL RODRIGUEZ
Pintura: FELIPE PONS
Jefe Maquinista: RAFAEL RODRIGUEZ
Utilería: ANTONIO MARTINEZ
Asesor de Iluminación: MANUEL CEREZO
Electricidad: MARIANO OLVERA
Traspunte: ARCADIO GAMBOA
Apuntador: MIGUEL ANGEL ROMERO
Realización de Vestuario: GLORIA MORALES ARCAUTE
Operador de Sonido: LAURO GASPAR G.
Jefe de Producción: ALEJANDRO CAMARENA
Asistentes de Dirección: ALICIA CASTRO LEAL, RAUL MARTINEZ OSTOS
Relaciones Públicas: ALBERTO CATANI

Los comentarios en la prensa no se hicieron esperar:

"Excelente la dirección de Seki Sano —como estupendo el hecho de abrir los teatros del Seguro a diferentes directores— y bueno el montaje. [...] En resumen: una obra excepcional muy bien presentada. (Mora 7).

> la gente sale del teatro Hidalgo y se suelta en elogios, después de haber visto la comedia dramática de Robert Bolt, elogios a Ignacio López Tarso, estuvo tan bien, tan en su papel que sus compañeros actores pudieron lucir lo suyo y entregarle al público sus personajes de una manera limpia y clara. Todo esto se debe a algo que ustedes ya saben desde hace mucho tiempo: al director. En este caso Seki Sano. […] Los actores dirigidos por Seki Sano se mueven dentro de una escenografía de Julio Prieto [quien] recurrió a la máxima sencillez y, al mismo tiempo, a la mayor funcionalidad. (Castillo 5)

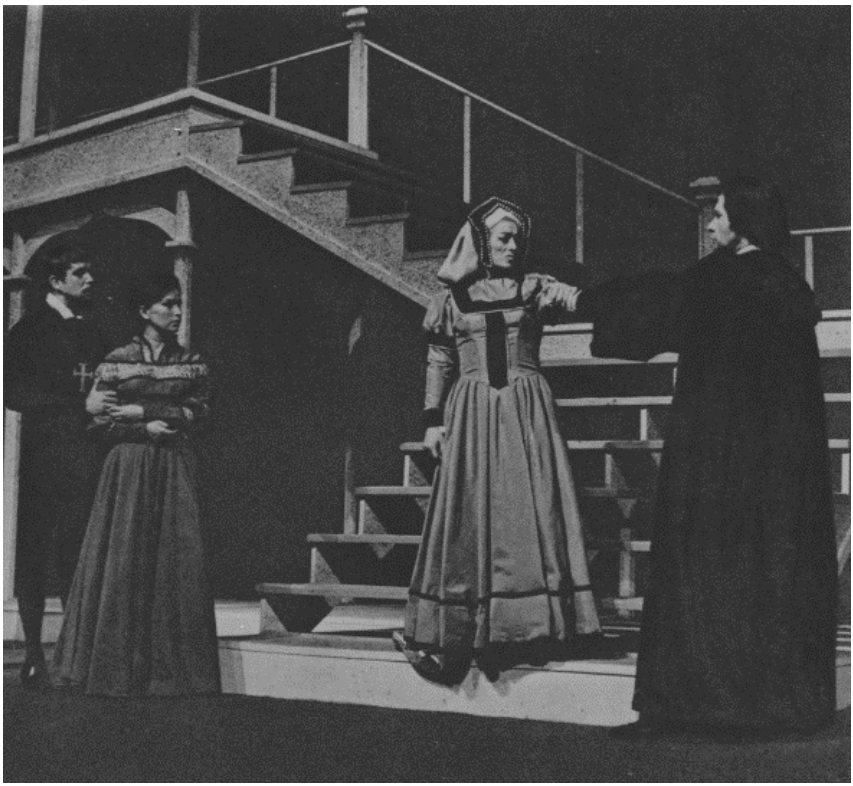
> Bolt dividió la obra en dos actos que exigen una cierta lentitud porque exponen conceptos que son imposibles de decir y al ritmo que exigiría, por ejemplo, una comedia. Es por esto mismo que si la dirección de Seki Sano se recibe a veces como una sordina, como si viniera del fondo de una cisterna, es porque el inteligente director ha logrado así captar en sus hilos más ocultos la grandeza del protagonista y el estilo, la manera con que el autor quiso que fuera expresado. (Catay).

José Carbo subtitula una parte de su texto: "Dirección excepcional e interpretación asombrosa". Para él, Seki Sano contó con los elementos necesarios para mostrarse como el excepcional director de *Un hombre contra el tiempo* "es la mejor realización escénica que hemos visto en muchos años" (Carbo).

Una nota sin firma de la revista Política señala:

> De la dirección habrá que señalar varios aciertos: uno de ellos, el vigor del trazo, y varios defectos, como la lentitud y parsimonia de ciertos pasajes. Los movimientos de los actores están animados de certero dramatismo que se aplaude en el cuadro final. Lo peor de esta dirección de SS es la elección de un reparto donde obtuvo papel el señor Barrón, notable por su falta de gracia. (59).

Horacio Zales, de la revista Mañana, afirma: "De entre todos los directores que, no habían sido llamados a colaborar en esta empresa nadie tan prestigiado como Seki Sano". (36) En su escrito menciona el elenco, la trama de la pieza, resalta la actuación de Ignacio López Tarso en el personaje de Moro: "es ovacionada por el público que, como ya se ha hecho costumbre en estos teatros, ha respondido y acude en gran número […] Su actuación es impecable". Ya para cerrar el texto, Zales da un giro al discurso: "El público en términos generales se aburre y resiente […] las dificultades de una prolongada y tediosa representación. La obra fue considerada bastante pobre y la dirección de Seki Sano apenas perceptible. (36).



Mara Reyes, lo primero que menciona en su comentario es que la obra es una de las dos mejores realizaciones escénicas de la ciudad; después habla del autor y su intención en esta obra fincada en el personaje de Tomás Moro: "defender la libertad de su pensamiento" y no actuar distinto a lo que su conciencia le dicta. Alude un poco a la trama, a la actuación del protagonista, de los demás actores y a la dirección:

> La dirección de Seki Sano da muestra clara de una perfecta comprensión de la obra, siendo consciente de que la posición de Tomás Moro era en verdad delicada, ya que podría tomarse únicamente como abogado del poder papal atacado en aquellos momentos por los reformistas y por el poder real, no siendo esta la tesis que sustenta el autor. Supo dar a cada actitud su valor positivo, a cada gesto su adecuado objetivo, haciendo que el subtexto aflorara merced a un matiz, a un movimiento, a un desplazamiento escénico. Magnífico es el manejo de las áreas del escenario, con composiciones plásticas que parecen verdaderas estampas —estampas son en verdad algunos de los cuadros de que consta la obra, aunque no naturalistas, y quizá por ello más trascendentes—. Y a sabiendas de que es una tragedia […] lo fundamental es la idea que se lanza al espectador como un dardo a su conciencia, Seki Sano esgrimió

todos los recursos legítimos para dar en el blanco, y acertó. [...] Buena experiencia ha sido para Seki Sano dirigir esta obra tan alejada de la técnica stanislavskiana. (8).

Como se puede advertir, *Un hombre contra el tiempo* fue bastante comentada, en general fue ovacionada, su director bien tratado por su labor escénica, y es evidente que para entonces ya era ampliamente conocido y estimado por muchos. Sobresale la actitud de Seki Sano quien como Tomás Moro ha defendido sus convicciones, afortunadamente no había ningún soberano que pidiera su cabeza.

Reflexión final

En este pequeño mosaico de obras dirigidas por Seki Sano, la prensa dio cuenta de su paso por los escenarios de la ciudad de México. Es evidente que los críticos, quienes escribían sobre lo que sucedía en la escena, no siempre contaban con el conocimiento y las herramientas suficientes para transmitir lo que habían visto. Si bien hay algunos que tratan de enjuiciar el trabajo de los creadores escénicos, no siempre consiguen difundir claramente sus apreciaciones. No obstante, hay que señalar que aquellas críticas reprobatorias, en la medida que describen sobre lo que no están de acuerdo, dicen mucho más de la labor de los creadores escénicos, que aquellas reseñas bien intencionadas.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo General de la Nación

Libreto de *La Coronela*. Propiedad Artística y Literaria, Caja 580, expediente 11559, fojas 12. 1941.

Archivo Michiko Tanaka.

"El hombre de la esquina. El teatro de Seki Sano", s/pub, 12 ago 1941, s/p.

Fondos especiales Xavier Rojas, Biblioteca de las Artes, Carpeta.

Acevedo, Roberto. "El teatro de experimentación del Sindicato de Electricistas", Así 8 feb. 1940, 51.

Carbo, José, "Teatro, asombrosa culminación artística de Ignacio López Tarso", [s/publ, s/fecha]. Fondos especiales Xavier Rojas, Biblioteca de las Artes, Carpeta.
Castillo, Fausto. "Cabeza de playa". Diario de la tarde. 29 abr 1963, 5.
Catay, "Ciclorama, el hombre contra el tiempo", [s/ publicación, s/ f]. Fondos especiales Xavier Rojas, Biblioteca de las Artes, Carpeta.
"Columnas del periquillo", Suplemento de El Nacional, 6 y 27 de oct. 1949, 3.
Contreras Soto, Eduardo. "Danzando del campo a la ciudad. Lo dramático en la música de *La Coronela* y *El Chueco*", en *La danza en México*, México, CNCA-INBA- CENIDI-Escenología, 2002.
Corona de sombra. Programa de mano. INBA presenta una producción del Teatro de la Reforma, palacio de Bellas Artes, octubre 1951.
Díaz Ruanova, "Los toros son el teatro de México, dice Seki Sano". Novedades. [1950].
Engel, Lya. "Teatro". Impacto. 15 ago. 1953, 43.
Entrevista a *Ignacio Retes*. Realizada por Guillermina Fuentes el 23 de septiembre de 1999.
"Es director teatral y no dinamitero", El Dictamen, Veracruz, [5 may. 1939]
Fernández L., Raúl. "Entre actos semanales", El Nacional, 14 oct. 1952 y 28 dic. 1952.
González Flores, Manuel. "Las muchachas de Waldeen", Revista Lux, nov. 1940, 26-29.
Herce, Félix. "Máscaras". Jueves de Excélsior. 13 ago. 1953, 36.
—. "Mácaras". Jueves de Excélsior. 3 sep 1953, 43.
Hernández, Luisa Josefina. "Seki Sano. El hombre irrepetible" Revista mexicana de cultura, 1 oct. 1996, 9.
"Instantáneas". Jueves de Excelsior. 13 ago 1953, 12.
Magaña Esquivel, Antonio. "El teatro", Suplemento de El Nacional, 16 jul 1950.
—. "El teatro. Un alfiler en los ojos". El Nacional, 21 sept. 1952, b.
Magaña, Sergio. "El observador. El teatro en México", El Nacional, 14 oct. 1951, 1ª secc. 3.
—. "Teatro". Mañana. 15 ago. 1953, 49.
María y Campos, Armando de. "La alta y generosa labor revoluciona-

ria y artística de la Sección de teatro del Departamento de Bellas Artes". El Nacional, oct. 1940, 2ª secc. 4 a.
—. "El teatro. Corona de espinas para el autor de Corona de sombra", Novedades, 11 abril 1946. b.
—. "El teatro. Dos magníficas reposiciones, de Usigli y Villaurrutia", El Nacional, 28 oct. 1951. c.
—. "Se representa en el Bellas Artes una adaptación de Seki Sano de la pieza de Usigli, Corona de sombra" en Novedades, 30 octubre 1951. d.
—. "El teatro. Una versión de *Corona de sombra* en Bellas Artes". Suplemento El Nacional, 11 nov. 1951, 9. e.
—. "Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández, en el Granero". Novedades. 15 mayo 1957, f.
Mora, Juan Miguel de. "Anoche en el teatro. El hombre contra el tiempo o el ejemplo de ser hombre". Diario de la tarde. 30 abr 1963, 7.
Mori, Arturo. "Retablo escénico", Hoy, 14 dic. 1940, 81.
Murillo, Brígida. "Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México". *Seki Sano 1905-1966*. México, CNCA-INBA, 1996, 39-46.
"Noticias de la cartera de educación y Propaganda", Revista Lux, 14 jun. 1941, 25.
"Pasarela". Jueves de Excélsior. 9 may 1957, 19.
Programa de mano, *Un alfiler en los ojos*, Sala Chopin producción de Fernando Wagner, Teatro de la Reforma, sala Chopin, septiembre 1952.
Quiñones, Horacio. "El ballet mexicano", Hoy. 7 dic. 1940, 72-73.
Reyes, Mara. "Diorama teatral". Diorama de la cultura de Excélsior. 12 mayo 1963, 8.
Saptiesa, Julio. "El teatro en acción", Universal gráfico, 22 oct. 1951, 10 y 18.
"Se estrena hoy la obra Corona de sombras (sic)", El Nacional, 21 oct. 1951.
Tanaka, Mihiko. "Quién fue Seki Sano antes de llegar a México". *Seki Sano 1905-1966*. México, CNCA-INBA, 1996, 5-22.
"Teatro", Tiempo, 3 oct. 1952, 48.

"Teatro", Tiempo, 2 ago. 1953, 45.
"Teatro, Moro en el Hidalgo". Política. 15 may. 1963, 59. Fondos especiales Xavier Rojas, Biblioteca de las Artes, Carpeta.
Usigli, Rodolfo. "Corona de sombra prólogo después de la obra". *Teatro completo III*, México FCE, 1979, 620-639.
Vincent, Luis D. "Teatro". Mañana. 16 mar. 1957, 63.
—. "Teatro", Mañana, 11 may 1957, 43.
—. "Teatro", Mañana, 18 may. 1957, 57.
Waldeen, Fernández L., *et al*. Libreto de *La Coronela*. AGN, 1941, 12 fojas.
Zales, Horacio. "Teatro. Seki Sano en el Seguro Social". Mañana. 11 may. 1963, 36.

LAS AUTORAS

Michiko Tanaka Tanaka | Maestra por el Centro de Estudios de Asía y África de El Colegio de México y PhD en Historia por la Universidad de Princeton. Es cofundadora de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (ALADAA), de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) y de la Fundación Seki Sano. Profesora investigadora de El Colegio de México. Coordina el Seminario de Investigación "Seki Sano y el Teatro Mexicano y Latinoamericano" en CITRU-CENART. Sobre la vida y obras de Seki Sano ha hecho una amplia investigación, que ha publicado en español, inglés y japonés; y ha organizado dos simposios internacionales: Colegio de México en 2011 y Universidad de Waseda Tokio 2013; de este último se publicó un libro en japonés. tanaka@colmex.mx

Susana Wein | Descendiente de una familia húngara que emigró a México en 1920, realizó estudios de actuación y de teatro, impartidos por Seki Sano, así como un diplomado en traducción, con especialización en francés, inglés y español, en Suiza. A su regreso a la Ciudad de México llevó a cabo estudios de Dirección Teatral en el Centro de Arte Dramático Asociación Civil (Cadac). Se ha dedicado a la dirección teatral, a la coordinación de actividades cinematográficas y a la docencia en teatro, tanto en el bachillerato como en la Universidad de las Américas, de Puebla. Es guionista y narradora. Susana Wein ha escrito también teatro y narrativa infantil. Se ha interesado en la recreación del drama clásico a través del teatro experimental, como en su monólogo *A la manera de Shakespeare*.

Jovita Millán Carranza | Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Pasante de la Maestría en Literatura Mexicana, ambas de la UNAM. Cursa la Maestría en Cartografías del arte contemporáneo. Socia fundadora de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral e integrante del Seminario Permanente Seki Sano. Tesorera del Comité Ejecutivo 2016-2019 y 2019-2022. Sus investigaciones se especializan en el

teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli donde documenta lo que en materia teatral ha desarrollado el INBA. Su proyecto reciente "El discurso político en la dramaturgia de José Revueltas (1946-1956). jovismillan@yahoo.com.mx

Guillermina Fuentes Ibarra | Maestra en Historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras - UNAM. Candidata al doctorado en Historia por la Universidad Iberoamericana. Socia fundadora de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, Integrante del Comité Ejecutivo 2006-2013. Presidenta 2016-2019 y Vice-presidenta 2019-2022. Participa en el Grupo de Trabajo Historia del teatro de 1995 a 2000, y en el grupo de investigación Seminario Seki Sano desde 2005. Investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Profesora de asignatura en la UNAM. Responsable y participante en investigaciones de historia del teatro en México durante el siglo XX. gfuentesibarra.citru@inba.edu.mx

Asociación Mexicana de
Investigación Teatral

Desde su fundación en 1993, institución independiente que aglutina en sus labores a investigadores mexicanos y extranjeros dedicados al estudio del teatro mexicano y del teatro mundial, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral ha realizado de manera constante, encuentros, congresos, seminarios académicos y algunas publicaciones, como el Anuario de Investigación Teatral, que en sus diferentes números ha mostrado la pluralidad y diversidad de enfoques de los investigadores que la conforman, y a las que ahora se suma la edición de *El teatro de Seki Sano en el mundo*, de sus destacadas socias, la doctora Michiko Tanaka, la directora teatral Susana Wein y las investigadoras Jovita Millán y Guillermina Fuentes.

El teatro de Seki Sano en el mundo
se editó en octubre de 2021
en el taller de INFINITA en Querétaro, México,
con la fuente Arno pro en 11, 12 y 15 puntos
Diseño editorial: Daniel Zetina.
Cuidó la edición: Enrique Mijares
Tiraje 50 ejemplares.

El teatro de Seki Sano en el mundo es una publicación colectiva que recoge los tres textos originales en español de Jovita Millán, Guillermina Fuentes y Susana Wein, y la traducción al español del texto de Michiko Tanaka, todos ellos incluidos en el libro en japonés: *Sano Seki. Hito to shigoto, 1905-1966 (Seki Sano. Vida y obra, 1905-1966)*, editado por Fujiwara shoten, Tokio, diciembre 2015; voluminoso libro de 791 páginas, resultado del Simposio Internacional Seki Sano y el teatro mundial, organizado en marzo de 2013, por el Seminario y el Museo de Teatro de la Universidad de Waseda, con recursos del Fondo especial para el proyecto de gran impacto del Ministerio de Educación y Ciencias de Japón, para organizar ese evento internacional; y el apoyo de la Fundación Japón.

Seminario Seki Sano de la AMIT
Michiko Tanaka coordinadora

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

9 786079 884772