

## PÚBLICOS TEATRALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO: APUNTES EN TORNO AL GUSTO, LA CULTURA Y LAS CLASES MEDIAS

*Theater audiences in Mexico City: notes on taste, culture and middle classes*

Sara M. Luna Elizarrarás\*

ORCID: 0000-0002-8818-6836

*Universidad Autónoma de la Ciudad de México*

**RESUMEN:** Entre 1948 y 1965 la capital mexicana vivió un auge teatral caracterizado por la apertura de nuevos foros, y la actualización de compañías y repertorio. Este artículo centra su atención en el público del llamado “milagro teatral” en un intento de complejizar el análisis de las llamadas clases medias. Destaca así las diferencias percibidas al interior de estos grupos, definidas a partir de elementos varios como la segregada ubicación en el mapa capitalino, las actitudes tomadas frente al abordaje de la sexualidad, típico del teatro de posguerra, y la recepción de escenificaciones realistas y explícitas. Estos y otros aspectos configuraban diversas interpretaciones de “buen gusto” y eran base para la configuración de fronteras sociales.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, historia, segregación, Ciudad de México, clases medias, distinción y gusto, historia social siglo XX.

**ABSTRACT:** Mexico city experienced a theater boom between 1948 and 1965. New forums, new theater companies, and new plays were some of the main features of this period. This article analyzes the audience of the so-called “theatrical miracle”, as an attempt to underline the complexity of defining middle class as an analytical category. Some of the most important topics explored in this text are: the perceived differences within the audience derived from the urban segregation process of the city; the attitude regarding sexuality presented in postwar theatrical performances, as well as the audience’s reactions towards both realistic and explicit scenes. These and other elements shaped different meanings of “good taste”, which were used to define social borders by critics, the press and the audience.

**KEYWORDS:** Theatre history, Mexico City, middle classes, taste and distinction, social history of the 20th century.

Fecha de recepción:  
26 de marzo de 2019

Fecha de aceptación:  
12 de julio de 2019

\* Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación ha abordado temas del medio siglo XX en México, como los debates sobre moralidad y decencia, campañas moralizadoras, análisis de identidades masculinas y legitimidad política, reflexiones sobre las clases medias de la Ciudad de México, representaciones sobre las juventudes e historia del teatro, con una perspectiva en la que confluyen la historia social, cultural y el análisis de género.  
Contacto: slunae@hotmail.com

“El teatro es uno de los reductos de la cultura, el arte y el buen gusto [...] en esta época en que una historia tan inconsistente como Batman logra atraer el interés y la pasión no ya de los niños, sino de muchos millares de adultos.”

Miguel de Mora, 1970.

En diciembre de 1948 tuvo lugar el estreno de *Un tranvía llamado deseo* del estadounidense Tennessee Williams, puesta en escena por el director japonés Seki Sano, y su compañía del Teatro de la Reforma.<sup>1</sup> La temporada de tan solo ocho días en el escenario del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México generó un alud de buenas críticas, favoreciendo que la pieza fuera repuesta meses más tarde en el Teatro Esperanza Iris. La reposición de 1949 tuvo un éxito pocas veces visto en el medio teatral de esos años alcanzando el centenar de representaciones con gran afluencia de público.<sup>2</sup> *Un tranvía* resultó un parteaguas para lo que sucedía en los teatros capitalinos, pues conjuntaba varios de los elementos que definirían la transformación y auge de ese medio durante las siguientes dos décadas.<sup>3</sup> Dicho periodo, delimitado temporalmente entre 1948 y 1965, ha sido llamado por algunos el “milagro teatral mexicano”<sup>4</sup>

El estreno de *Un tranvía llamado deseo* reflejaba algunos de los elementos que caracterizarían ese periodo. En primer término, los esfuerzos de las nuevas compañías teatrales por traducir y conseguir los derechos de autores modernos, europeos y estadounidenses, como Eugene O’Neill, Arthur Miller, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre y Samuel Becket por mencionar algunos.<sup>5</sup> A estos se sumarían autores mexicanos hasta entonces poco representados como Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Emilio Carballido, Sergio

<sup>1</sup> Seki Sano (1905-1966) director japonés nacido en China. Salió de Japón en 1931 al iniciar la llamada Guerra de los quince años, trasladándose a Estados Unidos, y posteriormente a Inglaterra, Francia, Alemania hasta que llegó a la Unión Soviética donde permaneció trabajando con el director Vsevolodia Emilievich Meyerhold, sin embargo, la política estalinista de expulsión de extranjeros lo forzó a salir de ese país. Llegó a México en 1939, donde debido a su experiencia recibió apoyo estatal para el montaje de algunas obras y el establecimiento de una escuela teatral. En 1948 junto con la directora Luz Alba y Alberto Galán fundó el Teatro de la Reforma. Shunsuke, “Semblanza”, 1981, pp. 244-245.

<sup>2</sup> Kolin, “Mexican”, 1994, pp. 315-317; C. Gutiérrez, “Seki Sano o el renacimiento del arte teatral en México”, en *El Nacional*, 31 de julio de 1949, p. 1, 2.ª sección; Martha Elba, “Tranvía lleno”, en *Jueves de Excelsior*, 19 de mayo de 1949, p. 21.

<sup>3</sup> Moncada, “Milagro”, 2011, p. 97; Carbonell y Mier, 3 *crónicas*, 2000, p. 45; Kolin, “Mexican”, 1994, p. 338; Unger, *Poesía*, 2006, p. 23.

<sup>4</sup> Esta denominación es propuesta por Luis Mario Moncada. Si bien este autor lo periodiza entre 1950 y 1965, él mismo refiere el peso del estreno de *Un tranvía llamado deseo*, así como la aparición del Departamento de Teatro de 1947. Moncada, “Milagro”, 2011, p. 97.

<sup>5</sup> Unger, *Poesía*, 2006, p. 23 Una mirada al repositorio de críticas teatrales del proyecto *Reseña histórica del teatro en México*, dirigido por Israel Franco, deja ver la presencia de los autores antes mencionados en las carteleras de la capital. Versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero de 2019), y Solórzano, *Testimonios*, 1973, p. 14.

Magaña y Fernando Sánchez Mayans.<sup>6</sup> Una característica de estas piezas era su abordaje de temas considerados entonces polémicos pero representativos de la realidad de posguerra: violencia, sexualidad, crisis familiares. Esto contrastaba con las tramas del repertorio teatral común entonces en los escenarios capitalinos donde predominaban comedias españolas de los hermanos Álvarez Quintero, Echegaray y Adolfo Torrado caracterizadas como astracanes, melodramas, comedias insulsas o intrascendentes.<sup>7</sup>

Otro de esos elementos, visibilizado por la puesta de *Un Tranvía*, fue la forma de trabajo que de manera creciente venían realizando las llamadas compañías experimentales, entre ellas el Teatro de la Reforma de Sano.<sup>8</sup> Hasta entonces, las compañías profesionales trabajaban por repertorios de varias obras cada temporada, con escenografías repetitivas y un acento españolado que los actores impregnaban en todos los diálogos. A diferencia de ello, los nuevos grupos trabajaban por “puesta en escena”, lo que demandaba un montaje cuidadoso de una sola obra, con vestuarios y decorados hechos a la medida, y un notorio esmero en la dirección de escena y la capacidad histriónica de los actores.<sup>9</sup> En opinión del crítico Antonio Magaña Esquivel, este énfasis en “los elementos plásticos y literarios” del teatro, reflejaba el interés de los grupos

experimentales por rescatar la esencia teatral e ir más allá de la risa fácil o el “lucimiento personal”, común en las viejas compañías.<sup>10</sup>

A su vez, *Un tranvía* ejemplificó la batalla por espacios teatrales emprendida por las compañías experimentales. El grupo de Seki Sano no tenía un foro de su propiedad, pero pudo estrenar en el escenario de Bellas Artes gracias a las gestiones de Salvador Novo, entonces jefe del recién creado departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Esto mostraba el lugar que esa y las instituciones estatales como la Universidad y el Seguro Social jugarían los siguientes años.<sup>11</sup> Por otra parte, la reposición de la pieza en el teatro Esperanza Iris en 1949, fue posible por la cesión temporal que hizo Mario Moreno “Cantinflas” de sus derechos sobre ese teatro a la compañía de Sano. Sin embargo, a partir de ese año otros grupos experimentales abrirían sus propios espacios o promoverían a través de otras organizaciones la apertura de nuevos foros. Una segunda reposición de *Un Tranvía* en 1953 se realizaría en uno de estos nuevos espacios, la Sala Chopin, en la colonia Roma.<sup>12</sup>

Finalmente, el estreno de *Un tranvía llamado deseo*, marcó un hito en términos de público. Los comentaristas de la época señalaban que el éxito más notable de esta puesta en escena y su reposición en 1949 fue el recuperar el interés de los espectadores frente al letargo que entonces enfrentaban las taquillas teatrales.<sup>13</sup> Sin embargo, el tema del público no era sólo numérico. En palabras de Magaña Esquivel, el público que “durante años sostuvo y soportó los astracanes o las comedias de los señores Torrado, Navarro, Paso y compañía, no es ni puede ser este que ahora muestra adhesión a las temporadas de los grupos experimentales”.<sup>14</sup>

Pero entonces, ¿quién conformaba a este nue-

<sup>6</sup> En 1966, Wilberto Cantón organizó un ciclo de conferencias sobre el panorama teatral en México, al cual invitó a los que consideró más representativos de la escena mexicana de entonces, los nombres mencionados con excepción de Magaña estuvieron presentes. Solano, *Qué pasa*, 1967, pp. 12-13. Sobre Sergio Magaña ver: Solorzano, *Testimonios*, 1973, pp. 219-221; sobre Usigli ver: González, “Teatro”, 2011, pp. 71-93.

<sup>7</sup> Antonio Magaña, “Situación y problemas del teatro en México en 1949”, en *El Nacional*, 1 de enero de 1950, p. 48; Magaña, *Imagen*, p. 504, citado en Carbonell, *3 crónicas*, 2000, p. 20; Unger, *Poesía*, 2006, p. 23.

<sup>8</sup> El de la Reforma sería uno de los grupos de teatro experimental, que trabajaron en la capital mexicana desde la década de 1920, pero que a partir de 1940 cobraron mayor presencia. Otros grupos existentes a partir de 1940 o que se formarían años más tarde incluyen al Teatro Estudiantil Autónomo de Xavier Rojas (1941), el Grupo PROA de José de Jesús Aceves, el Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli, el Teatro de México, la Linterna Mágica de Ignacio Retes, el Teatro de Arte de México de Jerbert Darien. Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 179-271.

<sup>9</sup> Contreras, “Caballo”, 2011, p. 21; Moncada, “Milagro”, 2011, p. 101; Unger, *Poesía*, 2006, p. 23; Gutiérrez, “Seki Sano o el renacimiento del arte teatral en México”, en *El Nacional*, 31 de julio de 1949, p. 1, 2.ª sección.

<sup>10</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 504-505.

<sup>11</sup> Salvador Novo, “Diario”, en *Mañana*, 6 de agosto de 1949, p. 37.

<sup>12</sup> Carbonell, *3 crónicas*, 2000, pp. 43-76.

<sup>13</sup> José Gutiérrez, “Seki Sano o el renacimiento del arte teatral en México”, en *El Nacional*, 31 de julio de 1949, p. 1, 2.ª sección; Efraín Huerta, “Radar filmico”, en *El Nacional*, 21 de abril de 1949, p. 3, 2.ª sección.

<sup>14</sup> Antonio Magaña, “Situación y problemas del teatro en México en 1949”, en *El Nacional*, 1 de enero de 1950, p. 48.

vo público? Ese público que según testimonio de Efraín Huerta “hizo colas” afuera del Palacio de Bellas Artes las tres últimas presentaciones del *Tranvía* y llenaría las poco más de mil trescientas butacas del teatro Iris durante cien representaciones.<sup>15</sup> La respuesta dada por la investigadora Roni Unger es que el montaje de Sano “acercó el teatro a la clase media”.<sup>16</sup> Y si bien es cierto que la frontera económica entre quienes podían pagar entre seis y doce pesos por boleto, y aquellos que no, hacía afirmar a más de uno que solo los sectores medios y la élite acudían al teatro, la composición de este nuevo público teatral estaba lejos de ser homogéneo.<sup>17</sup>

Las siguientes páginas son un intento incipiente de abordar la manera en que durante el llamado “milagro teatral” se delimitaron categorías y fronteras dentro del público. Esos límites, más que estar dictaminados exclusivamente por el poder adquisitivo, la ocupación o la escolaridad, tenían una dimensión espacial y apelaban a concepciones estéticas, morales e intelectuales, que articuladas a la noción de “buen gusto”, reflejaban los cambios culturales del medio siglo. De esta suerte el buen gusto de los espectadores conjugaba no sólo el tipo de teatro que se veía, sino dónde, y con qué fin; así como aspectos que distinguían distintos públicos: culto, de “clase media humilde”, “vulgar”, “pedante”. Con ello, este texto pretende esbozar los múltiples matices de aquellos identificados como “clase media” capitalina, identificando los ejes usados en la época para establecer fronteras sociales, aun cuando estas fueran relativas y permeables. Este planteamiento parte de los señalamientos de Pierre Bourdieu sobre el papel de la “distinción” y el “gusto” como elementos que articulan los procesos de estratificación social o “enclasmiento”.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Efraín Huerta, “Radar fílmico”, en *El Nacional*, 21 de abril de 1949, p. 1 y 3, 2.ª sección.

<sup>16</sup> Unger, *Poesía*, 2006, p. 23.

<sup>17</sup> Reyes, “Ponencia”, 1967, pp. 56-57. Como referencia debe considerarse que en esos años poco más de la mitad de la población de la Ciudad de México contaba con un ingreso diario de \$25.00 o menos. La encuesta de ingresos y egresos de 1956 arroja la cifra de que la mitad de la población de la ciudad contaba con un ingreso mensual menor a \$750.00. Ver Secretaría de Economía, *Ingresos*, 1958, pp. 69 y 70.

<sup>18</sup> Bourdieu, *Distinción*, 1998, pp. 19 y 174.

Para el sociólogo francés, el gusto es un esquema socialmente construido que hace pasar por “naturales” las apreciaciones positivas o negativas de prácticas como la forma de hablar, alimentarse o las elecciones de consumo, pues refleja y reproduce el *habitus* o fórmula generadora de prácticas, productos y juicios.<sup>19</sup> Bourdieu señala que el consumo cultural (especialmente del teatro) es de los más “enclasmados” y “enclasmantes”, pues la elección de ciertas piezas, autores, temas o foros refleja las fronteras percibidas entre grupos sociales. En ese tenor, más que un simple juicio sobre los productos artísticos, tildándolos de “distinguidos”, de “buen gusto”, “pretenciosos” o “vulgares”, la distinción lleva consigo la diferenciación de clase en términos de estilo de vida, nivel cultural, capital económico y otras condiciones materiales.<sup>20</sup>

#### EL MILAGRO TEATRAL: URBANIZACIÓN, ESPACIOS Y PÚBLICOS

No puede entenderse el despunte que a partir de 1948 tuviera el medio teatral de la capital mexicana sin tomar en consideración el álgido proceso urbanizador que por esos años transformaba el paisaje de la Ciudad de México. Ese proceso cambió de manera diferenciada en el espacio capitalino, favoreciendo aquellas zonas habitadas por la población con recursos económicos en ascenso o que podía tener acceso a las nuevas opciones de consumo, y desplazó gradualmente a la periferia a los sectores populares de la población.<sup>21</sup> En ese sentido, la apertura de nuevas vialidades, la dotación de servicios públicos, y la construcción de modernos espacios habitables, fueron algunos de los factores que colocaron a colonias como Roma, Condesa, Juárez, Polanco, Del Valle y Narvarte entre las más emblemáticas de la modernización de la ciudad, y las más deseadas por aquellos grupos clasificados entonces con el genérico “clase media”.<sup>22</sup> Dentro de esa etiqueta cabía

<sup>19</sup> Bourdieu, *Distinción*, 1998, p. 170.

<sup>20</sup> Bourdieu, *Distinción*, 1998, pp. 227-237.

<sup>21</sup> Miranda, “Vivienda”, 2014, p. 115. Davis, *Leviatán*, 1999, p. 191 y 230.

<sup>22</sup> Los habitantes de las colonias antes mencionadas, pertenecientes a los cuarteles VII y VIII de la ciudad contaron crecientemente con elementos que en la época emblemizaron un estilo

una gran heterogeneidad de grupos: empleados públicos y privados de nivel medio, profesionistas, comerciantes, pequeños empresarios.<sup>23</sup>

Esta redistribución de los sectores medios en la geografía de la ciudad implicó el abandono del primer cuadro como enclave de los principales centros de consumo y entretenimiento. En el caso de los escenarios teatrales, este proceso condujo a que los viejos recintos entraran en decadencia. Algunos de ellos como el Teatro Arbeu, el viejo Teatro Hidalgo y el primer Teatro Virginia Fábregas, ya estaban cerrados de forma permanente o fueron demolidos para 1950.<sup>24</sup> El Teatro Ideal continuaría funcionando hasta 1954 como sede de la compañía de las hermanas Anita e Isabel Blanch que sólo presentaba comedietas españolas.<sup>25</sup> Por su parte, los teatros Lírico, Iris y Margo, también ubicados en el centro, albergaban en sus tabladros revistas musicales que alternaban con números cómicos o *sketches*, un tipo de espectáculos que años atrás solían ser representados en carpas dirigidas al público popular.<sup>26</sup>

En 1949, paralelo al menguante destino de los viejos teatros, el centro de la ciudad veía la aparición del Teatro Caracol, un pequeño recinto ubicado en el sótano de un edificio en la esquina de República de Cuba y Palma. Dicho local abrió con el impulso del director José de Jesús Aceves, cabeza del grupo experimental PROA y sería el primero

de más de treinta teatros pequeños inaugurados entre 1949 y 1965<sup>27</sup> (Cuadro 1). A este tipo de teatros se le denominó en la época como “teatros de bolsillo” debido a sus dimensiones pequeñas y su limitado número de butacas, que en algunos casos eran incluso menos de cien.<sup>28</sup> Estas características permitían a las nuevas compañías que trabajaban en ellos crear atmósferas propias a las expresiones teatrales novedosas que como se mencionó, buscaban enfatizar los elementos escénicos a través de un pulido trabajo de expresión actoral, maquillaje y decorado.<sup>29</sup>

Por supuesto, el reducido tamaño de los foros también implicaba un ahorro en gastos de producción, así como la posibilidad de eludir las gravosas cuotas que la Federación Teatral imponía a los teatros de mayor tamaño por concepto de taquilleros, tramoyistas, iluminadores, etcétera.<sup>30</sup> El público de estos foros era variable y diverso. Podía haber auténticos éxitos como *El niño y la niebla* de Rodolfo Usigli, dirigida por Aceves en su teatro Caracol, que alcanzó las 450 representaciones entre 1951 y 1952, o el fracaso de público para piezas consideradas de gran calidad por la crítica como fue el caso de *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, dirigida por Seki Sano en 1959 en la sala Chopin.<sup>31</sup>

Si bien el Teatro del Caracol y el teatro Gante se ubicaron en el centro de la ciudad, la gran mayoría de los nuevos foros de bolsillo se ubicaron en las colonias que por esos mismos años se consolidaron como emblemáticas de los sectores en proceso de movilidad social ascendente, o en rumbos aledaños. Para muestra, catorce de estas nuevas salas tea-

de vida moderno, aludido como “vivir decentemente”. Luna, *Modernización*, 2017, pp. 35-70. Sobre las prácticas modernas de habitar el espacio urbano. Ver Ballent, “Arte”, 1998, pp. 65-131.

<sup>23</sup> Además de mi tesis doctoral ya referida, trabajos que se han aproximado al estudio de las llamadas “clases medias” o sectores medios de esos años son: Loaeza, *Clases*, 1999; Bertaccini, *Régimen*, 2009; Pozas, *Democracia*, 1993; Garay, *Rumores*, 2002.

<sup>24</sup> Antonio Magaña, “Situación”, en *El Nacional*, 1 de enero de 1950; Magaña, *Teatros*, 1974, pp. 97-105.

<sup>25</sup> Sobre las funciones en el Ideal ubicado en la calle de Dolores número 8, Antonio Magaña Esquivel refería a inicios de 1950 que “da funciones sólo sábados y domingos con un bajísimo repertorio de comediezuelas y astracanes españoles”, Antonio Magaña, “Situación”, en *El Nacional*, 1 de enero de 1950; Unger, *Poesía*, 2006, p. 26; María, “Informaciones”, 1951, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero de 2019).

<sup>26</sup> Rafael Solana, “Espectáculos”, en *Siempre!*, 1 de septiembre de 1954, pp. 48-49; “Actualidad”, en *Últimas noticias*, 1.ª edición, 8 de octubre de 1953, p. 5; Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 560-561, 568-569; Jiménez, *Sitios*, 1998, pp. 240-245; Merlín, “Censura”, 1995, pp. 45-48.

<sup>27</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 560-592; Magaña, *Teatros*, 1974, pp. 125-142.

<sup>28</sup> Tal era el caso de teatros como el teatro Globo con 98 butacas, y el Teatro de Cámara del Casino de arte con sólo 70. Magaña, *Imagen*, 2000, p. 586.

<sup>29</sup> Rafael Solana, “Espectáculos”, en *Siempre!*, vol. 4, núm. 40, 27 de marzo de 1954, p. 52; Moncada, “Milagro”, 2011 p. 101.

<sup>30</sup> Sobre los cuantiosos gravámenes impuestos por la Federación por las plantillas de personal, puede mencionarse a Jodorowsky, “Ponencia”, 1967, p. 89, y Solórzano, *Testimonios*, 1973, p. 15.

<sup>31</sup> María, “Informes”, 1951, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero 2019); María, “Ratificaciones”, 1953, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero 2019); Mara Reyes, “Diorama teatral”, en *Excelsior*, 3 de mayo de 1959, p. 2; Fernando Torres, “Un hombre que dedicó su vida al teatro dejó de existir: Seki Sano”, en *Mañana*, 8 de octubre de 1966, p. 49.

trales estuvieron ubicadas en la colonia Juárez, seis en la colonia Tabacalera, cuatro en la colonia Roma, tres en Polanco, dos en Narvarte y una en la colonia Cuauhtémoc (ver Cuadro 1).<sup>32</sup> Por esos mismos años esas colonias se habían consolidado como sede de oficinas de gobierno, empresas públicas y privadas, y también fue en ellas donde aparecieron las primeras cadenas de supermercado y las primeras sucursales de las grandes tiendas departamentales, como Sears Roebuck y el Puerto de Liverpool.<sup>33</sup> En esas calles numerosos edificios de departamentos terminaron de delinear las nuevas y modernas formas de habitar la ciudad.

El auge teatral no sólo benefició a los grupos experimentales, también impulsó la aparición de otros recintos de mayor tamaño (más de quinientas butacas) destinados a la representación de lo que en la época era catalogado como “teatro comercial”. Bajo este rubro se incluían grandes y suntuosas producciones de comedia musical y piezas dramáticas que tenían en común el haber sido triunfos en Broadway, y ser, por lo general, obras fáciles de digerir.<sup>34</sup> Esto les permitió contar con un público nutrido, pero como veremos más adelante, menospreciado por dramaturgos y críticos que consideraban que el teatro debía aspirar a algo más que la taquilla. Entre los recintos de este tipo destaca el Teatro Insurgentes inaugurado en 1953 y que durante toda esa década congregaba en sus noches de

<sup>32</sup> Notorias excepciones fueron el Teatro La Capilla, propiedad de Salvador Novo en Coyoacán, prácticamente a las afueras de la ciudad, así como el teatro del Hotel Nacional o Posada del Sol, en la colonia Doctores.

<sup>33</sup> La cadena de supermercados “Sumesa” que fue la primera en la Ciudad de México, contaba para 1952 con trece sucursales, de las cuales tres estaban en la colonia Roma, dos en Polanco y dos en la colonia Condesa. Las seis restantes estaban en las colonias Juárez, Del Valle, Lomas de Chapultepec, Santa María la Ribera, Anzures y Mixcoac. Ver “Sumesa”, en *Novedades*, 23 de diciembre de 1952, p. 25. La primera tienda Sears Roebuck fue inaugurada en 1947 en la colonia Roma, y la primera sucursal del Puerto de Liverpool abrió en la colonia del Valle en 1962. Liverpool, sin fecha, versión digital en: <www.liverpool.com.mx/acerca/> (consultado el 21 marzo 2014).

<sup>34</sup> En 1967 Héctor Azar refería que el teatro comercial era aquél que se regía por dos leyes “la de la oferta y la demanda y la del mínimo esfuerzo”. Azar, “Ponencia”, 1967, p. 155. Sobre las características de la comedia musical y su éxito comercial: Solórzano, *Testimonios*, 1973, p. 151.

estreno a la alta sociedad capitalina.<sup>35</sup> En ese mismo renglón pueden mencionarse la sala Chopin (1955), la nueva etapa del Teatro Fábregas (1954), el Teatro Jorge Negrete (1957), así como el Manolo Fábregas y el 29 de diciembre, inaugurados ambos en 1965<sup>36</sup> (Cuadro 2). Al igual que en el caso de los teatros de bolsillo, la mayoría de estos espacios se ubicó en colonias típicas de los sectores medios, como la San Rafael, que se convirtió en una suerte de “Broadway mexicano”.<sup>37</sup>

Finalmente, el auge teatral tampoco logra entenderse sin considerar el peso del Estado mexicano. Para mediados de siglo, el régimen de la posrevolución había alcanzado ya un periodo de estabilidad económica y política.<sup>38</sup> Eso se reflejó entre otras cosas en la preocupación por parte del Estado para legitimar la imagen del gobierno y el presidente a través de medidas paternalistas, las cuales se enfocaron en los llamados sectores medios de la capital, misma que era el espejo ante el mundo de las promesas cumplidas de la Revolución.<sup>39</sup> Además de la urbanización, el gobierno federal realizó gastos importantes en renglones sociales reflejados en la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), su paralelo para los trabajadores del estado Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), y en el creciente presupuesto otorgado a la educación superior, especialmente para la UNAM.<sup>40</sup>

En el medio teatral eso tuvo importantes repercusiones. La primera fue la creación del Departamento de Teatro dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947.<sup>41</sup> La labor de dramaturgos como Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Wilberto Cantón a la cabeza de ese departamento, fue notoria durante ese periodo a través de la creación de la escuela de teatro del INBA, y la construcción de varios recintos, destacando los del Centro Cul-

<sup>35</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 584-585; María, “Noches”, 1958, versión digital en: <criticateatral2021.org>, (consultado el 18 de agosto 2018).

<sup>36</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 562 y 590.

<sup>37</sup> Valdés, “Show”, 2011, p. 187.

<sup>38</sup> Rodríguez, “Años”, 2008, pp. 265-286.

<sup>39</sup> Loaeza, “Modernización”, 2010, pp. 672 y 684.

<sup>40</sup> Davis, *Leviatán*, 1999, pp. 155 y 191.

<sup>41</sup> Unger, *Poesía*, 2006, p. 20.

Cuadro 1. Teatros de bolsillo inaugurados entre 1948 y 1965 en la Ciudad de México

TEATRO	INAUGURACIÓN	ZONA	TEATRO	INAUGURACIÓN	ZONA
Teatro del Hotel Nacional	1948	Doctores	Globo	1955	Juárez
Caracol	1949	Centro	Moderno	1955	Juárez
Sala Molierè	1949	Juárez	Bon Soir	1955	Juárez
Sala Guimerá	1949	Tabacalera	Ariel	1956	Roma
Sala Latinoamericana	1949	Juárez	Teatro del músico	1956	Tabacalera
Teatro de Cámara del Casino de Arte	1952	Juárez	Teatro de los Compositores	1956	Tabacalera
El Caballito	1952	Tabacalera	Juárez	1957	Roma
Arena	1953	Tabacalera	Milán	1957	Juárez
La Capilla	1953	Coyoacán	Arcos Caracol	1958	Juárez
Ródano	1953	Juárez	Esfera	1958	Polanco
Gante	1953	Centro	Jardín	1958	Tabacalera
Arlequín	1953	Cuauhtémoc	Basurto	1959	Polanco
5 de diciembre	1954	Juárez	Once de julio	1960	Narvarte
Círculo o Casa del Arquitecto	1954	Roma	D'Alarcón	1961	Juárez
Rotonda	1955	Narvarte	Ofelia	1962	Polanco
Sullivan	1955	Juárez	Jesús Urueta	1963	Roma
Triación	1955	Juárez	Coyoacán	1963	Coyoacán
De la Comedia	1955	Juárez			

Fuente: elaboración propia a partir de datos consignados en Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 579-592, s/a, "Cartelera", Excélsior, 7 de abril de 1954, p. 23 a.

tural del Bosque: El Granero (1956), Del Bosque (1957) y Orientación (1958). Años más tarde, en 1965 también se inauguraría el Teatro Jiménez Rueda (Cuadro 2).

Otra vertiente sería la impulsada por el IMSS, sobre todo en la gestión de Benito Coquet como su titular. Coquet brindó fuerte patrocinio a autores, compañías y temporadas teatrales, así como a la construcción de numerosos teatros por toda la República.<sup>42</sup> En la capital, donde la dependencia ya ad-

<sup>42</sup> Novo, "Ponencia", 1967, p. 19. En un artículo sobre Coquet, el periodista Héctor Rivera refiere que durante su gestión en el IMSS se abrieron más de setenta salas teatrales en el territorio nacional. Héctor Rivera, "Don Benito", en *Milenio*, 23 de abril

ministraba desde 1953 el Teatro Reforma, inauguró los teatros Xola (1960), Hidalgo (1962) e Independencia (1962).<sup>43</sup> Otro brazo institucional sería el de la Universidad Nacional Autónoma de México que contribuyó a las nuevas expresiones teatrales, primero a través de la renta del teatro de bolsillo El Caballito desde 1954, albergando las representaciones de

de 2017, versión digital en: <[www.milenio.com/opinion/hector-rivera/sentido-contrario/don-benito](http://www.milenio.com/opinion/hector-rivera/sentido-contrario/don-benito)> (consultado el 16 de febrero de 2019).

<sup>43</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 579-580. Olga Harmony, refiere que para lograr esta labor se creó el Patronato de la Operación de Teatros del IMSS, cuyo presidente fue Rafael Lebrija Saavedra, su gerente fue el escenógrafo Julio Prieto, e Ignacio Retes fungió como director artístico. Harmony, "Teatro", 2011, p. 117.

Cuadro 2. Teatros comerciales y del Estado inaugurados entre 1948 y 1965 en la Ciudad de México

TEATROS COMERCIALES			TEATROS DEL ESTADO		
Nombre	Inauguración	Zona	Nombre	Inauguración	Zona
Sala Chopin	1952	Roma	Reforma (IMSS)	1953	Cuauhtémoc
Teatro de los Insurgentes	1953	San José Insurgentes	El Granero (INBA)	1956	Chapultepec
Fábregas	1954	Centro	Del Bosque (INBA)	1957	Chapultepec
Nuevo Teatro Ideal	1955	San Rafael	Orientación (INBA)	1958	Chapultepec
Jorge Negrete	1957	San Rafael	Xola (IMSS)	1960	Del Valle
Manolo Fábregas	1965	San Rafael	Casa del Lago (UNAM)	1960	Chapultepec
29 de diciembre	1965	San Rafael	Teatro Facultad de Arquitectura (UNAM)	1960	Coyoacán
			Hidalgo (IMSS)	1962	Centro
			Casa de la Paz (SRE)	1965	Roma
			Jiménez Rueda (INBA)	1965	Cuauhtémoc

Fuente: elaboración propia a partir de datos consignados en: Magaña, *Imagen*, 2000, pp. 579-592, “Cartelera teatral”, *Excélsior*, 7 de abril de 1954, p. 23a.

los alumnos de su escuela de teatro. Ese mismo recinto sería reinaugurado en 1959 con el nombre de “Teatro de la Universidad”.<sup>44</sup> También, dependientes de la UNAM, se inaugurarían la Casa del Lago en 1959 y del Teatro de la Facultad de Arquitectura en 1960.<sup>45</sup> Finalmente, la Secretaría de Relaciones Exteriores, a través de su Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura (OPIC), remodelaría el teatro de bolsillo Ariel, para convertirlo en el Teatro Casa de la Paz, inaugurado en 1965.<sup>46</sup>

Los foros teatrales administrados por el estado buscaban fortalecer las nuevas propuestas teatrales y ampliar la base de público. La mayoría de ellos dio amplia cabida al teatro experimental y a piezas de autoría mexicana. Las excepciones fueron los teatros del Seguro Social, que buscaban atraer un público de “trabajadores y clases medias” con “es-

cenificaciones suntuosas de obras que fueran muy atractivas y seductoras para el espectador medio, alejándose en todo sentido de la experimentación”.<sup>47</sup> En ese sentido, su público pareciera acercarse más a aquél buscado por el teatro comercial, pero “con textos muy importantes”.<sup>48</sup>

Ese interés sobre un tipo particular de público por parte de los teatros del IMSS, sus semejanzas y diferencias con el público del teatro comercial, nos devuelve a la cuestión de quién conformaba al público del auge teatral y cuáles eran sus matices. Ya se dijo que había una frontera económica entre quienes podían acudir al teatro y quienes no.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Harmony, “Teatro”, 2011, p. 117.

<sup>48</sup> Harmony, “Teatro”, 2011, p. 117.

<sup>49</sup> Los nuevos foros teatrales tenían precios que oscilaban entre los seis y doce pesos por butaca, mientras una revista musical del teatro Iris, una función del Tívoli o la entrada a la lucha libre en la Plaza México tenían precios hasta de dos y tres pesos. Incluso los cines más caros de esa época como el cine Las Américas en la avenida Insurgentes costaba alrededor de cuatro pesos

<sup>44</sup> Carbonell, *3 crónicas*, 2000, pp. 24 y 35.

<sup>45</sup> Magaña, *Teatros*, 1974, p. 141.

<sup>46</sup> López, *Teatro*, 2011, p. 78.

Más allá del parámetro económico, es probable que para quienes acudían a los nuevos foros teatrales, residieran o no en las colonias donde estos se hallaban, el participar de su sociabilidad les confería cierta distinción que los alejaba de ese otro público que asistía a los viejos teatros del centro de la ciudad. Estas diferencias eran subrayadas por comentarios como el de la crítica María Luisa Mendoza, quien en 1966 caracterizaba al público de los teatros Insurgentes y Manolo Fábregas como “una clase media [...] un público formado por señores de chaleco y señoras peinadas de salón para verse guapetonsonas [*sic*]”, mientras que aquel que acudía a los foros a espaldas del Correo Mayor era “un público pueblerino que le gusta oír teatro en español y con modismos mexicanos”.<sup>50</sup>

Es probable incluso, que estas asociaciones entre la ubicación y el tipo de público hubieran sido utilizadas a conciencia por empresarios teatrales para asegurar la autorización de sus puestas en escena y evitar las sanciones de la Oficina de Espectáculos del Departamento del Distrito Federal. Así podría interpretarse que, en 1955, el dramaturgo y productor mexicano Luis G. Basurto eligiera para el estreno de su pieza *Cada quien su vida* el Teatro Lírico. La obra versaba sobre una noche de año nuevo en un cabaré de tercera clase, tema que podía resultar polémico (y lo fue) para un “público de buen gusto”, que consideraba inaceptable el simple retrato de un lugar asociado a prácticas sexuales no lícitas.<sup>51</sup> La estrategia de montar la pieza en un foro cuyo público se suponía menos refinado, quizá contribuyó a atenuar las suspicacias de las autoridades.<sup>52</sup> Otro caso fue el de la pieza *Rentas congeladas* de Sergio Magaña, montada en el Teatro Iris en 1960, con el propósito de llevar una obra teatral al público popu-

lar que no solía frecuentar los teatros de bolsillo.<sup>53</sup> Por ese mismo interés, la pieza tenía formato de revista musical.

Además del aspecto espacial, la diferenciación entre públicos conjugaba otros elementos como la trama de la pieza y la recepción que el público hacía de las mismas, es decir, un público de “buen gusto” debía rechazar piezas que no lo fueran sin importar si eran representadas en foros considerados para la clase media. Estos otros límites que distinguían entre el público sofisticado, refinado o “entendido” y el público medio, calificado incluso como “fácil”, “burdo”, “corriente”, o proveniente “de la clase media humilde”, son bosquejados en el siguiente apartado.

#### TEMAS, ESTÉTICAS Y USOS TEATRALES: LAS ARISTAS DEL GUSTO DEL PÚBLICO

En 1953, el actor Alfredo Gómez de la Vega, recién llegado al país tras una larga estancia en Europa, expresaba su impresión ante la “vertiginosa multiplicación de pequeños y aún minúsculos teatros” que observó en su retorno a la ciudad, así como su preocupación por la merma en la calidad derivada de ello.<sup>54</sup> Algo similar declaraba Seki Sano un año más tarde, advirtiendo que el aumento del número de salas no podía considerarse un auge teatral mientras que los nuevos teatros ofrecieran sólo obras de tipo comercial o “vodevilescas”.<sup>55</sup>

Y esta era una crítica constante para los flamantes teatros de bolsillo. La mayoría de ellos abrió con la intención de contribuir a los nuevos vientos teatrales de la capital, buscando la producción de montajes con un alto estándar escénico y la incorporación de obras nuevas, de posguerra, nacionales o extranjeras.<sup>56</sup> No obstante, la mayoría tuvo que

la entrada. Ver: Anuncio Cine Las Américas, Últimas noticias, 1.ª edición, 21 de mayo de 1957, p. 6. Ese día exhibían como película de estreno la cinta *Noche sangrienta* estelarizada por John Payne y Mona Freeman.

<sup>50</sup> Mendoza, “Ponencia”, 1967, p. 144.

<sup>51</sup> Estas asociaciones se encuentran en múltiples notas sobre esta pieza publicada el año de su estreno. “Arte”, en *Zócalo*, 10 de agosto de 1955, p. 25.

<sup>52</sup> Una revisión sobre la polémica generada por esta puesta en escena se encuentra en mi tesis doctoral. Luna, *Modernización*, 2017, pp. 277-289.

<sup>53</sup> Mara Reyes, “Diorama”, 1960, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto 2018).

<sup>54</sup> María, “Alfredo”, 1953, versión digital en <criticateatral2021.org> (consultado el 1 febrero 2019).

<sup>55</sup> Luis Suárez, “Seki Sano señala un peligro de muerte para el teatro”, en *Mañana*, 3 de abril de 1954, p. 44.

<sup>56</sup> Miguel de Mora, dramaturgo y crítico español exiliado en México, refiere que el teatro de la posguerra llegaba con atraso a México, sin contar con que la guerra mundial no marcó a este país como a los europeos, lo cual dificultó la comprensión de piezas

alternar la escenificación de piezas dramáticas con comedias ligeras y picarescas, calificadas como “vodevil”, que por su éxito en taquilla permitían recabar los ingresos necesarios para sobrevivir.<sup>57</sup> Uno de muchos casos fue el Teatro Rotonda, ubicado en la glorieta de Etiopía en Narvarte, que tuvo un estreno informal con la pieza dramática *El juicio* del mexicano Alfredo Pacheco, pero el estreno oficial lo hizo con el vodevil *Mumu* del francés Jean de Letraz.<sup>58</sup>

Los vodeviles resultaban tan atractivos para el público que dos foros de bolsillo decidieron especializarse en ese género. Estos fueron el Teatro Arlequín de la calle de Villalongín, propiedad de la actriz Nadia Haro Oliva, así como el Teatro Ariel en la colonia Roma, donde la actriz Celia D’Alarcón protagonizó varios éxitos de taquilla.<sup>59</sup> Pese a la connotación sexual de estas puestas en escena, estos proyectos buscaban ser identificados con un público selecto. Por ejemplo, en la inauguración del teatro del matrimonio Haro Oliva, la invitada de honor para cortar el listón en la inauguración fuera nada menos que la primera dama, María Izaguirre de Ruiz Cortines, gran aficionada al teatro a quien solía vérselo en diferentes foros acompañada de otras

mujeres de la élite política y económica.<sup>60</sup> Algo similar era intentado por Celia D’Alarcón y su esposo el médico y empresario Juan Luis Rojas Alarcón, quienes cada noche de estreno invitaban al público a celebrar un brindis en centros nocturnos reconocidos.<sup>61</sup> Sin embargo, codearse con miembros de la élite resultaba, al menos para los críticos, insuficiente como sello de distinción y buen gusto.

Lo anterior se debía a que la noción de “buen gusto”, sobre la cual se trazaban las fronteras entre “público culto”, “público medio” y “público vulgar”, no tenía una definición unívoca. La revisión de fuentes permite atisbar al menos tres ejes, no necesariamente excluyentes, sobre los que se articulaba el “buen gusto”: la preferencia del público por temas polémicos para la moral sexual de la época, la actitud del respetable ante la representación explícita de esos y otros tópicos calificados como “escabrosos”, y el interés por piezas que demandaban mayores recursos intelectuales frente a aquellas que Antonio Magaña Esquivel describía como “teatro epitalámico” o de risa fácil.<sup>62</sup> A continuación, nos detendremos en cada uno de estos tres ejes.

En primer lugar, estaban aquellos que consideraban que el buen gusto radicaba en que las piezas teatrales evitaran el abordaje de situaciones donde se ponían en duda o transgredían las normativas sociales sobre la sexualidad ancladas en la doctrina cristiana. La simple inclusión de temas como divorcios, incestos, transgresión femenina de las fronteras sexuales, homosexualidad, aborto y violencia eran para un sector del público, indicio suficiente de que la pieza estaba en una región pantanosa en términos de gusto. El escozor causado por estos temas era atizado por el hecho de una de las características del entonces llamado “teatro de posguerra” consistía en ver a contraluz normativas sociales consideradas arcaicas y hacer visibles fenómenos que la “respetabilidad” tradicional hacía callar. La misma puesta de *Un tranvía llamado deseo* ejemplificaba lo anterior en tanto su protagonista, Blanche Du Bois,

---

teatrales escritas desde ese contexto, “el hombre medio de Europa se pregunta si su vida va a ser arrojada de nuevo al volcán: el hombre medio de nuestra América quiere saber nada más si comerá mañana”. Mora, *Panorama*, 1970, p. 92.

<sup>57</sup> De Mora, definía así el vodevil: “el *vaudeville*, sin que estén nada claras las razones de ese nombre, que en su origen designó una canción de circunstancias y después una pieza teatral en la que el diálogo tiene *couplets*, es decir, canciones. Pero españolizado por el uso a *vodevil*, el término ha quedado para designar las piezas de enredos en las que el centro del juego radica en las relaciones amorosas entre los personajes, relaciones que deben ser extraconyugales para dar lugar a las complicaciones”. Mora, *Panorama*, 1970, pp. 151-152.

<sup>58</sup> María, “Inauguración”, 1955, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero de 2019). Un emblema del éxito de los vodeviles de esa época fue el de *La hora soñada*, pieza con la que se inauguró el Teatro Arlequín, el 17 de agosto de 1953, y que alcanzó las mil representaciones para 1955. El enredo de esta pieza de Ana Bonnacci, consistía en el intercambio temporal entre una señora de sociedad y una prostituta, de modo que podían experimentar la vida de la otra con todas sus implicaciones. Rafael Solana, “500 veces *La hora soñada*”, en *Siempre!*, 1 de septiembre de 1954, María, “Reposición”, 1962, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

<sup>59</sup> López, *Teatro*, 2011, p. 67 y ss.

---

<sup>60</sup> María, “Inauguración”, 1953, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 10 de septiembre de 2018).

<sup>61</sup> María, “Noches”, 1958, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 agosto 2018).

<sup>62</sup> Magaña, *Imagen*, 2000, p. 504.

era “un personaje derrotado que busca refugio en la prostitución, el alcoholismo y las fantasías para sucumbir víctima de la locura”.<sup>63</sup> Este personaje que rompía las normas sexuales de la época era suficiente para que algunos señalaran acusatoriamente a la pieza, al director y a los actores como inmorales y de mal gusto.<sup>64</sup>

Estos señalamientos eran una manifestación del pánico moral producido por la creciente urbanización, la secularización de los valores en torno a la vida familiar, la difusión de nuevas teorías en torno a la sexualidad femenina (como el psicoanálisis), la aparición de nuevas pautas de cortejo, y el cambio en los hábitos de consumo y entretenimiento de la población urbana.<sup>65</sup> En ese horizonte, era común que grupos cercanos o identificados con los principios cristianos impulsaran campañas en contra de lo que consideraban “ola de fango” o “inmoralidad”, presente entre otros sitios, en los escenarios teatrales.<sup>66</sup>

Desde esta perspectiva, el público que miraba con humor los enredos sexuales o amorosos de los vodeviles era considerado de mal gusto, por lo que se le señalaba como parte del “populacho” que solía acudir a funciones de burlesque o “sólo para hombres”.<sup>67</sup> Una referencia constante para hablar del público de los vodeviles era el teatro Tívoli, sede del espectáculo frívolo en el centro de la ciudad, asociado a un público popular y masculino. Esta percepción era compartida incluso por la Oficina de Espectáculos que en 1959 anunciaba la restricción de vodeviles en los teatros de bolsillo en los siguientes términos: “no se puede convertir los teatros en “Tívolis”, este se encuentra en una zona de tolerancia, y todos los que deseen explotar dicho

género morboso pueden hacerlo en el citado teatro; pero en las pequeñas salas no se permitirá”.<sup>68</sup> Señalamientos como el anterior suponían que en lugares previstos para la clase media no debían brindarse espectáculos asociados a “cabaretuchos de barriada”.<sup>69</sup>

En ese mismo tono, el entonces veterano crítico Armando de María y Campos, cuando reseñaba vodeviles como *La hora soñada* o *Una noche en su casa, señora* de Jean de Letraz se excusaba con sus lectores de no brindar detalles sobre la trama limitándose a señalar que “no se puede referir ante personas de buen gusto”, pues “son cosas para referirse únicamente entre hombres solos y mujeres de esas que fuman cigarrillos americanos y le hablan de tú a todos los hombres”.<sup>70</sup> Su percepción sobre piezas vanguardistas montadas por grupos experimentales no era muy distinta. Respecto a la obra *Jezebel* del francés Jean Anouilh, pieza sobre una mujer casada que decide prostituirse, el crítico informó a la oficina de espectáculos que era apta sólo para “públicos degenerados y del peor gusto”.<sup>71</sup>

El segundo eje correspondía a aquellos que con una óptica menos conservadora en términos morales consideraban que el abordaje del tema sexual sólo resultaba de mal gusto si era demasiado explícito o realista. Desde estas miradas, el que el público aceptara que la pieza tocara temas polémicos podía ser indicativo de madurez, educación y buen gusto, pero esto tenía límites. Al respecto es muy elocuente el comentario que Salvador Novo hacía sobre la función del estreno de *Un tranvía*:

Hubo mucho público. Las familias eran en su mayoría de tipo *snob*, pero aún así, en un momento dado, cuando Ruvinsky [*sic*], en pijama toma en brazos a la desmayada María Douglas y se la lleva directa-

<sup>63</sup> Carbonell, *3 crónicas*, 2000, p. 51.

<sup>64</sup> Rubén Salazar, “En pocas palabras”, en *Jueves de Excelsior*, 30 de junio de 1949, p. 6.

<sup>65</sup> Sobre la secularización de las prescripciones sobre la familia, la sexualidad y el pánico moral suscitado remito a mi tesis doctoral, Luna, *Modernización*, 2017, pp. 253-310.

<sup>66</sup> Una lectora de *Últimas Noticias* se lamentaba: “Y ¿cómo puede ser lícito divertir prostituyendo? [...] En medio del fango van las almas asfixiándose: los amores lícitos, los ideales puros, la estética, la literatura y el arte mueren antes de nacer [...] en esta OLA DE FANGO ya parece que no se distingue lo que implica la LEY NATURAL...”, Verónica C., “La inmoralidad ha invadido el cine, el teatro y la televisión”, en *Excelsior*, 17 de octubre de 1955, p. 4b.

<sup>67</sup> “Perifonemas”, en *Últimas noticias*, 18 de enero de 1956, p. 5.

<sup>68</sup> “Vodeviles teatrales sólo en la zona roja, ordena Espectáculos”, en *La Extra*, 17 de junio de 1959, p. 3.

<sup>69</sup> Lanz, M., “Cada quien su vida: obra procaz no apta para personas decentes”, en *El Universal*, 12 de agosto de 1955, p. 13; “Vodeviles”, en *La Extra*, *Últimas Noticias* 2.ª edición, 17 de junio de 1959, p. 3. Gabriela Pulido analiza la mirada estigmatizadora que prevaleció sobre los teatros de burlesque, salones de baile y cabarés en: Pulido, *Mapa*, 2016, pp. 99-121.

<sup>70</sup> María, “Inauguración”, 1959, versión digital en <criticoteatral2021.org> (consultado el 18 agosto 2018).

<sup>71</sup> Lamadrid, “Atentado”, 1995, p. 38.

mente a la cama, se sintió que las familias se habían “shockeados”[sic] Y en realidad no había necesidad de tanto realismo...”<sup>72</sup>

En estas líneas Novo muestra que aún para un público poco tradicional para la época resultaba de mal gusto presenciar escenas tan realistas como la descrita.

La manera explícita en que los temas eran tratados en la escena definía constantemente los terrenos entre lo que era solo “picaresco” y lo que era “vulgar” o “corriente”. En ese sentido, críticos menos conservadores como Miguel de Mora, consideraban que algunos vodeviles, pese a su género, tenían gracia o estaban montados decorosamente.<sup>73</sup> También aseguraba que “el teatro puede incluir la violencia como parte necesaria e indispensable de una obra determinada, como puede también incluir el sexo por las mismas razones”; sin embargo, advertía que algunas piezas teatrales en su afán por buscar ingresos de taquilla hacían lo mismo que el cine y la televisión: “subrayar el sexo y la violencia por sí mismos”, lo cual consideraba vulgar.<sup>74</sup> Una apreciación similar sobre la práctica de incluir temas sexuales con el único propósito de hacer reír a la concurrencia la señalaba la crítica Marcela del Río respecto a *Los maridos de mamá* del argentino Abel Santa Cruz, advirtiéndole que más que la pieza, el error de gusto era del director quien hacía “vulgar lo que podría ser simplemente cómico”.<sup>75</sup>

Los críticos teatrales no eran los únicos en asociar el mal gusto de lo explícito. Los colaboradores de la Oficina de Espectáculos, encargados de aprobar y clasificar las piezas teatrales, también consideraban que representaciones demasiado francas de lo sexual, algunos ademanes o la exhibición excesiva del cuerpo, eran inapropiadas para el gusto del “público decente”. Indicativo de esto son las recomendaciones que la consejera de espectáculos Carmen Báez hacía para “hacer notar a los empresarios de esta obra la necesidad de presentar con la debida

discreción las escenas en que las actrices se despojan de sus trajes y aparecen en ropas íntimas”.<sup>76</sup> En esa misma línea, el supervisor Francisco Haro advertía en un informe de 1965 que la pieza *La fidelidad es un error* “está puesta con propiedad y en el primer acto los artistas salen en traje de baño completo y usan mallas por lo cual está salvado el requisito de moralidad mínima que debe imperar en el teatro serio de comedia”.<sup>77</sup>

El tercer eje sobre el que se tejía la noción del buen gusto tenía que ver con las aspiraciones intelectuales del público, y por ende a la manera en que concebían el espectáculo teatral, como mero divertimento o como un vehículo de cultura y de sensibilidad artística. Quienes hablaban del buen gusto desde esta perspectiva solían usar como referente antagónico a la televisión, quizá debido a que el periodo de auge teatral coincidió con el desarrollo de ese medio en nuestro país.<sup>78</sup> En ese sentido, describían al público televisivo señalando que “la emoción dramática más elevada que es capaz de discernir son los goles de fútbol y los knockouts de box”.<sup>79</sup> Cuando ese público iba al teatro se dirigía “hacia lo banal, hacia el vodevil, el astracán y la comedia digestiva”, o hacia piezas de tipo detectivesco, atractivas para los “espectadores que no gustan de pensar”.<sup>80</sup>

En esa desacreditación entraba una buena parte del público del teatro comercial, que sin llegar a ser calificado como vulgar, era tildado de mediocre y poco exigente. La estigmatización de este público como clientela de la creciente industria televisiva era recurrente, más aún cuando piezas teatrales protagonizadas por cómicos con presencia en la pantalla chica eran éxitos de taquilla. Por ejemplo, Marcela del Río refería socarronamente la facilidad con que el público de la obra *Genovevo* presentada en el Teatro Jorge Negrete reía ante los chistes o “morcillas” de los actores Óscar Ortiz de Pinedo y Emilio Bri-

<sup>72</sup> Salvador Novo, “Diario de Salvador Novo”, en *Mañana*, 18 diciembre de 1948, pp. 49-50.

<sup>73</sup> Mora, *Panorama*, 1970, pp. 40 y 44.

<sup>74</sup> Mora, *Panorama*, 1970, pp. 10-11.

<sup>75</sup> Mara Reyes, “Diorama”, 1964, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 agosto 2018).

<sup>76</sup> CITRU-INBA, Fondo AMC, vol. Sala Chopin, 1959, Tomo I, s/f.

<sup>77</sup> CITRU-INBA, Fondo AMC, vol. Teatro Fábregas 1965, *La fidelidad es un error*, s/f.

<sup>78</sup> González, “Buenas”, 2015, pp. 37-66; Fernández y Paxman, *Tigre*, 2013, pp. 72-82.

<sup>79</sup> Gorostiza, “Carta”, 1967, p. 124.

<sup>80</sup> Mora, *Panorama*, 1970, p. 12; María, “Fin”, 1961, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

llas. Del Río se mofaba señalando que “no necesitan hablar para causar hilaridad en sus televiden... perdón, espectadores, lo cual es meritorio, pues quiere decir que no necesitan que ningún autor les escriba sus comedias y quizá por eso prefieren evitar a los buenos autores, pues “les robarían cámara”.<sup>81</sup> Otros como Armando de María, ponían el acento en la diferencia de clase entre ese público y otro de mayor nivel intelectual, asegurando que los primeros buscaban en el teatro lo que “elementos que la clase media y la alta burguesía ven gratis por TV”, sugiriendo que la condición social de ese público le impedía contar con un aparato receptor en casa.<sup>82</sup>

Para subrayar la deficiencia en gusto del público “fácil de contentar”, la crítica María Luisa Mendoza, usaba una analogía gastronómica, en la que lo describía como consumidor de platillos carentes de “vitaminas y especias inteligentes”, pero que gustaba de comer “taquitos en escena”.<sup>83</sup> Esa misma carencia de gusto y refinamiento subrayada por Mendoza, era destacada por Miguel de Mora quien además advertía su mayoría numérica comparándolo con el público de los “paquines”, y —agregaba— “el hecho de que haya mucho más gente que lee paquines de la que lee a Shakespeare, de ninguna manera implica que el cisne de Avon sea inferior a las historietas”.<sup>84</sup>

Esta mayoría numérica del público considerado poco exigente, era en sí mismo un tema de debate. Frente a quienes menospreciaban a este sector del público, había quienes preferían considerarlo una especie de público en formación, cuya existencia era indispensable para hacer crecer el medio teatral. A propósito de ello, el dramaturgo y crítico Rafael Solana señalaba que no debía de hacerse menos a ese público “feíto y chorreadito, mugroso y mal educado”, pues aunque no estuviera tan “güerito” y “limpio” como se quisiera, era el que hacía sobrevivir a las salas teatrales.<sup>85</sup>

En contraste con esas descripciones del público “fácil”, críticos y dramaturgos perfilaban uno “entendido” que buscaba en los espectáculos teatrales algo más profundo, cuyos recursos intelectuales le permitían entender, por muy complejas, polémicas o crudas que fueran, las puestas en escena más vanguardistas. Aunque se asociaba la posesión de tales recursos intelectuales con una mejor posición económica, eso no era suficiente. Esto trasluce en la felicitación que Juan Manuel Villaseñor escribió a Salvador Novo, tras el estreno de *La culta dama* en 1951. En su obra, Novo criticaba a la élite por su afán para guardar las apariencias de respetabilidad pese a los “pecadillos” sexuales de los jóvenes de familia. Al respecto, Villaseñor advertía que entre el público acomodado había quienes carecerían de la capacidad para comprender lo planteado en la escena, como “la estirada y “culto” familia que en señal de protesta abandonó el salón, entre un público “que a todas luces no está compuesto de obreros ni de gente de la clase media humilde”.<sup>86</sup>

El público intelectualizado era un grupo minoritario en proporción al público del teatro comercial;<sup>87</sup> algunas caracterizaciones sobre este, durante la década de 1950, apuntaban a que era una generación joven, entre los 17 y 40 años de edad, muy distinta a la “clientela soñolienta” de décadas anteriores.<sup>88</sup> Se suponía que este era el tipo de público que acudía a los foros de bolsillo donde se presentaban los grupos teatrales experimentales y vanguardistas, “estudiantes hermosos”, una “minoría inteligente”, los “círculos cultos”, que preferían las piezas realistas o existencialistas por encima de las comedias ligeras.<sup>89</sup>

Sin embargo, terminando la década de 1950, la asociación entre espectadores intelectualizados y de

<sup>81</sup> Mara Reyes, “Diorama”, 1963, versión digital en: <critica-teatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

<sup>82</sup> María, “Fin”, 1961, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

<sup>83</sup> Mendoza, “Éxito”, 1966, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 1 de febrero de 2019).

<sup>84</sup> Mora, *Panorama*, 1970, p. 40.

<sup>85</sup> Solana, “Ponencia”, 1967, p. 136.

<sup>86</sup> AHCEHM, fondo Salvador Novo, Sección López Antuñano, legajo 3.2, foja 20.

<sup>87</sup> Así lo lamentaba en 1959, el supervisor Francisco Haro en su informe sobre *Silencio Pollos Pelones* de Emilio Carballido, en el que señalaba “lo lamentable es que el público no responda al esfuerzo creativo del autor y a la decorosa actuación de los artistas”. CITRU-INBA, fondo AMC, vol. Teatro Fábregas, 1965, s/f.

<sup>88</sup> Sergio Magaña, “Teatro”, en *Mañana*, vol. LV, núm. 554, 10 de abril de 1954, p. 57.

<sup>89</sup> Mendoza, “Ponencia”, 1967, p. 144; Cantón, “Ponencia”, 1967, p. 182; Engel, “Ponencia”, 1967, p. 110.

buen gusto comenzó a hacerse borrosa cuando los grupos teatrales experimentales comenzaron a incluir en sus repertorios piezas del teatro del absurdo, en los que la narración diacrónica o secuencial de la trama podía estar ausente, o donde el sentido de la puesta en escena estaba en manos del espectador. Esta vertiente teatral remarcaba la relevancia de los recursos intelectuales y artísticos para su comprensión, por lo que aparentemente dejaba más claro la diferencia entre públicos en tanto podía “horrorizar al público del Arlequín, hace en cambio la delicia de quienes sufrirían náuseas con el vodevil de la señora de Haro Oliva”.<sup>90</sup> Esta percepción del público culto se acentuó con la llegada a México de Alejandro Jodorowsky en 1959, como parte de la compañía del mimo Marcel Marceau.<sup>91</sup> La rápida inserción de este en el panorama teatral capitalino, con un público predominantemente de la élite subrayó la asociación de este público culto e intelectual con una posición social acomodada.<sup>92</sup>

No obstante, aunque las compañías teatrales de Alexandro (como entonces se presentaba Jodorowsky) y la de Juan José Gurrola demarcaron claramente la oposición entre el público no intelectualizado y el público culto, desdibujaron la frontera de lo que estéticamente era considerado buen gusto, reacomodando las fronteras sociales identificadas hasta entonces en el público teatral. De ello hablaremos en el siguiente apartado.

### ¿VANGUARDISTAS O PEDANTES?

#### UN BUEN GUSTO DE LÍMITES BORROSOS

Un intercambio epistolar entre Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza a finales de 1965, retrató la percepción que estos dramaturgos tenían sobre lo acontecido en el teatro y su público durante el último lustro. Con nostalgia, Gorostiza afirmaba que la era teatral que ellos habían protagonizado había contado con “un público homogéneo de cierto nivel intelectual que toda-

vía creía en los valores de la inteligencia, de la cultura y de la moral, y hasta en la buena educación y los buenos modales”, y remataba, “ese público ya no existe”.<sup>93</sup> Para Usigli, ese público, cuya descripción se asemeja a las caracterizaciones del buen gusto del apartado anterior, había sido desplazado por “grupitos *snoobs* que no son sino los últimos ilusos”, grupos de “niños bien” que eran seguidores de Ionesco y Beckett.<sup>94</sup>

Precisamente, los montajes de piezas de estos autores abrieron un nuevo terreno teatral de principio de los sesentas, y con ello escindió a su público. A diferencia de las piezas experimentales que predominaron durante la década de 1950 que apostaban a la exposición realista de dramas del mundo de la posguerra, esta nueva tendencia teatral seguía el camino del simbolismo y el surrealismo, la abstracción, las metáforas y una totalmente nueva manera de montar puestas en escena.<sup>95</sup>

No había sido Alexandro el primero en montar una pieza del teatro del absurdo. Ya en 1953, Salvador Novo en su foro de bolsillo La capilla había estrenado *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. El público, aunque llenó la sala y aplaudió efusivamente el experimento de Novo, no llegó “a comprender su sentido, sus mensajes, sus obras”, según refiere la directora escénica Lya Engel.<sup>96</sup> Ella también señala que la llegada de Jodorowsky dio una sacudida a lo que acontecía en los escenarios capitalinos mucho más fuerte que la que años antes causara Seki Sano con *Un tranvía llamado deseo*.<sup>97</sup> Sería en 1960, cuando un recién llegado Jodorowsky y Carlos Solórzano, entonces cabeza del teatro universitario, llevarían al escenario del Teatro Orientación un programa doble de obras de Beckett: *Fin de partida* y *Acto sin palabras*.<sup>98</sup> A este montaje siguieron varios más de piezas de Kafka, Ionesco, y Strindberg así como otros espectáculos escritos por el mismo Alexandro, a los que les dio el título de “efímeros”.<sup>99</sup>

<sup>93</sup> Gorostiza, “Carta”, 1967, p. 124.

<sup>94</sup> Usigli, “Carta”, 1967, p. 119.

<sup>95</sup> La diferencia entre teatro realista y simbolista en Unger, *Poesía*, 2006, p. 20.

<sup>96</sup> Engel, “Ponencia”, 1967, p. 110.

<sup>97</sup> Engel, “Ponencia”, 1967, p. 111.

<sup>98</sup> Novo, *Vida*, 1997, p. 403.

<sup>99</sup> Jodorowsky, *Teatro*, 1965, p. 14; García, “Apuntes”, 1999, p. 28-39.

<sup>90</sup> Solana, “Sueño”, 1966, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 agosto 2018).

<sup>91</sup> Jodorowsky, “Ponencia”, 1967, p. 86; Novo, “Vida”, 1997, p. 224.

<sup>92</sup> Sobre el público de élite del teatro del absurdo y de las puestas en escena de Jodorowsky: María, “Estreno”, 1963, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

Poco tenían que ver estas puestas en escena con las piezas de Sartre, de Williams o de Miller, típicas de la década anterior. En palabras de Margarita Urueta, mecenas del trabajo de Alexandro, la nueva vertiente teatral “permitía el movimiento interno de los actores y sus personajes, representaba el ir y venir en el tiempo y en el espacio sin límites, como sucede con el pensamiento y las vivencias de los seres humanos”.<sup>100</sup> En el escenario eso se traducía en una mezcla de elementos abstractos y situaciones crudas como en las que los actores simulaban tener relaciones sexuales, despedazar brutalmente un maniquí, o aventar comida al público.<sup>101</sup>

Evidentemente, en un medio donde las simples alusiones verbales a la sexualidad podían considerarse de mal gusto, escenas como esas hicieron levantar las cejas de una parte del público intelectualizado y se convirtieron en dolor de cabeza para los censores de espectáculos. Tal fue el caso de *La Sonata de los Espectros*, clausurada la noche de su estreno por los “ademanos indecorosos” del protagonista, Carlos Ancira, quien simulaba defecar en el escenario, lo cual resultó, demasiado ofensivo tanto para los defensores de la moral convencional como para quienes algo tan explícito hería su sensibilidad.<sup>102</sup>

Ante esta novedad teatral, críticos, espectadores y público en general se enfrentaron a la difícil tarea de decidir si este tipo de espectáculo era o no de buen gusto. No faltó quien calificara estos montajes como “engendro teatral” que ofendía gravemente a la sociedad;<sup>103</sup> otros, sin desacreditar su dimensión artística, lamentaban que éstos fomentaran la distancia del teatro con el público, limitándose a tener como destinatarios a un reducido círculo calificado como *snob*, una “legión de la pedantería” que por sí mismo hacía poco solvente al teatro.<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Urueta, *Juicio*, 1998, p. 309.

<sup>101</sup> Estos elementos escénicos estuvieron presentes en el “efímero”, realizado en el museo de San Carlos en 1963, por Alexandro y su compañía. Jodorowsky, “Teatro”, 1965, pp. 73-80.

<sup>102</sup> Reyes, *Memorias*, 1984, p. 101; “Fue prohibida una obra por inmoral”, en *Últimas noticias*, 18 de abril de 1961, p. 2.

<sup>103</sup> Esta era la opinión de un lector de prensa para *La Ópera del Orden*, escrita y dirigida por Jodorowsky. Flores, “La voz del ágora: Obra teatral que ofende a la sociedad”, en *Últimas noticias*, 13 de julio 1962, p. 4.

<sup>104</sup> María, “Fin”, 1961, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018); Solana, “Ponencia”, 1967, p. 137.

Pese a la crudeza de estas puestas en escena, estas fueron ganando público y elogios de la crítica teatral.<sup>105</sup> Ello permitió que las compañías de Alexandro y de Gurrola ganaran espacios patrocinados por el Estado, erigiendo sus bastiones en la Casa del Lago, el Teatro Casa de la Paz y el Teatro Jiménez Rueda.<sup>106</sup> Su público estaba compuesto por una generación joven, mayoritariamente estudiantes, pertenecientes a una elite cultural y probablemente también económica.<sup>107</sup> Dicho público, aunque reducido en número, era entusiasta y sus seguidores consideraban que esta nueva vertiente teatral representaba el auténtico buen gusto.<sup>108</sup> Por ejemplo, Marcela del Río, tras presenciar la representación de *El diario de un loco* de Nicolai Gogol y *El Gorila* de Kafka, afirmaba: “qué magistral forma de servirse de cada elemento escenográfico, de cada pieza de utilería [...] ¡Qué forma de penetrar a un personaje, hasta el fondo para volverlo a armar!”<sup>109</sup>

A su vez, quienes respaldaban estas nuevas expresiones manifestaban su orgullo por pertenecer a un selecto núcleo de espectadores entendidos, que miraban despectivamente a quienes las rechazaban. En ese sentido, María Luisa Mendoza ratificaba que a las “casas [del Lago y de la Paz] no va el pueblo, ese pueblo de la raza de bronce”, y a ello contraponía a quienes como ella amaban esa experiencia teatral “la parte sana del teatro, la parte inteligente, la parte culta, la parte que me hace pensar, que me irrita, que me asusta, que me conmueve, que me

<sup>105</sup> Sobre la puesta en escena *El gorila* de Franz Kafka, dirigida por Alejandro Jodorowsky en 1964, Armando de María y Campos refería “merecen el aplauso general, y todos los estímulos del sector culto del público de México. Quizá desorienta o ponga en sobresalto al espectador medio de ¡Vístase... señora! O de *Como casarse en siete días*”, María, “Alejandro”, 1964, versión digital en: <criticateatral.org> (consultado el 18 agosto de 2018).

<sup>106</sup> Jodorowsky, “Ponencia”, 1967, p. 90.

<sup>107</sup> María, “Estreno”, 1963, versión digital en: <criticateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018); Taibo, “Ponencia”, 1967, p. 77.

<sup>108</sup> Alejandro Jodorowsky señalaba en 1966 que contaba con un público de aproximadamente trescientas personas por función, y que en las representaciones de *Las sillas* en el Teatro Jiménez Rueda el número alcanzó los 500 espectadores. Jodorowsky, “Ponencia”, 1967, p. 96.

<sup>109</sup> Mara Reyes, “Diorama”, 1964, versión digital en: <carterateatral2021.org> (consultado el 18 de agosto de 2018).

aflije el espíritu, que me saca de la mediocridad, de lo gris que es vivir sin pensar”.<sup>110</sup>

No es la labor de este texto dictaminar si las puestas en escena del teatro del absurdo, y el trabajo de la compañía de Jodorowsky y similares fueron o no de buen gusto. Lo cierto es que en la percepción de quienes miraban lo sucedido en la escena teatral el buen gusto y el compromiso intelectual ya no iban necesariamente de la mano, y por ende las categorías que una década atrás permitían clasificar socialmente al público de teatro se desmoronaban. Al respecto, en 1966, el crítico y dramaturgo Rafael Solana remataba su reseña sobre *El ensueño* de Strindberg afirmando que “es bueno que una gran capital, como México, tenga de todo [...] el vodevil para los muchos y el ensueño para los pocos. Una gran ciudad debe tener su Nadia y su Ancira, sus dos polos de la vida teatral, sus dos extremos, cada uno con su público. Lo difícil es dar el salto mortal, como espectador, de una sala a la otra, de un confín al otro de la escala de los valores. ¿Cuál es el bueno y cuál es el malo?, ¿cuál el sensato y cuál la marihuana?, ¿cuál el refinado y cuál el vulgar? ¡Ah, eso sí que no nos comprometemos a decirlo!”<sup>111</sup>

## CONCLUSIONES

Luis Mario Moncada considera el año 1965 como un punto de quiebre, argumentando que fue entonces que el teatro universitario, tanto de la UNAM como el del INBA quedó en manos de Héctor Azar, lo que favoreció a una acotada red de realizadores y directores en materia de espacios y patrocinios.<sup>112</sup> Pero no fue la única causa. Otra fue el cierre de varias de las salas teatrales abiertas a principios de la década de 1950.

Para 1966, el director Carlos Solórzano calculaba que en los últimos diez años el público que acudía a espectáculos teatrales de “calidad” oscilaba entre los tres mil y tres mil quinientos espectadores

al año.<sup>113</sup> Esta cifra era insuficiente para mantener a flote la treintena de teatros de bolsillo que habían abierto sus puertas una década atrás. Muchos de ellos rebasados en sus gastos decidieron decantar en teatros comerciales, otros de plano cambiaron de giro a cabarés (Trianón), algunos más fueron demolidos ya fuera por los temblores de tierra (Teatro Arena) o por los avances de la imparable urbanización (El Caballito). Otros fueron absorbidos exitosamente por el Estado (Ariel), y al menos por un tiempo patrocinaron las experiencias teatrales más vanguardistas (Casa de la Paz). Otros simplemente cerraron sus puertas o murieron lentamente por incoasteabilidad (Globo, La Capilla, Círculo y varios más). Pocos fueron los sobrevivientes; a ello podría sumarse los cambios en la estructura del IMSS al finalizar el sexenio de Adolfo López Mateos, lo cual menguó su actividad teatral a partir de 1964.<sup>114</sup> A su vez, la muerte de figuras como Seki Sano y Celestino Gorostiza en 1966 también dejaron huella.<sup>115</sup>

Lo cierto es que el material revisado hasta aquí nos ha permitido apuntalar los ejes sobre los cuales se construyeron clasificaciones entre el público que presenció el llamado “milagro teatral mexicano”, y esos mismos ejes permiten hacer una reflexión sobre los tópicos o dimensiones que permitían delinear fronteras en torno y al interior de los sectores medios. La experiencia urbana a través de espacios segregados, la postura ante los cambios en materia de moral sexual y familiar, las preferencias estéticas y los hábitos de consumo cultural, aparecen aquí como hilos que explican las diferencias entre el buen y el mal gusto, el público refinado y el popular, pero también permiten entretejer los límites de esas multifacéticas clases medias y la manera en que éstas se autodefinían y se distinguían.

La propuesta de Bourdieu de pensar el “gusto” como un esquema que articula y reproduce fronteras sociales que no necesariamente están directamente asociadas a los indicadores de capital económico

<sup>113</sup> Solórzano, *Testimonios*, 1973, p. 15.

<sup>114</sup> Solórzano, *Testimonios*, 1973, p. 119. El panorama no mejoraría a finales de la década cuando el OPIC que administraba la Casa de la Paz fue disuelto. López, *Teatro*, 2011, p. 113.

<sup>115</sup> Fernando Torres, “Un hombre que dedicó su vida al teatro dejó de existir: Seki Sano”, en *Mañana*, 8 de octubre de 1966, pp. 48-49.

<sup>110</sup> Mendoza, “Ponencia”, 1967, p. 143.

<sup>111</sup> Solana, “Sueño”, 1966, versión digital en: <criticateatral20121.org> (consultado el 18 septiembre 2018).

<sup>112</sup> Moncada, “Milagro”, 2011, p. 115.

enriquece la comprensión de lo anterior, especialmente si se considera que en el periodo estudiado el costo de los boletos de teatro estaba topado a doce pesos, y por lo tanto el precio de la entrada no explicitaba las diferencias entre públicos del teatro comercial, experimental o aquel auspiciado por el Estado. Los públicos de estas variantes eran percibidos como pertenecientes a distintos sectores sociales en función de su “buen gusto”. Así, el gusto no sólo reflejaba y reproducía las diferencias en el consumo teatral, sino el sistema de estratificación de los estilos de vida, condiciones materiales y espacios ciudadanos asociados a éste. Los críticos jugaron un papel importante en este proceso al hacer eco desde las páginas de la prensa, de las percepciones compartidas sobre lo que podía ser distinguido y lo que era vulgar.

Sin duda, esta es aún una aproximación preliminar, pero pretende contribuir a hacer un planteamiento histórico y analítico sobre la complejidad de definir a los sectores medios. Una conclusión consiste justo en aceptar la imposibilidad de establecer una definición unívoca, y en cambio, como en el caso del “buen gusto” enfocar los esfuerzos a esclarecer las categorías a través de las que espacios, prácticas, sociabilidades y aspiraciones fueron identificadas como propias o ajenas a los mismos.

## FUENTES

### Documentales

Archivo Histórico del Centro de Estudios de Historia de México, Fundación Carso, (AHCEHM).  
 Archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes, (CITRU-INBA).

### Hemerográficas

*Excélsior*, Ciudad de México, 1949, 1954 y 1955.  
*El Nacional*, Ciudad de México, 1949 y 1950.  
*Novedades: revista literaria y de información gráfica*, Ciudad de México, 1952.  
*Últimas Noticias*, Ciudad de México, 1.ª edición, 1953; 2.ª edición, 1959.

*La Extra, Últimas noticias* 2.ª edición, Ciudad de México, 1959.

*Zócalo*, Ciudad de México, 1955.

### Bibliográficas

- Azar, Héctor, “Ponencia”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 149-163.  
 Ballent, Anahi, “El arte de saber vivir. Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970”, en Nestor García Canclini (coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, vol. 1, México: Grijalbo/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1998, pp. 65-131.  
 Bertaccini, Tiziana, *El régimen priísta frente a las clases medias, 1943-1964*, México: Conaculta, 2009.  
 Bordieu, Pierre, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, 1998.  
 Carbonell, Dolores y Luis Javier Mier Vega, *3 crónicas del teatro en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.  
 Contreras Soto, Eduardo, “A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias y sus vidas escénicas en los inicios del siglo xx”, en David Olgún, *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2011, pp. 17-39.  
 Davis, Diane, *El Leviatán Urbano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.  
 Engel, Lya, “Ponencia”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 107-115.  
 Fernández, Claudia y Andrew Paxman, *El tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México: Grijalbo, 2013.  
 Garay, Graciela de, *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad, Historia oral del multifamiliar Miguel Alemán*, México: Instituto Mora, 2002.  
 García, Angélica, “Apuntes en torno a La ópera del orden y el efímero pánico”, en *Documenta CITRU*, núm. 1, Nueva época, noviembre de 1999, pp. 28-39.  
 González de Bustamante, Celeste, “Muy buenas noches”, *México, la televisión y la guerra fría*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.  
 González Mello, Flavio, “Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos”,

- en D. Olguín, *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2011, pp. 71-93.
- Gorostiza, Celestino, “Carta”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 123-125.
- Harmony, Olga, “El teatro del Seguro Social”, en David Olguín, *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2011, pp. 117-128.
- Jiménez, Armando, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México, Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México: Océano, 1998.
- Jodorowsky, Alexandro, *Teatro Pánico*, México: Alacena/Era, 1965.
- \_\_\_\_\_, “Ponencia”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 81-105.
- Kolin, P., “The mexican premiere of Tennessee Williams’s “A Streetcar named desire””, *Mexican Studies /Estudios Mexicanos*, vol. 10, núm. 2, 1994, pp. 315-340.
- Lamadrid G., Luis Armando, “Del atentado al pudor de *La Celestina* y *Jezebel*, pasando por otras calamidades menores”, en *Documenta CITRU*, núm. 1, noviembre de 1995, p. 30-39.
- Loaeza, Soledad, *Clases medias y política en México: La querrela escolar 1959-1963*, México: El Colegio de México, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva Historia general de México*, México: El Colegio de México, 2010, pp. 653-698.
- López Sánchez, Sergio, *Teatro Casa de la Paz: Mudanzas en el tiempo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Luna Elizarrarás, Sara, *Modernización, género, ciudadanía y clase media en la Ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966*, Tesis de Doctorado en Historia, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del Teatro en México, 1533-1960*, México: Conaculta/ Instituto Nacional de Bellas Artes-Escenología, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Los teatros en la ciudad de México*, México: Departamento del Distrito Federal, 1974.
- Mendoza, María Luisa, “Ponencia”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 139-148.
- Merlín, Socorro, “La censura en las carpas de México”, en *Documenta CITRU*, núm. 1, noviembre de 1995, pp. 45-48.
- Miranda, Sergio, “La vivienda popular del Milagro mexicano en la Ciudad de México (1940-1970). Notas para su historia”, en Héctor Quiroz, R. (comp.) *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 111-125.
- Moncada, Luis Mario. “El milagro teatral mexicano”, en D. Olguín, *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2011, pp. 94-116.
- Mora, Juan Miguel de, *Panorama del teatro en México*, México: Editorial Latinoamericana, 1970.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, tomo I, México: Conaculta, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Ponencia”, en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 15-33.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *La democracia en blanco: el movimiento médico en México, 1964-1965*, México: Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Pulido, Gabriela, *El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950*, México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Reyes de la Maza, Luis, *Memorias de un pentonto*, México: Posada, 1984.
- Rodríguez Kuri, Ariel, “Los años maravillosos. Adolfo Ruiz Cortines”, en Fowler, Will, *Gobernantes mexicanos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, tomo II: 1911-2000, pp. 265-286.
- Secretaría de Economía, *Ingresos y egresos de la población de México en el mes de octubre de 1956. Investigación por muestreo*, México: Secretaría de Economía-Dirección General de Estadística, 1958.

- Shunsuke, Tsurumi y Michiko Tanaka, "Semblanza de Seki Sano", en *Estudios de Asia y África*, vol. 16, núm. 2 (48), abril-junio 1981, pp. 242-248.
- Solana, Rafael, "Ponencia", en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 129-138.
- Solórzano, Carlos, *Testimonios teatrales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Taibo, Francisco, "Ponencia", en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 75-79.
- Unger, Roni, *Poesía en voz alta*, México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Dirección General de Publicaciones-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Urueta, Margarita, *El juicio de mis tiempos*, México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Usigli, Rodolfo, "Carta", en *Qué pasa con el teatro en México*, México: Novaro, 1967, pp. 117-119.
- Valdés, Gonzalo, "El Show Bussiness en el teatro mexicano", en D. Olguín, *Un siglo de teatro en México*, México: Fondo de Cultura Económica/Conaculta, 2011, pp. 185-209.

