

TEXTOS Y CONTEXTOS

Muralism off the walls: ■ **El muralismo traspasando**
the Upa y Apa (Mexicana) ■ **las paredes: la revista**
musical revue (1939) ■ **musical *Upa y Apa* (1939)**

RECIBIDO • 10 DE ABRIL DE 2017 ■ ACEPTADO • 15 DE MAYO DE 2017

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO/INVESTIGADORA DEL CITRU ■
 claudiairan@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

mural escenográfico ■
 teatro ■
 muralismo ■
 nacionalismo ■
 transdisciplina ■

RESUMEN

En la década de 1930, en el marco de importantes hechos político-económicos, como la nacionalización del petróleo, y culturales, como la inauguración de Palacio de Bellas Artes, en México se estrenó la revista musical *Upa y Apa*. A través de ella se ejemplificará la concepción del término “mural escenográfico”, que se da cuando un artista plástico realiza una escenografía con elementos de grandes dimensiones, equiparables a una obra mural. También se establecen las similitudes entre el movimiento muralista mexicano y *Upa y Apa*.

KEYWORDS

Set-design mural ■
 theater ■
 muralism ■
 nationalism ■
 transdiscipline ■

ABSTRACT

In the 1930's, in the context of major political and economic events such as the nationalization of the oil industry, as well as such cultural events as the opening of the Palace of Fine Arts, the musical revue Upa y Apa premiered in Mexico City. We will use it as an example of the concept of “set-design mural”, meaning a set-design made by a visual artist using large elements similar to a mural painting. We also establish similarities between the Mexican mural movement and Upa y Apa.

Cuando un artista plástico realiza una escenografía para una obra teatral, es como si trasladara su lienzo a un espacio escénico y lo hiciera tridimensional. Cuando estos creadores son pintores muralistas y realizan un telón escenográfico o decoran un trasto o una ferma con un diseño para una puesta en escena, lo convierten en mural, otorgándole un espacio diferente para ser visto, dándole otro dinamismo, haciendo que interactúe con el hecho teatral y sus espectadores. Esto sucedió en *Upa y Apa*, revista musical ideada después de la expropiación petrolera para llevarla al extranjero y que la comunidad internacional cambiara su opinión acerca de México. Este espectáculo tuvo una serie de similitudes con el muralismo mexicano, como veremos a continuación. De esta fusión surgió un componente original al que denominaremos mural escenográfico, que de acuerdo con Nicolas Bourriaud es efímero, pero sí persiste, ya que forma con la obra artística un conjunto con elementos separados, “producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio”.¹

Upa y Apa aquí, Mexicana allá

Upa y Apa fue concebida por Celestino Gorostiza, quien se desempeñaba como jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En México dio solamente dos funciones, la del estreno y una al día siguiente; en Nueva York, con el nombre de *Mexicana*, llegó a más de treinta representaciones. Esta revista musical es un claro ejemplo de que en el hecho teatral pueden converger la mayoría de las disciplinas artísticas, y concretamente nos muestra cómo los artistas plásticos que participaron en ella, algunos de los cuales ya habían incursionado en la pintura mural, realizaron la escenografía.

El 14 de marzo de 1939 se estrenó *Upa y Apa* en el teatro del Palacio de Bellas Artes. Eduardo Contreras Soto² afirma que esa fecha fue la del preestreno, ofrecido para el presidente Lázaro Cárdenas, su gabinete y el cuerpo diplomático.³ No fue la primera revista que se presentó en este recinto, anteriormente Joaquín Pardavé y Roberto Soto lo habían hecho. Con la participación de personalidades destacadas

¹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013, p. 24.

² Eduardo Contreras Soto, “Música para la escena de los adultos”, en *Silvestre Revueltas en escena y pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBA, INAH, 2012, p. 253.

³ Miguel Capistrán, Triunfo y “avatares de una revista musical”, en *Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA, 2004, pp. 111-138. Contreras también afirma que al otro día se dio la única función al público en general, el día 15 a las 19:00 horas. El programa de mano que resguarda el departamento de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes en la Ciudad de México y que pertenece a la colección del Cenidim, tiene fecha del 15 de marzo de 1939.

en el ámbito teatral, literario, musical, dancístico y plástico, quedó conformado el elenco creativo de esta obra musical, en la que se unieron los nombres de Celestino Gorostiza, Candelario Huízar, Carlos Mérida, José Rolón, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Blas Galindo, Julio Bracho, Luis Sandi y Julio Castellanos, por mencionar algunos. Surgió como un proyecto gubernamental de la administración cardenista, durante la cual, como señala Raquel Tibol, “la actividad de los artistas plásticos (pintores, escultores, grabadores, fotógrafos y arquitectos) fue muy intensa en producción, agremiación, teorización, experimentación, polémica, investigación y proyección local e internacional”.⁴ Y precisamente fue lo que se buscó desde un principio en esta puesta en escena: su representación en el extranjero.

El proyecto inicial incluía nombres de la talla de Rodolfo Usigli, Diego Rivera, Erwin Piscator, Carlos Chávez, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz y Amalia Cabañero de Castillo Ledón, que al final se descartaron.

El tema principal de *Upa y Apa* fue el devenir de México desde la época prehispánica hasta 1939, plasmado a través de su folclore, tradiciones, leyendas y danzas. Por esa razón, y porque el objetivo era recorrer Estados Unidos y Europa, se decidió que no tuviera parlamentos, y que toda la narración se hiciera a través de música y baile. El título de la obra, de acuerdo con Capistrán, se tomó de uno de los cuadros que luego se descartó: *Salón México*, ideado por Xavier Villaurrutia y que incluía parte de una melodía que empezaba y terminaba con la expresión ¡*Upa y Apa!* La tonada pertenece al corrido revolucionario *El albur de la muerte*,⁵ en el cual, de acuerdo con la versión consultada, en una estrofa dice:

—¡Upa y Apa!...
Dicen los de Cuernavaca:
¡El animal que es del agua,
nomás la pechuga saca!

⁴ Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, p. 239.

⁵ *Emiliano Zapata 1909-1919*, <<http://www.bibliotecas.tv/zapata/corridos/corr111.html>>. Consulta: 4 de abril, 2017.

Los pintores en escena

En el programa de mano se presentó como “un espectáculo mexicano producido y presentado por Espectáculos Internacionales, S. de R. L. (International Shows, LTD.) y patrocinado por la Secretaría de Educación Pública y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad y supervisado por el Departamento de Bellas Artes”. En el mismo hay un texto de Celestino Gorostiza, en el que asevera que hasta ese momento sólo la pintura había elevado a la categoría de arte las formas originales de la vida mexicana, por lo que con esta revista se pretendía llegar a un teatro popular mexicano que reflejara el folclore de nuestro país, ya que para él los intentos que se habían hecho anteriormente para hacer un teatro culto no estaban ligados al arte autóctono, y que el teatro llamado popular era lo que se presentaba en las carpas, por lo que se pretendía corregir su desviación.

El espectáculo se dividió en dos actos con un intermedio. Los cuadros se entrelazaron con “números de cortina” que se conformaban con participaciones musicales y bailes. Cada episodio tenía responsables distintos del argumento, la música, el decorado y la coreografía; también el elenco variaba, aunque los ejecutantes podían intervenir en varias ocasiones en la puesta en escena.

En el citado programa de mano viene un resumen de cada cuadro con su explicación, y se detallan los créditos de los responsables y del elenco.⁶ En la siguiente tabla se enlistan los mismos y los números de cortina, junto con los escenógrafos, en su mayoría pintores muralistas, y los demás creativos que intervinieron en la puesta en escena.

De entre los pintores enumerados, Agustín Lazo y Julio Castellanos fungieron como directores de decorado y vestuario, y el ejecutor del decorado fue Rodolfo Galván.

Los grupos experimentales de teatro que surgieron en las décadas de 1920 y 1930 tuvieron entre sus integrantes a pintores; varios de ellos realizaron las escenografías de *Upa y Apa*. Julio Castellanos y Agustín Lazo participaron con Celestino Gorostiza en el Teatro de Ulises y en el Teatro de Orientación. Gabriel Fernández

⁶ Los nombres están escritos como vienen en el programa de mano.

| Nombre del cuadro | Escenógrafo | Argumentista | Compositor | Coreógrafo |
|---------------------------------|--|--------------------------|-------------------------------------|------------------------------|
| <i>Obertura*</i> | | | | |
| <i>El dios cautivo</i> | Carlos Mérida | Michel Berveiller | Candelario Huízar | José Fernández |
| <i>Vivac ranchero*</i> | | | | |
| <i>Piñatas</i> | Carlos Orozco Romero | Octavio G. Barreda | José Rolón | Rafael Díaz |
| <i>La cucarachita*</i> | | | | |
| <i>La mulata de Córdoba</i> | Agustín Lazo | Agustín Lazo | Blas Galindo | José Fernández |
| <i>Goyescas*</i> | | | | |
| <i>Un patio de vecindad</i> | Manuel Fontanals | Julio Bracho | Gabriel Ruiz | Dick Shrues (<i>sic</i>) |
| <i>Sones jarochos*</i> | | | | |
| <i>Ecos de ayer</i> | Carlos Orozco Romero y Julio Castellanos | Sam Spiegel y Luis Sandi | Luis Sandi | Rafael Díaz y Eva Pérez Caro |
| <i>Una boda en Tehuantepec</i> | Carlos Orozco Romero | Celestino Gorostiza | Tata Nacho | Rafael Díaz |
| <i>René y Estela*</i> | | | | |
| <i>El fanfarrón alucinado</i> | Julio Castellanos | Celestino Gorostiza | José Rolón | Eva Pérez Caro |
| <i>Malagueñas*</i> | | | | |
| <i>Yunuen (leyenda tarasca)</i> | Julio Castellanos | Celestino Gorostiza | Tata Nacho | Rafael Díaz |
| <i>Dime que sí*</i> | | | Alfonso Esparza Oteo | |
| <i>Así es mi tierra*</i> | | | Tata Nacho | |
| <i>Un retablo</i> | Julio Castellanos | Xavier Villaurrutia | Silvestre Revueltas | Dick Schreurs (<i>sic</i>) |
| <i>Oaxaqueñas*</i> | | | | |
| <i>Tropical</i> | Julio Castellanos | Octavio G. Barreda | José Zabre Marroquín (<i>sic</i>) | Rafael Díaz y Eva Pérez Caro |

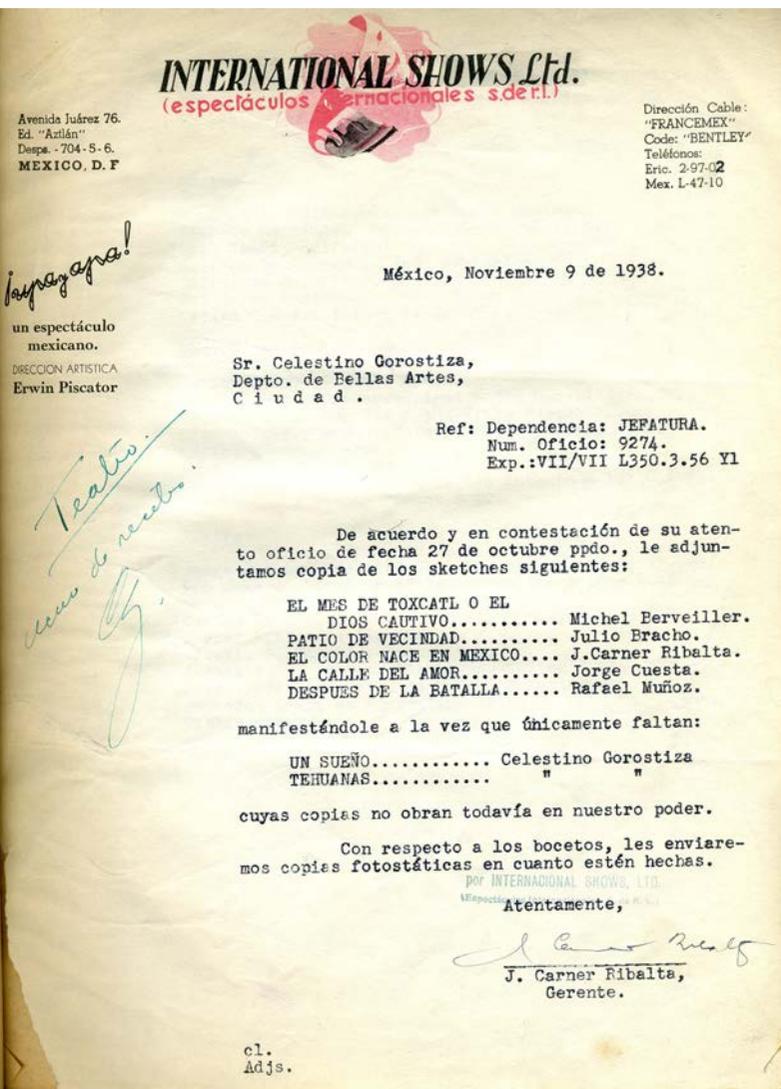
*Números de cortina.

Ledesma,⁷ con Lazo y Castellanos, formaron parte del Teatro de la Universidad dirigido por Julio Bracho. Al respecto, Margarita Mendoza López indica que en estos grupos renovadores “quienes se encargaban de las decoraciones no eran escenógrafos, sino pintores de calidad y categoría reconocidas, e involucrados en el movimiento del teatro experimental”.⁸

⁷ Gabriel Fernández Ledesma aparece en el programa de mano como colaborador en el apartado de pintores, sin embargo, su nombre no es mencionado como responsable de la escenografía en ningún cuadro.

⁸ Margarita Mendoza-López, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941: vivencias y documentos*, México, IMSS, Subdirección General de Prestaciones Sociales, Coordinación de Teatros, 1985, p. 70.

La mayoría de los artistas plásticos que participó en *Upa y Apa*, y algunos de los músicos, fueron miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), asociación de izquierda íntimamente ligada al Partido Comunista Mexicano (PCM), la cual en el momento de su fundación, marzo de 1934, estaba en contra del gobierno cardenista, aunque posteriormente lo apoyó, con lo que obtuvo beneficios gubernamentales. Sus integrantes tuvieron una intensa actividad cultural a través de exposiciones, publicaciones, congresos, obras teatrales y obras murales. La Liga estaba en contra del fascismo, el imperialismo y la guerra, y se disolvió alrededor de 1938. Los militantes de la LEAR que formaron parte de esta revista



Tomo Upa y Apa, Archivo de Armando de Maria y Campos, propiedad de Perla de Maria y Campos.

musical fueron Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Blas Galindo, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos y Agustín Lazo.

México en Nueva York

El hecho teatral en ocasiones genera polémica. El paso del tiempo nos permite realizar una interpretación y análisis con mayor objetividad. El caso de *Upa y Apa* y su versión para Broadway que se tituló *Mexicana* tuvo en el momento de su estreno en México y de su temporada neoyorquina opiniones polarizadas, que desataron críticas y polémicas; en nuestro país la consideró

un fracaso por la única función que presentó al público en general, la cuantiosa inversión, la polémica presencia de Sam Spiegel⁹ y la ausencia del director musical Luis Sandi el día del estreno, entre otros motivos. Pero en el ámbito artístico no se puede considerar una obra fallida, por la conjunción en un solo espectáculo teatral de los personajes que participaron en esta revista, y por presentar un México rico en manifestaciones teatrales, literarias, plásticas, musicales y dancísticas.

Spiegel fue un empresario judío-austríaco nacido en Estados Unidos que manejaba la empresa International Shows Ltd., encargada originalmente de llevar esta revista musical a Nueva York, y tuvo injerencia en el diseño del espectáculo para amoldarlo a las escenificaciones de Broadway.¹⁰ Su participación suscitó amplias opiniones en contra, al grado que en *Mexicana* ya no se le vinculó con la producción y se contrató como agente de la obra en esa ciudad a Casa Shubert.¹¹

Mexicana se estrenó en Broadway el 21 de abril de 1939 en el Teatro de la Calle 46 con varias modificaciones: se amplió el número de cuadros, se incluyó una conductora y hubo una reducción en el número de músicos.

Celestino Gorostiza, a través de una carta-informe dada el 1 de julio de 1939 y dirigida a Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública,¹² dio un amplio resumen de las críticas favorables que se obtuvieron en Nueva York. Para el jefe del Departamento de Bellas Artes la obra fue todo un éxito en su temporada en esa ciudad, ya que había cumplido su cometido de limpiar el nombre de México ante los estadounidenses,¹³ además de congrega a miles de espectadores. La pieza fue criticada por los setenta mil dólares que costó y que no fueron recuperados, situación que el mismo Gorostiza reconoció, ya que se le consideró un derroche en tiempos de crisis: se estaba realizando el pago de las indemnizaciones a las empresas

⁹ Expedió cheques sin fondos para el pago de los músicos y tuvo que intervenir el Ministerio Público.

¹⁰ Posteriormente, Spiegel tuvo una exitosa carrera como productor en la industria cinematográfica de Hollywood, siendo acreedor a tres premios Oscar por mejor película con *Nido de ratas*, *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*. En su honor la Escuela de Cine y Televisión de Jerusalén lleva su nombre.

¹¹ Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 129.

¹² Publicada en una transcripción (*Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA, pp. 134-138).

¹³ Jovita Millán Carranza indica que el objetivo de *Upa y Apa* fue atraer turismo a nuestro país, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes (1934-2004)*, México, INBA, 2004, p. 50.

petroleras expropiadas. La población apoyó económicamente al presidente Lázaro Cárdenas, los artistas plásticos ofrecieron un total de 178 obras para una subasta en el Palacio de Bellas Artes con el mismo fin. Entre estos artistas estaban Carlos Orozco Romero, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida y Julio Castellanos, pintores escenógrafos que participaron en *Upa y Apa*.¹⁴

Upa y Apa y el muralismo mexicano

Entre el muralismo mexicano y la revista musical *Upa y Apa* hay una serie de similitudes que desembocan en un vínculo relevante: la participación de algunos de los pintores que realizaron murales en el diseño de las escenografías de los cuadros de la puesta en escena. Con base en las características de este movimiento enunciadas por Héctor Jaimes en su libro *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* podemos hacer un análisis y agrupar los otros puntos coincidentes.

El nacionalismo posrevolucionario fue impulsado por el Estado, que recurrió a las disciplinas artísticas para ser esparcido en la sociedad mexicana, por lo que el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, encomendó a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros artistas, plasmar en los muros de los edificios públicos una matriz simbólica, es decir, los puntos de confluencia para todos los mexicanos que representaran a la nación, las raíces prehispánicas, las leyendas, los bailes y tradiciones, por mencionar algunos temas.

En *Upa y Apa*, a través del teatro de revista, y también con el apoyo total del Estado, Carlos Mérida aludió a la representación de estos mismos tópicos con el cuadro *El dios cautivo*, para lo cual se basó en una leyenda mexicana. De forma similar se trazaron episodios para *La mulata de Córdoba* de Agustín Lazo y *Yunuen (leyenda tarasca)* de Julio Castellanos. Los actos referentes a las tradiciones fueron *Piñatas* y *Una boda en Tehuantepec* de Carlos Orozco Romero, *Un retablo* de Julio Castellanos y *Ecos de ayer* de ambos artistas. También se presentaron otras escenas sobre la vida cotidiana, todo alternado con números de música, canto y baile.

Tras la salida de Vasconcelos, al movimiento muralista se le dio continuidad ya que, debido a su contexto, prácticamente se había convertido en un arte con denominación de origen. A su vez, *Upa y Apa* recibió el respaldo del gobierno para mejorar la imagen de México ante el mundo debido a la “campaña” de desprestigio que existía por la expropiación petrolera de 1938. El presidente Lázaro Cárdenas había nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública a Celestino Gorostiza, quien le presentó la propuesta de realizar un espectáculo escénico que se llevara a otros países, en primera instancia a Nueva York para coincidir con la Feria Mundial que tuvo como sede esta ciudad en 1939. También se proyectaba llevarlo de gira por Europa, pero con el estallido de la segunda Guerra Mundial el plan se canceló.

Upa y Apa presentó un concepto nacionalista mitificado gracias al patrocinio gubernamental y los objetivos que tuvo desde su origen, con una fidelidad ciega a los preceptos de nación. En cambio, los muralistas cuestionaron y plasmaron los problemas sociales que no se solucionaron con la Revolución mexicana.

Un edificio emblemático que conjuga las grandes escenografías y el muralismo es el Palacio de Bellas Artes, símbolo de identidad nacional y cultural, cuyo diseño original fue del arquitecto italiano Adamo Boari durante el Porfiriato, concluido con cierta modificación en sus planos iniciales por el arquitecto mexicano Federico E. Mariscal. El 29 de septiembre de 1934 se inauguró oficialmente, engalanado con murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, a quienes después se les sumaron David Alfaro Siqueiros, Jorge González Camarena, Rufino Tamayo y Manuel Rodríguez Lozano. Fue precisamente en este recinto en el que se representaron las dos únicas funciones en México de *Upa y Apa*. Jaimes afirma que “la idea de una identidad nacional contribuyó a la formación de una identidad cultural pero a través de monumentos, símbolos nacionales y espacios públicos”.¹⁵ El mismo autor explica que los espacios públicos de alguna manera han ayudado a establecer e imponer cánones artísticos y nacionales, los cuales pueden verse esencialmente como constructos sociales que dependen de la importancia y relevancia que la comunidad les otorga. En este sentido, ese valor se ve claramente reflejado en la trascendencia

¹⁴ “Pro-pago de la deuda petrolera: pintura, escultura y grabado”, México, 1938, una hoja plegable.

¹⁵ Héctor Jaimes, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2012, p. 26.

que tiene el comúnmente llamado “Bellas Artes”, considerado el máximo espacio del país en la presentación y representación de las expresiones artísticas, en sus espacios museísticos y en su sala principal, que legitima y pondera.

La Revolución en el contenido: social, político e histórico, y en la forma: grandeza de las figuras, la intensidad de color, la dinámica de movimiento al espectador y su representatividad cultural son otras similitudes entre el muralismo y *Upa y Apa*, ya que esta revista ponía énfasis en el contenido social a través de leyendas, bailes y tradiciones; también en la forma, ya que mostró en la puesta en escena esas manifestaciones a través del vestuario, la música, las artesanías, de manera desafiante por la majestuosidad del espectáculo. Ambas representaron forma y contenido del pasado mexicano, e identidad y memoria cultural del país.

La monumentalidad de los murales y de las ideas representadas generaron una fuerza colectiva de trabajo

al realizar una obra artística, en la que el muralista era el eje rector con la colaboración de pintores, ayudantes y albañiles, por mencionar algunos; aunque cabe señalar que no se les reconoce públicamente su intervención, ya que siempre se le da el crédito al muralista. En *Upa y Apa* se reunió el esfuerzo de más de 150 especialistas, por lo que fue también un trabajo colectivo; convergieron autores, compositores, escenógrafos, coreógrafos, así como actores, cantantes, bailarines, músicos y demás involucrados en el hecho escénico: administradores, técnicos y maquillistas, para poder conseguir un resultado fastuoso.

Tanto el movimiento muralista como *Upa y Apa* rebasaron las fronteras de nuestro país. En Estados Unidos, el primero lo hizo con los denominados tres grandes, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes realizaron murales en California, Michigan, Nueva York y New Hampshire, contratados tanto por instituciones como por particulares. En tanto que la revista musical *Mexicana* se presentó en la ciudad de Nueva York.

Dentro del tinte socialista, que en cierto momento caracterizó al muralismo mexicano a través de una estética liberadora, la obra traspasó los límites de los museos, se convirtió en un arte que se realizó en espacios públicos, algunas veces abiertos, al alcance de un mayor número de público, que al contener también la esencia social se insertó dentro de esta corriente. Pero este punto se puede tomar como una similitud a la inversa con *Upa y Apa*: también rompió con el espacio en el que se presentaba este género, teatros populares, carpas y recintos más reconocidos, por ejemplo, el Teatro Principal (se incendió en 1931) o el Lírico, ya que surgió para el Palacio de Bellas Artes con la esencia de la revista pero transformándola en un producto exportable, culto y, por supuesto, no popular.

La mayor confluencia de todas las similitudes y la que da pie a este estudio es la participación de los artistas plásticos Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero y Julio Castellanos, quienes acudieron al llamado de Celestino Gorostiza. Capistrán cita a Gorostiza: “con base en cuadros o episodios, por medio de los cuales, la música, los bailes y los trajes típicos se ofrecería ‘como si fuera un gran mural pictórico animado’, un acercamiento a un país lleno de color, amistoso y alegre”.¹⁶



Here are three Mexican Government employees working in Wednesday's "Mexicana." Behind the masks are Enrique Pastor and José Molina; the lady is Carmen Molina.

Upa y Apa, Fondo Celestino Gorostiza, CITRU/INBA.

¹⁶ Miguel Capistrán, “Triunfo y avatares de una revista musical”, *op. cit.*, p. 122.

Mural escenográfico

Hablar de mural nos remite a una obra plástica representada en un muro, pared o panel, es decir, lo asociamos con una rigidez, pero en el terreno de las artes escénicas el muralismo se trasladó a elementos escenográficos de grandes dimensiones como el telón significativo,¹⁷ los trastos o paneles¹⁸ y las fermas y fermones.¹⁹

Mieke Bal dice que los conceptos no son estables, tienen flexibilidad, nos permiten expresar una interpretación, viajan entre disciplinas, periodos, lugares y comunidades académicas; son adecuados cuando provocan la organización efectiva de los fenómenos y que tienen un tránsito interdisciplinario de propagación del conocimiento.

Los conceptos de mural²⁰ y escenografía²¹ viajan y realizan una intersección en la puesta en escena con

¹⁷ “Estos telones tienen en su dibujo y pintura los rasgos definitorios de un lugar específico, o bien de una idea figurativa o abstracta... pueden ser el único elemento que sintetice y concentre los signos más claros e importantes de una obra”. Arturo Nava, *Fundamentos del diseño escenográfico*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2016, p. 136.

¹⁸ “El trasto en el lenguaje teatral, es un elemento plano modular que se puede usar de manera independiente o se puede agrupar para conformar superficies mayores cuya función es dividir o identificar. El panel generalmente se refiere a un elemento unitario de medida comercial y el trasto puede abarcar dimensiones muy generosas. Ambos constan de dos elementos en su elaboración: uno es el bastidor o esqueleto que estructura y da rigidez a su forma... el otro complemento es el recubrimiento, forro o chapa”. *Ibidem*, p. 141.

¹⁹ “Son trastos planos rectos o curvos de generosa longitud y poca altura que resultan muy útiles para rematar, ocultar o significar un elemento asentado en el piso... el fermón tiene una altura mayor que generalmente tiene pintada alguna ilustración de paisajes, elementos arquitectónicos o abstractos”. *Ibidem*, p. 143.

²⁰ La Real Academia Española define al mural como “perteneciente o relativo al muro,” y como “pintura o decoración mural”, <<http://dle.rae.es/?id=Q6XyG7v>>. Consulta: 19 de enero, 2017. Guillermina Guadarrama afirma que es una obra plástica que se ha ido transformando y evolucionando en sus características, la mayoría de las cuales se convierten en variables: se plasma en otras superficies que no son solamente muros (paneles, biombos), existen murales transportables; con materiales y técnicas en su ejecución que van más allá del fresco, son producto de un trabajo colectivo, y se consideran un arte público (aunque existen murales que no se encuentran en lugares al exterior para ser vistos por toda la gente, y aquí añadiríamos que hay murales en colecciones privadas). Pero también hay tres elementos que le dan identidad, los cuales son: monumentalidad, perspectiva e ideología. *Características del mural*, México, documento inédito, 9 p.

²¹ “En el sentido moderno, es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral... dispositivo capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación (y no un lugar fijo) y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 164 y 165.

base en los principios de Bal. De ese cruce se deriva un concepto viajero, al cual preferiría denominar concepto sincrético, ya que dentro de ese recorrido se unen dos fenómenos de disciplinas diferentes, pero afines, para crear un solo concepto: el mural escenográfico. Es una forma diferente de conceptualizar un mural de acuerdo con el análisis de sus características, de sus creadores y de su función, fuera de la rigidez de apreciarlo solamente en un contexto determinado

¿Qué pasa cuando el teatro y el muralismo se vinculan a través de sus representantes: los pintores? Dos universos paralelos, dos disciplinas artísticas que conviven simultáneamente pueden coexistir en el hecho teatral y modificar su forma. De acuerdo con Bourriaud y su estética relacional, que es una teoría de la forma, como producto del encuentro de dos elementos se realiza la creación de un mundo perdurable, y para que éste se dé un elemento debe poseer al otro. La obra mural se ha introducido en las distintas manifestaciones escénicas, dentro de ellas el teatro, llegando al punto en el que si la escenografía fue realizada por un muralista tiene un efecto más allá de la sola concepción teatral, un mural tridimensional que interactúa con texto, actores, creativos (directores, escritores) y el espectador, y que cumple una función distinta a la que puede tener exhibida en otro espacio. De esta forma el público tiene otra percepción del mural, no solamente la simple contemplación de la obra plástica. Si de manera intrínseca el mural nos da una narración, inmerso en la puesta en escena nos proporciona otro universo, ofreciéndonos una anagnórisis que nos llevará a la reflexión, confrontación y enseñanza.²²

Existen antecedentes del mural escenográfico en México en las décadas de 1920 y 1930. La obra mural, por ende los pintores muralistas y el teatro, se vincularon a través de las misiones culturales iniciadas por José Vasconcelos. El teatro, sobre todo el de títeres, sirvió como vehículo para transmitir el conocimiento, el arte y los hábitos de higiene; de esta manera la escenografía se hacía sobre muros, en ocasiones al aire libre. De algunas de ellas sólo queda el registro fotográfico.

En el sentido estricto un mural busca la permanencia a través del tiempo. Un mural escenográfico puede ser efímero al igual que el hecho teatral, lo cual no indica que no queden vestigios del mismo para ser in-

²² Arturo Nava Astudillo, *op. cit.*, p. 53.



Julio Castellanos, *El diablo mantenido*, 1933, fresco, Escuela Héroes de Churubusco. Foto: Alfredo Ortega.

vestigado, como la imagen del boceto escenográfico de *Un retablo*, que en *Mexicana* fue denominado *Un velorio*, cuadro diseñado por Julio Castellanos, musicalizado por Silvestre Revueltas, con argumento de Xavier Villaurrutia y con coreografía de Dick Schreurs (*sic*).

Al observar la parte superior del boceto vemos que la figura principal que plasma Castellanos parece ser un niño,²³ lo cual nos remite a los murales que pintó en 1933 en la Escuela Héroes de Churubusco²⁴ en Coyoacán, Ciudad de México, que giran en torno a la niñez, titulados en su conjunto *Juegos infantiles*.

²³ En un documento recientemente localizado que contiene el argumento de esa obra se afirma que no se trata de un niño sino de un adulto, al contrario de lo que sucede en los mencionados murales, donde los niños parecen adultos. En un encuadrado de Armando de María y Campos, propiedad de Perla de María y Campos, titulado *Upa y Apa*, aparece el argumento de *Un velorio*, escrito por Villaurrutia. Con base en el argumento esta figura representa a un difunto que debe elegir entre el cielo y el infierno. Como opta por el segundo hace pensar que se trata de un adulto. Es claro que Castellanos hizo una libre interpretación del argumento.

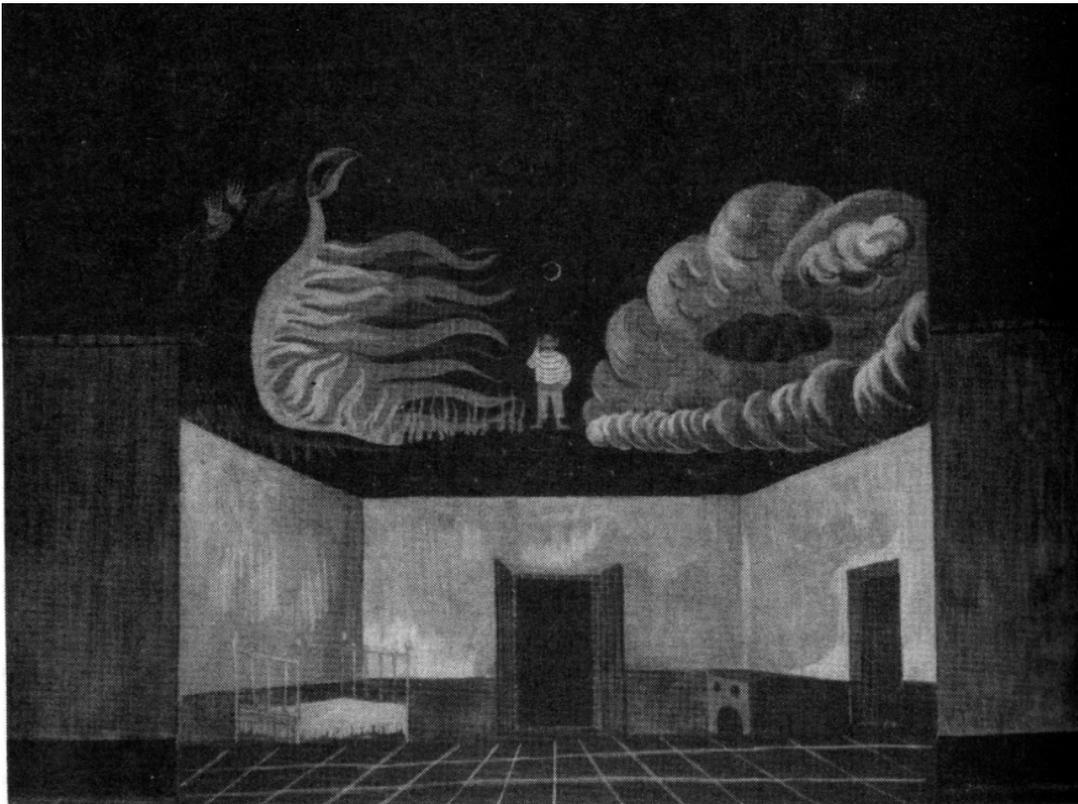
²⁴ En un principio los murales fueron pintados en la Escuela Primaria Melchor Ocampo, la escuela Héroes de Churubusco se trasladó a las instalaciones de la primera, y empezaron a compartir el inmueble a partir de 1934, quedando la obra mural de Castellanos en el espacio de la segunda. (Ariadna Patiño Guadarrama, *Julio Castellanos y la enseñanza visual: los murales de la Escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 76 p. <<http://132.248.9.195/pd2007/0617678/Index.html>>. Consulta: 9 de marzo, 2017.

Apasionado de la escenografía y considerado uno de los mejores exponentes de este arte teatral en la Ciudad de México de la época, Castellanos unificó las opiniones de Carlos Pellicer, Luis Cardoza y Aragón, Oliver Debroise, Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Antonio Rodríguez y Salvador Toscano con respecto a la calidad de su obra, al considerarlo un artista con estilo propio, poético, gran dibujante y pintor completo.

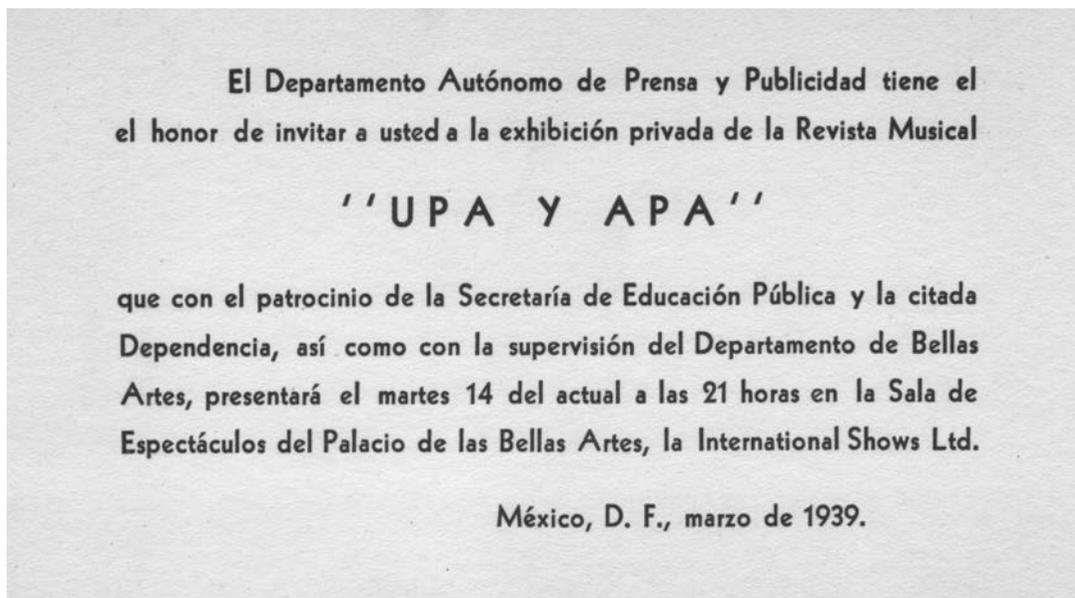
Carlos Pellicer afirma que Julio Castellanos “como todo gran pintor, creó un tipo humano que se caracteriza por la forma de los ojos y de la nariz, así como por la forma del cráneo”.²⁵ El pintor no dejó de hacer escenografías a lo largo de su carrera artística. En 1947, año de su fallecimiento, fue nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes. Su pintura *Autorretrato* se considera la última obra de caballete que realizó, y en el ámbito escenográfico se encontraba trabajando en la puesta en escena para niños de *Don Quijote*,²⁶ la cual

²⁵ *Julio Castellanos (1905-1947): monografía de su obra*, México, Editorial Netzahualcóyotl, 1952, p. ix.

²⁶ Versión de Salvador Novo; dirección de Clementina Otero; vestuario y decorados de Julio Castellanos, Julio Prieto y Carlos Marichal; música de Carlos Chávez, Blas Galindo y Jesús Bal y Gal; coreografía de Guillermina Bravo y Gilberto Martínez del Campo; director de orquesta Eduardo Hernández Moncada. *Xóchitl Medina Ortiz, 70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes: memoria 1942-2012*, México, INBA, CITRU, 2013, p. 28.



Julio Castellanos, escenografía para *Un velorio* de la revista *Upa y Apa*, tomada de Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Conaculta, INBA, Escenología, 2000.



Upa y Apa, Fondo Celestino Gorostiza. CITRU/INBA.

se presentó en el Teatro del Palacio de Bellas Artes y se estrenó el 6 de agosto de 1947, un mes después de su muerte.

Fin de la temporada

El teatro y las artes plásticas han establecido un lazo sustancial, ya que en repetidas ocasiones pintores han realizado y realizan las escenografías de obras teatrales. En *Upa y Apa* se ha ejemplificado la incursión de los pintores muralistas en el hecho teatral a través de la realización de escenografías de grandes dimensiones

(inherentes a su naturaleza), las cuales se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, un escenario colosal, tanto en espacio físico como simbólico. Escenografías respaldadas en una monumentalidad, perspectiva e ideología que las elevó a la categoría de mural escenográfico.

Hoy en día existe la necesidad de ir más allá en la aplicación de conceptos para la explicación y asimilación del rompimiento de fronteras entre cada disciplina artística. Si en el siglo XX se conjuntaban el teatro, las artes plásticas, la música y la danza, en el XXI, a través del campo expandido en el arte, los límites en muchas ocasiones son imperceptibles. Esa hibridación nos lleva a replantearnos las definiciones establecidas. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.
- BARROS SIERRA, José, "El caso *Upa y Apa*," *Hoy*, núm. 109, México, 25 de marzo de 1939.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013.
- CAPISTRÁN, Miguel, "Triunfo y avatares de una revista musical", en *Celestino Gorostiza: una vida para el teatro*, México, INBA.
- CARDOZA y ARAGÓN, Luis, *Julio Castellanos, La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Landucci, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, "Música para la escena de los adultos", en *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBA, INAH, 2012.
- *Emiliano Zapata 1909-1919*, s/f, <<http://www.bibliotecas.tv/zapata/corridos/corr111.html>>. Consulta: 4 de abril, 2017.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 407 p. <<http://132.248.9.195/ptd2015/anteriores/0228561/Index.html>>. Consulta: 26 de febrero, 2017.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *Características del mural*, México, documento inédito, 2017.
- JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2012.
- *Julio Castellanos (1905-1947): monografía de su obra*, México, Editorial Netzahualcōyotl, 1952.
- *Julio Castellanos 1905-1947, México*, Banco Nacional de México, Pinacoteca Marqués de Jaral del Berrio, 1982.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, conaculta, INBA, Escenología, 2000.
- MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Conaculta, INBA, 2009.
- MEDINA ORTIZ, Xóchitl, *70 años de teatro escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes: memoria 1942-2012*, México, INBA, CITRU, 2013.
- MENDOZA-LÓPEZ, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941: vivencias y documentos*, México, IMSS, Subdirección General de Prestaciones Sociales, Coordinación de Teatros, 1985.
- MILLÁN CARRANZA, Jovita, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes: (1934-2004)*, México, INBA, 2004.
- *Misiones culturales: los años utópicos 1920-1938*, México, Conaculta, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 1999.
- Nava Astudillo, Arturo, *Fundamentos del diseño escenográfico*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2016.
- PATIÑO GUADARRAMA, Ariadna, *Julio Castellanos y la enseñanza visual: los murales de la Escuela Héroes de Churubusco en Coyoacán (1932-1933)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, <<http://132.248.9.195/pd2007/0617678/Index.html>>. Consulta: 9 de marzo, 2017.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- *Pro-pago de la deuda petrolera: pintura, escultura y grabado*, México, una hoja plegable, 1998.
- TIBOL, Raquel, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano: (IX coloquio de historia del arte)*, México, UNAM, 1986.
- TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa cine*, España, Espasa Calpe, 1996.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO • Licenciada en Bibliotecología por la UNAM. Labora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), donde es responsable de procesos de preservación y catalogación principalmente, además de realizar consultas especializadas en fuentes documentales de teatro. Se desempeñó como subdirectora de Organización Documental y jefa del Departamento de Fondos Especiales en la Biblioteca de las Artes. Ha dictado conferencias sobre documentación artística y específicamente teatral, tema en el que ha desarrollado su investigación.