67/

TEATRO Y VANGUARDIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO (1920-1940)

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Serie Humanidades

TEATRO Y VANGUARDIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO (1920-1940)

Serie Humanidades

División de Ciencias Sociales y Humanidades

TEATRO Y VANGUARDIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO (1920-1940)

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

AZCAPOTZALCO
COSEI BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

2005

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General
Doctor Luis Mier y Terán Casanueva
Secretario General
Doctor Ricardo Solís Rosales

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA Azcapotzalco

Rector
Doctor Adrián de Garay Sánchez
Secretaria
Doctora Sylvie Turpin Marion

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Licenciado Guillermo Ejea Mendoza
Secretaria Académica
Doctora Susana Núñez Palacios
Jefe del Departamento de Humanidades
Licenciado Alejandro J. de la Mora Ochoa
Coordinadora de Difusión y Publicaciones
Maestra Begoña Arteta Gamerdinger

Ilustración de portada: Carlos González
Diseño de portada: Miguel Ángel Sánchez Macías

Primera edición, 2005
Los derechos de reproducción de esta obra pertenecen al autor
© Para la presente edición, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
ISBN: 970-31-0520-3
Depósito Legal
Derechos reservados conforme a la ley.
Se prohíbe la reproducción por cualquier medio
sin el consentimiento de los titulares de los derechos de las obras

Impreso en México/*Pinted in Mexico*

A don Fernando, mi padre,
quien a pesar de no entender bien a bien
los berenjenales por donde transito,
me ha brindado su apoyo
siempre que lo he necesitado.

A Pilar, siempre presente en mis días y mis horas.

Con mis saludos y agradecimiento a quienes con su trabajo,
conversaciones y sus críticas ayudaron
al enriquecimiento de este trabajo,
en especial a Daniel Meyran y
a la memoria de Luis Mario Schneider.

Índice

Introducción 13

I. Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas

Propuestas de renovación y vanguardia en las artes 19
A la búsqueda de un proyecto de cultura, arte nacional y práctica teatral 32
La propuesta de Gamio 35
La propuesta ateneísta 37
Encuentros cercanos ateneístas con el arte escénico 42
El caso Vasconcelos 57
Los "Siete Sabios", la "Generación de 1916" y la práctica teatral 64
El discurso oficial y discursos disidentes en el teatro posrevolucionario 70
El radicalismo de izquierda y sus propuestas teatrales 84

II. Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario

Conjunciones y disyunciones entre el teatro y la práctica artística posrevolucionaria 101
Presencia de Artaud y de otras personalidades en el teatro mexicano posrevolucionario 103
Presencia de las artes plásticas en la escena mexicana posrevolucionaria 113

Presencia de la música en la escena mexicana posrevolucionaria. 128

III. Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva

Voces y discordias en el teatro 143
Algunos casos significativos de polémicas en el teatro posrevolucionario 153
Casos y ejemplos en la renovación escénica posrevolucionaria 160
Presencia de Camila Quiroga en la escena mexicana 168
Renovación teatral y vanguardias artísticas 171
Apropiaciones del teatro sintético en la vanguardia teatral mexicana 174
¿Teatro de arte o teatro apolítico? Las experiencias del Teatro de Ulises, del Teatro de Orientación y el Teatro Universitario 191
El Teatro de Ulises 191
El Teatro de Orientación 205
El Teatro Universitario y Estudiantil 212
La historia y el proyecto revolucionario en el teatro. Teatro Indigenista Mexicano y Teatro Mexicano de Masas 223
El Teatro Indigenista Mexicano 223
El Teatro Mexicano de Masas "La ideología del Estado Posrevolucionario en escena" 225
La historia y los alcances revolucionarios en tela de juicio: El Teatro de Ahora 231
Hacia una radicalización de la Revolución Mexicana: El Teatro de tendencia militante de izquierda de los años treinta, el Teatro de la LEAR y el Teatro de las Artes 256

Notas finales 275

Obra citada o consultada 279

INTRODUCCIÓN

LA PRÁCTICA DEL TEATRO como expresión cultural y como práctica discursiva en un determinado periodo, el teatro mexicano de vanguardia en la época que se ha dado en llamar periodo posrevolucionario (1920-1940), es el tema de este estudio. Precisamente cuando la Revolución Mexicana se bajó del caballo y cambió las carabinas y los rifles por las armas de la educación y la fundación de instituciones que habrían de conformar un proyecto de nación que se había estado perfilando desde el Porfiriato, años antes del estallido armado del 20 de noviembre de 1910.

Años después, el 21 de mayo de 1920, Venustiano Carranza, jefe del ejército constitucionalista y por entonces presidente de la nación, es asesinado en Tlaxcalaltongo mientras huía de las fuerzas rebeldes que bajo el Plan de Agua Prieta intentaban derrocarlo. Nombran presidente interino a Adolfo de la Huerta, y en el mes de julio el general Francisco Villa, jefe de la División del Norte, se retira de la escena militar y política. Una vez limpiado el terreno, y bajo el manto de unas elecciones federales, el primero de diciembre de ese año, el general Álvaro Obregón es elegido presidente constitucional para el periodo 1920-1924 y surge así una nueva época para el país.

Al año siguiente José Vasconcelos es nombrado secretario de la recién fundada Secretaría de Educación Pública y durante veinte años el país vivió un florecimiento artístico cultural inusitado. Mucho se ha hablado y estudiado sobre la pintura mural de esa

época, del surgimiento de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, así como del movimiento literario ahora nombrado narrativa de la Revolución mexicana, sin olvidar el estudio y la difusión de la obra musical de autores como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas o Manuel M. Ponce, pero en lo tocante a las manifestaciones teatrales del mismo periodo, si bien están los trabajos de Armando de Maria y Campos,[1] de Magaña-Esquivel,[2] o de John Nomland[3] que en muchos sentidos han hecho grandes aportaciones al estudio del teatro en México, son más bien pocos los trabajos que se han acercado al fenómeno del teatro como espacio de discusión de determinados discursos, sean éstos artísticos, políticos, sociales o educativos.

Mencionamos aquí el trabajo de Guillermo Schmidhuber sobre la dramaturgia mexicana de esa época, *El teatro mexicano en cierne* (1922-1938),[4] que procura presentar una visión amplia de las manifestaciones dramatúrgicas más representativas del periodo, con el fin de reconocer en ellas los orígenes y los cimientos de la dramaturgia mexicana contemporánea.

Hay, por otra parte, un par de trabajos dedicados a estudiar y antologar la dramaturgia mexicana con tema de la Revolución mexicana: uno de Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución mexicana*,[5] que antologa textos dramáticos que exploran los hechos revolucionarios y realiza un amplio estudio preliminar sobre el tema. El otro, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, más reciente, de Marcela del Río,[6] acompaña a la respectiva antología con un estudio dedicado a los discursos aparecidos en las obras escogidas.[7] Sin embargo, en ambos casos, más que profundizar en de-

[1] A. de María y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, IERM, 1957; *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, BINEHRM, 1956.

[2] *Magaña-Esquivel, Imagen del teatro*, México, Ediapsa, 1940, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964.

[3] J. B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo*, México, INBA, 1967.

[4] G. Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne*, Nueva York, Peter Lang, 1992.

[5] W. Cantón, *Teatro de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982.

[6] M. del Río, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1997.

[7] Véase al respecto el trabajo de Octavio Rivera K., "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso", Perpignan, Universite de Perpignan, 1994, pp. 93-105.

terminados ejes discursivos de las obras en cuestión, los trabajos se orientan a observar ciertas tendencias temáticas en relación con la Revolución mexicana, cada uno desde su propia visión.

En nuestro caso, nos interesa ver no tanto la manera como se ha abordado el tema de la Revolución mexicana en el teatro, sino cómo éste se constituyó en la palestra de distintas agrupaciones artísticas y culturales, para exponer ahí sus concepciones de la vida social, política y cultural de un país necesitado de un modelo de modernidad en el cual instalarse, lo que coincidió con el tiempo en que las llamadas vanguardias históricas rompían con los modelos artísticos del pasado.

Como se verá, y contra lo que se esperaría, la producción de teatro de reflexión política en México, especialmente durante los años treinta, fue muy amplia y compleja, de la misma manera que la sociedad que la generó en ese entonces que, vivía una ebullición cultural inusitada, ya fuera por influencia de las vanguardias artísticas o como consecuencia de las transformaciones sociales que tuvieron lugar a partir del mismo proceso revolucionario. Muestra de ello fue la árida y obsesiva discusión que se desarrolló por aquellos años, tanto entre círculos de creadores como entre críticos, en torno a la necesidad de crear un verdadero teatro nacional, el cual finalmente se consolidó a partir de experiencias como las mencionadas en el presente trabajo, y que posteriormente vino a corroborar el dramaturgo Rodolfo Usigli, quien consiguió asimilar en forma muy personal las aportaciones de aquellos movimientos que le antecedieron, para darse a la tarea de escribir una obra mexicana de gran rigor formal y con una fuerte carga política, como parte de esa búsqueda identitaria que se manifestó en el teatro mexicano de entonces.

En ese sentido hemos procurado incorporar testimonios y opiniones de diversas voces, aun a riesgo de hacer la lectura un tanto pesada, pero ofreciendo al interesado fuentes que le permitan una valoración del tema y que, al mismo tiempo, sustenten las observaciones que se hacen a lo largo del texto.

El teatro mexicano de vanguardia en el periodo posrevolucionario, en los grupos estudiados (el Teatro Sintético y Folklórico Mexicano, el Teatro de Masas, el Teatro de Ahora, el Teatro de

Tendencia Militante, las Comedias impolíticas de Rodolfo Usigli y algunos ejemplos de dramaturgia particulares), cumplió con una función ideológica e histórica de primer orden en la conformación de la sociedad mexicana moderna, en virtud de que como manifestación artística surgió como parte de necesidades lúdicas, religiosas o puramente didácticas de una sociedad, para representarse a sí misma y expresar ahí sus ideales de vida, sus valores axiológicos.

Si estudiamos el teatro como discurso, integrando los aspectos ideológicos con la propuesta estética que cada experiencia teatral nos ofrece, estaremos viendo al mismo tiempo el contexto social en que se produjo tal o cual experiencia teatral y, también, estaremos abordando ésta misma. Es difícil aislar al teatro del contexto en que se produce; de hecho, podemos afirmar que es un espléndido medio reproductor de ideología. Si analizáramos de manera exclusiva sus aspectos formales o estructurales, estaríamos, en cierto sentido, estudiando los reflejos del entramado social que se manifiestan en la estructura profunda de una obra dramática o de un espectáculo teatral, o de ambos a la vez. El teatro mismo es así una práctica social y una práctica discursiva y de todo ello trataremos en las siguientes páginas.

I. Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas

Propuestas de renovación y vanguardia en las artes

PARA 1920, México era un auténtico modelo para armar, del que no se sabía con claridad si el rompecabezas estaba completo y si las piezas encajarían satisfactoriamente. México estaba en estado de devastación cultural, económica y social, pero dentro de ese caos, de ese *maremagnum*, habían ocurrido hechos que sentarían las bases de un futuro país que intentaría a su manera, es decir "a la mexicana", plantarse en la vanguardia social y cultural de la convulsionada primera mitad del siglo XX.

Entre los hechos significativos encontramos la célebre Convención de Aguascalientes, conocida oficialmente como "la Soberana Convención Revolucionaria" (1914-1916)[1] en la que los grupos armados en pugna, desde los más radicales y utópicos (magonistas, villistas, zapatistas), hasta los más convencionales y pragmáticos (carrancistas, obregonistas o callistas), intentaron ponerse de acuerdo para establecer las bases de un nuevo contrato social, para concretar los hechos revolucionarios en un plan de acción social en el que lo mismo se fijaban los fundamentos para la reforma agraria, que aspectos relativos a las leyes de divorcio, derechos de la mujer y el derecho a la educación. También, como hecho significativo hay que mencionar que en 1917, en el gobierno de Venustiano Carranza, se redactó una nueva Constitución, en parte para mediatizar la

[1] F. Amaya, *La soberana Convención Revolucionaria*, México, Trillas, 1975.

rebeldía de las facciones participantes en la Convención de Aguascalientes, en parte por la necesidad imperiosa de refundar a la nación. La Constitución de 1917 establece principios de educación laica y gratuita, derecho agrario, derechos políticos de los ciudadanos, garantías individuales, etcétera.

Si bien para enero de 1922 puede darse por rubricada el acta de nacimiento de la vanguardia mexicana, cuando al grito de "Muera el cura Hidalgo, viva el mole de guajolote y Chopin a la silla eléctrica", Manuel Maples Arce da a luz al movimiento estridentista con su hoja *Actual*.[2] Los movimientos artísticos del país habían ya dado algunas muestras de renovación y ruptura con el pasado en los terrenos de la plástica, la literatura, la música y —¡ay!, sin darse cuenta cabal— también en el arte escénico. No obstante, estos cambios no parecen ser tomados en cuenta, por que no todos están marcados necesariamente por la ruptura o con el signo de la rebeldía y de afiliación a las vanguardias europeas, hermanas mayores de las latinoamericanas.

El término "vanguardia" en el arte del siglo XX ha tenido múltiples interpretaciones, que van desde las propuestas futuristas de Marinetti, pasando todos los demás "ismos" y hechos aislados con los que se procuró escandalizar a las "buenas conciencias", hasta las ideas de "arte revolucionario" y "realismo socialista" que promovieron, respectivamente, Vladimir Ilych Lenin y José Stalin en la Unión Soviética.

En el México de los años veinte y treinta la idea de vanguardia no parece haber tenido el mismo sentido que en las metrópolis europeas o en la entonces Unión Soviética, donde la vanguardia teatral cobró un enorme significado al gestarse en 1919 el llamado "Octubre Teatral", aun cuando el modelo partiese de Marinetti, Tzara, Picabia y otros.

Antes de entrar en materia teatral habría que confirmar la existencia, en el sentido clásico del término, de una vanguardia artística en México y en América Latina en general, más allá de los manifiestos y aportaciones estridentistas de 1922 y 1923. Sobre ello nos dice Jorge Schwart, en su estudio *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos:*

[2] H. Verani, Las *vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE, 1990.

> Una de las primeras preguntas que podrían formularse es si, de hecho, existió una vanguardia en América Latina. Aunque esta cuestión pueda esconder actualmente un fondo retórico, no es arriesgado responder afirmativamente.
>
> Las vanguardias no sólo actuaban de manera apasionada; también presentaban especificidades bien definidas, de acuerdo con los movimientos que las hicieron posibles [...]
>
> No hay prácticamente texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo. Por eso, no extraña encontrar ejemplos como el de la importante revista uruguaya *Los Nuevos* (posible herencia de *L'Esprit Nouveau de París)*, o del mencionado Poema-programa de Huidobro, en el cual el chileno dice: "Inventa nuevos mundos". Incluso el primer Borges que se adhiere a la ideología de lo nuevo a través de la metáfora ultraísta, define la poesía como una posibilidad de compendiar "una visión inédita de algún fragmento de la vida" y una voluntad de "ver con ojos nuevos".[3]

Si existió una vanguardia artística en el México de los años veinte, que veía el mundo "con ojos nuevos" o que procuraba "inventar nuevos mundos", debió estar profundamente marcada no tanto por los acontecimientos histórico-sociales europeos —como la debacle de la primera Guerra Mundial—, sino por su propia condición de país ahogado en una desgastante guerra de facciones, en la que los grandes caudillos revolucionarios —llámense Villa, Carranza, Obregón, Calles, etc.— se encontraban enfrascados en una lucha por la imposición de un modelo particular de nación, que hacía por momentos irreconocibles los ideales y principios por los que se gestó la lucha armada en 1910 con Francisco I. Madero. Al iniciar la década de los veinte, el país estaba marcado por el cambio de rumbo en la lucha armada y por la búsqueda de una identidad nacional que integrara raíces culturales y vinculación con la modernidad.

Con un poco de rigor, no podría hablarse —por las condiciones sociales del país en ese entonces—, de una vanguardia como la propuesta por Dadá o por Marinetti en estricto sentido. Los investigadores de las artes plásticas de aquellos años míticos replantean

[3] J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 25-62.

el asunto de una vanguardia artística que asume sus propias reglas, y sobre todo, sus propios derroteros, no siempre condicionados por los dictados de los sumos sacerdotes del *avant-garde*, Tristán Tzara, Marinetti, Picabia o André Bretón. Jorge Alberto Manrique al reflexionar sobre los acontecimientos artísticos de los años veinte comenta:

> Ni el muralismo ni los "Tres grandes" (Rivera, Orozco, Siqueiros) ni la "escuela mexicana" comprenden la realidad del arte mexicano entre 1920 y la mitad del siglo. Digamos que ese fue el punto de partida. El arte mexicano de esas décadas se abre en un abanico de posibilidades extraordinario, de conjunciones y disyunciones que las visiones generales popularizadas tendían a ignorar, pero que hace años hemos empezado a recuperar. Investigaciones, coloquios, artículos y exposiciones diversas [...] han venido trabajando en esa "nueva lectura" del fenómeno artístico y cultural.[4]

En la actualidad, de la constelación de experiencias escénicas y dramatúrgicas de entonces, se puede decir que ni las experiencias de fragua y gesta, ni de advenimiento del teatro mexicano, como las del Grupo de los siete autores o los Pirandellos, ni la del Teatro de Ulises, ni la del Teatro de Orientación —por mencionar los grupos hegemónicos—[5], explican bien a bien qué pasó en los escenarios mexicanos en ese convulsionado y prolífico periodo, ni la función que cumplió el teatro dentro de la disputa por crear un nuevo modelo de país. Y antes de definir a estos grupos, tendencias y movimientos del teatro mexicano de los años veinte y treinta como de vanguardia y experimental, quizá sea más pertinente denominarlos como experiencias renovadoras en las que se aplicaron muchas de las aportaciones de la vanguardia mundial, sin que tuvieran necesariamente el espíritu guerrero, de ruptura y de violenta provocación de contracultura,[6] aunque, justo es afirmarlo, también dentro de esa constelación aparecen estrellas tea-

[4] J. A. Manrique, "El gran sueño de la modernidad", *La Jornada*, México, 29 de enero, 1992, p. 25.

[5] G. Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne*, Nueva York, Peter Lanz, 1992.

[6] M de Micheli, Las *vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1993.

trales genuina y ortodoxamente vanguardistas.[7] Del teatro, al igual que de las demás expresiones artísticas "había de todo, como en botica". Este mosaico multidiscreccional de expresiones teatrales está vinculado no sólo a las demandas de integrarse a las nuevas corrientes estéticas en boga, sino también necesariamente a los acontecimientos histórico-sociales que les antecedieron. El teatro mexicano posrevolucionario, en todas sus orientaciones y manifestaciones, se conforma como una práctica discursiva de contenido ideológico más o menos identificable en el contexto de las formaciones discursivas tanto del periodo posrevolucionario, como de tiempos de la lucha armada y aún del Porfiriato.

Con estrategia ajedrecística, para 1920 dos hombre fuertes terminan por dominar la escena revolucionaria: Calles y Obregón. Carranza, el impulsor de la Constitución de 1917, es asesinado en Tlaxcalantongo; poco después Villa deja las armas y se retira a la vida privada en la Hacienda de Canutillo, dejando libre la escena política a los caudillos del norte y así, en septiembre de ese año, bajo el manto protector de unas elecciones federales, Obregón es declarado presidente de México, y con ello se abre paso la llamada época posrevolucionaria. Y así, desde una perspectiva social, se va instrumentando el llamado "año cero" del "Renacimiento artístico mexicano".[8]

[7] Como *Comedia sin solución*, del pintor Germán Cueto, las propuestas dramatúrgicas del poeta José Gorostiza y algunos ejemplos surgidos del teatro de revista, que más adelante habremos de revisar.

[8] Francisco Reyes Palma es quien acuña el término "año cero" para el año crucial de 1921 y apunta que: "Se trata, pues, de un año-acontecimiento, de una ruptura que marca el vuelco definitivo hacia una fase distinta en la historia del arte y la cultura mexicanas. Año en que simultáneamente entran en juego situaciones inéditas de institucionalización de los procesos culturales [...] de estructuración de nuevas ideologías estéticas vanguardistas, en sus polos estético y social..." "La LEAR y su revista de frente cultural", *Frente a Frente*, México, CEMOS, 1994, pp. 43-51.

También es útil mencionar que durante 1921 las noticias sobre Dada y la vanguardia estaban cotidianamente presentes en la prensa nacional. El hecho de que fueran incorporadas a las expresiones artísticas y culturales no necesariamente significó que resultasen una sorpresa o una conmoción en los medios y circuitos de producción, distribución y consumo de la obra de arte. R. Lozano "El endemoniado dada se adueña de París", *El Universal Ilustrado*, México, 5 de febrero de 1921, pp. 28, 29-43.

Con el país desangrado y en ruinas se gesta la labor de crear instituciones públicas que le den sentido a los principios y causas revolucionarias para dar tránsito hacia un México moderno. José Vasconcelos asume en 1921 el cargo de secretario de Educación Pública y con ello da inicio el mito del llamado "Renacimiento mexicano", con que se le llegó a denominar a la Escuela Mexicana de Pintura y sus correlativas experiencias en otros campos de expresión artística y a las diversas experiencias culturales en general. Con ello, el arte y su función social cobrarán un sentido y una fuerza contundentes en el México posrevolucionario; la guerra de facciones, que no había terminado del todo en el campo militar, se trasladó al campo de la creación artística. La pintura, la arquitectura, la literatura, la música y, a su tiempo y circunstancias, el propio teatro, fueron los medios no sólo para dirimir disputas ideológicas políticas, sino ante todo aquéllas en torno de la identidad. La prueba está en las múltiples discusiones sobre la modernidad en literatura y arte durante los primeros años de la década de 1920[9] o en las disputas no sólo estéticas entre los estridentistas y sus epígonos con el grupo de la revista *Contemporáneos*. Así, lo que se pudiera determinar como arte de vanguardia en el México de 1920 y 1930, asume características específicas, profundamente condicionadas por el contexto social en que se manifestaron y por su correspondiente horizonte de expectativas.

Así vemos la gestación de una vanguardia artística marcada por el nacionalismo como eje de su existencia, tanto en contra como a favor de éste, y siempre emparentándose con el espíritu de las vanguardias europeas y soviéticas, de construir un mundo nuevo, de usar al arte como herramienta para el cambio social o individual, de generar un arte nuevo para el hombre del siglo XX.

Si en Europa la vanguardia artística se acrisoló bajo el principio de derrumbarlo todo para construirlo todo, de rebelarse contra la historia y negar las raíces para convulsionarlo todo, en México el grito de construir un mundo nuevo se orientó hacia el terreno identitario, hacia la formulación de los consabidos cuestionamientos existenciales (¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia

[9] L. M. Schneider, *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975.

dónde vamos?), y a crear ese mundo nuevo a partir de la búsqueda de raíces y de un sustento racial-cultural, como lo atestiguan las reflexiones vasconcelista sobre el surgimiento de la llamada "raza cósmica",[10] o en un sentido más pragmático y menos filosófico: ¿cuál habría de ser la ruta del arte y los derroteros de la cultura en un país en franca reconstrucción y reordenamiento social, como estaba la nación en ese entonces?

En la primera mitad del siglo XX tres grandes tendencias hegemónicas intentan establecer una supremacía artística en el país: el indigenismo, el colonialismo e hispanismo el universalismo.

Cada una de ellas es producto de esa discusión en torno la "ontología del mexicano o de lo mexicano". "Los mexicanos venimos del mundo indígena, los españoles destruyeron nuestro pasado y patrimonio", dicen unos (como parece atestiguarlo el Cortés sifilítico pintado por Diego Rivera, así como buena parte de su obra mural en la Secretaría de Educación Pública en 1923, y posteriormente, en Palacio Nacional); "los mexicanos somos hijos de los indios, españoles, criollos y mestizos, somos producto del encuentro entre razas", dicen otros (como se observa en el fresco de Orozco *Cortés y la Malinche* en San Ildefonso); otros más gritan desaforados: "Muera el cura Hidalgo, los mexicanos somos hermanos de la modernidad" (como lo manifestaron los desplantes futuristas del estridentismo, el autoexilio de Tamayo en Nueva York y sus aportaciones mexicanas al primitivismo y al picasianismo o el famoso cuadro *El café de nadie*, de Alva de la Canal).[11] Aunque si

[10] J. Vasconcelos, *Páginas escogidas*, México, Botas, 1940.

[11] Respecto de las disputas estéticas sobre indigenismo, hispanismo o colonialismo y universalismo, Orozco hace observaciones esclarecedoras: "En la época del indigenismo agudo se identificó al indio con el proletario sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios ni todos los proletarios son indios [...] No sabemos aún quiénes somos, como los enfermos de amnesia: Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carreras [...] Las consecuencias de la tesis o teoría racial, con exclusión de cualquier otra, son muy graves. El antagonismo de razas está exacerbado. La conquista de México por Hernán Cortés y sus huestes parece que fue ayer. Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial. Ya no volver hablar de indios, españoles y mestizos [...] Tratar al indio, no como "indio" sino como hombre, igual que los demás hombres. J. C. Orozco, *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983, pp. 69, 73, 74, 75.

hubiera que buscar la figura emblemática del arte mexicano que marcó la ruptura y la búsqueda identitaria de nuevos horizontes en aquellos años, habría que remontarse al año de 1915, fecha del célebre cuadro *Paisaje Zapatista* de Diego Rivera, en el que la problemática nacional y los símbolos del país están expresados mediante una estética de vanguardia con características universales, como las aplicaciones cubistas con que Rivera integra tradición y modernidad, planteando así la antinomia que anuncia el signo de una puerta que se abre en el arte mexicano.

Artístas, políticos y filósofos, mantienen la mirada dirigida hacia el futuro, con lo que surge un caudal de preguntas que van encontrando respuestas con el paso de los años, y a través de las experiencias y la práctica social y artística: ¿qué proyecto de país queremos?, ¿hacia dónde va la Revolución mexicana?, ¿hacia Moscú?, ¿hacia Trotski o hacia Stalin? ¿hacia Washington?, ¿hacia los modelos fascistas que por entonces comenzaban a gestarse en Italia y Alemania?

Movimientos y acontecimientos artísticos buscan cerrar filas para defender sus respectivas ideologías y derechos gremiales, al tiempo que proponen acciones de reivindicación social, como ocurrió con el Primer Congreso Nacional de Artistas y Escritores; la creación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923; el grupo 30-30 en 1928; el grupo Lucha Intelectual Proletaria en 1931; la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1934 y el Taller de la Gráfica Popular en 1937, mientras que en el teatro se generan instancias como el Sindicato de Autores Dramáticos, el Teatro Municipal en 1923, la Unión de Autores Dramáticos (UDAD), en 1923, el TEEUS, la Sociedad de Amigos del Teatro en 1931, la Unión de Trabajadores del Teatro de la Secretaría de Educación Pública (UTTSEP) en 1936, el Teatro de las Artes en 1939, etc. El arte y el teatro mismo se fueron considerando cada vez más como un trabajo equiparable al que realizaba cualquier obrero o trabajador asalariado, con lo que adquirió un mayor sentido social, más allá de las propias consignas y planteamientos ideológicos que cada creación llevase implícita.

José Clemente Orozco, testigo y protagonista de la gesta vanguardista mexicana, hace en su autobiografía un recuento de ten-

dencias y aires renovadores en el arte mexicano de esos primeros años de posrevolución que, en esa búsqueda de la nueva expresión en el arte mexicano, llegó a excesos por demás curiosos. Esto es lo que comenta el muralista:

> Puede hacerse un resumen de lo que se pensaba en México en 1920, en lo que se refiere al arte:
>
> *1.* Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y la estupidez de los autores.
>
> *2.* Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del "renacimiento del arte indígena".
>
> *3.* Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco.
>
> *4.* El arte popular, en todas sus variedades, aparecía ya con abundancia en la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura.
>
> *5.* El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos.
>
> *6.* Se hacía más claro el obrerismo, "el arte al servicio de los trabajadores". Se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales.
>
> *7.* Ya había hecho escuela la actitud del Doctor Atl, interviniendo directa y activamente en la política militante.
>
> *8.* Los artistas se apasionaban por la sociología y la historia [...] Todas esas ideas fueron materializándose y transformándose en la pintura mural [...] Por tanto hubo un periodo de preparación, durante el cual se hicieron muchos ensayos y tanteos [...] Una vez que los artistas fueron dueños de su técnica, la usaron ampliamente para expresarse.[12]

A pesar de su excesivo sentido crítico, Orozco estaba en lo cierto en cuanto a sus apreciaciones respecto del panorama del arte

[12] J. C. Orozco *Autobiografía*, México, Era, 1993, pp. 60-61.

mexicano posrevolucionario.[13] También cuando afirmaba: "Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica", como veremos adelante, particularmente en el terreno del teatro, que es lo que nos ocupa.

Jean Charlot, otro de los muralistas que participó en los primeros trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria, plantea por su parte que el arte mexicano del siglo XX, en particular del llamado "Renacimiento mexicano", proviene de tres elementos sustanciales: las raíces indígenas ("los restos arqueológicos indios —dice Charlot— son a México lo que las ruinas grecorromanas al Renacimiento Italiano"); raíces coloniales (según Charlot en el "Renacimiento mexicano" se encuentra la religiosidad y los símbolos religiosos de la Colonia, así como elementos de su arquitectura y de su pintura académica) y raíces populares (el muralista, según él, retoma la imaginería del arte popular, así como el instinto estético).[14]

Varios de los grandes creadores artísticos mexicanos, particularmente los tres grandes de la pintura mural mexicana (Rivera, Orozco y Siqueiros) teorizaron y disertaron también en torno a los aspectos estéticos del arte posrevolucionario. Famosa es, incluso, la frase atribuida a David Alfaro Sequeiros: "No hay más ruta que la nuestra", dicha con el afán de dejar bien claro que eran ellos quienes imponían las pautas de la creación en, al menos, los terrenos de la plástica. También hubo planteamientos y reflexiones más mesurados, y por tanto de mayor claridad y lucidez. He aquí lo que Diego Rivera reflexionó sobre el arte posrevolucionario:

> El arte de México del periodo actual nació con la Revolución agrario-democrático-burguesa de México.
>
> El magnífico aunque semifallido y doloroso sobresalto nacional para construir un país, rindió frutos. México volvió los ojos sobre sí mismo, buscando en sí sus recursos propios. Se avivó su tradición de antes de la invasión europea [...] porque contenía elementos que eran propios.

[13] J. C. Orozco, *Autobiografía, op. cit.*, p. 61.

[14] J. Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920, 1925*, Nueva York, Hacher Art Books, 1979, p. 40.

Su Revolución tenía que tener un sentido antimperialista, porque en un país colonial o semicolonial, la *exaltación de todo elemento nacional tiene forzosamente un contenido antimperialista, es decir, revolucionario.*

En el arte, ese esfuerzo se definió en el movimiento muralista iniciado en 1921-1922; pero entonces su calidad formal era de mucho más valor que su contenido. Conservaba aún la impronta evidente de los miles de años de arte religioso que lo antecedieron. Las obras de todos los muralistas, sin una sola excepción, testifican la realidad de este fenómeno.[17]

Por su parte, José Clemente Orozco planteó:

El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las viejas tradiciones del Viejo Mundo, ni en las tradiciones aborígenes representadas por las ruinas de nuestros antiguos pueblos indígenas. Si bien el arte de todas las razas y de todos los tiempos tiene un valor común —humano, universal—, cada nuevo ciclo debe trabajar por sí mismo, debe crear, debe dejar su propia producción, su contribución individual al bien común.

Dirigirse solícitamente a Europa, inclinarse hurgando entre sus ruinas para importarlas y copiarlas servilmente, no es mayor error que el saqueo de los restos indígenas del Nuevo Mundo con el objeto de copiar con el mismo servilismo sus ruinas o su actual folklore [...]

Si nuevas razas han aparecido sobre las tierras del *Nuevo Mundo*, esas razas tienen el deber inevitable de producir un *Nuevo Arte* en un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro camino es simple cobardía.[18]

Junto con las ideas de Orozco, las de David Alfaro Siqueiros son las más sugerentes en cuanto a la búsqueda de nuevas proposiciones estéticas. En 1921 publicó en Barcelona sus *Tres llama-*

[17] No consideramos el manifiesto "Por un arte independiente" firmado y redactado por Diego Rivera, André Bretón y León Trotski en 1938, porque las reflexiones ahí contenidas se orientan más hacia postulados de carácter político que una perspectiva estética o artística, como sí lo hace Rivera en el texto que citamos. D. Rivera, *Diego Rivera Textos de arte*, México, UNAM, 1986, pp. 354-374.

[18] J. C. Orozco, *Textos de Orozco, op. cit.*, pp. 43-44.

mientos de orientación actual, que en muchos sentidos habrán de ofrecer explicación y sentido a la renovación artística nacional, incluyendo al arte escénico. Esos tres llamamientos se resumen en torno a tres observaciones clave:

I. Influencias perjudiciales y nuevas tendencias.
II. Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico.
III. Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura!

En ellos Siqueiros establece la necesidad de ir en búsqueda de nuevas emociones artísticas, de vincularse con la mecánica moderna, con la vida cotidiana, como lo expresa con amplitud en el primer llamamiento:

> *¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!* Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la *ingeniería* sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica en primer orden). *Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: "sujetos nuevos", "aspectos nuevos".* ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendente *superior*![19]

Muchas de estas observaciones del maestro Siqueiros las vemos años después expresadas no sólo en la pintura mural, sino también en la literatura, como se observa en el fundamental libro de Manuel Maples Arce: *Andamios interiores,*[20] que junto con la publicación de su hoja *Actual,* da forma e inicio al estridentismo, movimiento artístico que propugnó precisamente por darle sentido a la frase de Sequeiros: "¡Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!"

[19] D. A. Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", México, FCE, 1974, pp. 19-23.
[20] M. Maples Arce, *Las semillas del tiempo,* México, Conaculta, 1990.

El estridentismo fue un movimiento paralelo —y en más de un aspecto, antagonista— al movimiento de los Contemporáneos, del que surgieron Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, José y Celestino Gorostiza y otros importantes y fundamentales escritores mexicanos del presente siglo.

Los ímpetus estridentistas, por su parte, realmente sacudieron los cenáculos literarios, insultaron a los "lamecazuelas literarios", como calificó a sus opositores List Arzubide, y abollaron con sus manifiestos y su obra la mentalidad anquilosada de la época. Reunidos en su cuartel general, El café de Nadie, atacaron la sintaxis y la prosopopeya literaria decadente en busca de un nuevo lenguaje poético ligado a los nuevos tiempos que por entonces se vivían.[21] Búsqueda que, como veremos, procura expresar mediante la literatura la nueva mentalidad del hombre moderno del naciente siglo XX, en el que el radicalismo político de izquierda corrió parejo.

Lo mismo pasó con las propuestas del teatro sintético en sus diversas modalidades, y más específicamente en lo tocante a experiencias de teatro político; con la búsqueda de formas teatrales cercanas a la problemática moral y psicológica, en algunos casos, de la renovada clase media mexicana, como las obras del grupo de los Siete Autores Dramáticos. Todos buscaban, a fin de cuentas, la panacea de la modernidad por el camino del realismo, del expresionismo o cualquiera de sus variantes.

[21] Uno de los ejemplos más claros de la propuesta estridentista en el campo de la poesía se encuentra en el poema "Prisma", del libro *Andamios interiores* de Maples Arce: Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito náufrago de una estrella. // Un parque de manubrio se engarrota en la sombra, / y la luna sin cuerda / me oprime en las vidrieras. / [...] La ciudad insurrecta de anuncios luminosos / flota en los almanaques, y allá de tarde en tarde, / por la calle planchada se desangra un eléctrico. / Mis ojos deletrean la ciudad algebraica /entre las subversiones de los escaparates; / detrás de los tranvías se explican las fachadas / y las del viento se rompen en los cables. Maples Arce, *Las semillas del tiempo, op. cit.*

Estos fragmentos muestran esa nueva visión poética en la cual las imágenes del tiempo, de la ciudad, del paisaje, son presentadas a través de una perspectiva prismática en la que elementos cotidianos se yuxtaponen con la naturaleza en busca de una nueva relación del hombre con su entorno.

A LA BÚSQUEDA DE UN PROYECTO DE CULTURA Y ARTE NACIONAL Y PRÁCTICA TEATRAL

Un aspecto que debe tomarse en cuenta para relatar los diversos enfoques que se fueron manifestando en los proyectos de incorporación de las artes y la cultura al magno proyecto de construcción nacional, es el denominado criollismo, presente ya en diversos campos de la creación artística desde el Porfiriato como una expresión artística capaz de traducir el color local con un sentido universal en las diversas creaciones. El criollismo es un antecedente importante e insoslayable de las diversas polémicas y disputas alrededor de los proyectos de cultura y arte nacional puestos en relieve a partir de la intervención más directa del Estado en la producción artística en el México posrevolucionario. El criollismo en un principio se asimiló, como continuación de cierto costumbrismo, de Romanticismo tardío o de cierta tendencia realista-naturalista en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX. También es cierto que poco a poco fue adquiriendo su propia personalidad, vinculada estrechamente con los proyectos nacionales, como fue el caso de las ideas de José Vasconcelos en torno a la creación de un arte "verdaderamente nacional", que veremos con detenimiento en otro inciso. Vale la pena citar aquí ejemplos como los de los pintores Saturnino Herrán o buena parte de las primeras creaciones de Diego Rivera antes de su inserción en la vanguardia internacional, así como Ángel Zárraga; estos dos últimos, representantes ateneístas de la plástica. En relación con Saturnino Herrán, incluso podemos encontrarnos un estrecho vínculo con las ideas de un poeta fundamental en las letras nacionales: Ramón López Velarde, ofrece una reflexión muy valiosa en torno al concepto de arte criollo, publicada en una crónica fechada en 1916, a propósito de un escritor poco reconocido, Enrique Fernández Ledesma:

> Hasta hace poco, los asuntos nacionales habían sido la contumelia más estridente. Lo inicuo. Por ventura, se ha logrado aletargar esa superchería que aletargaba, y aletarga aún, la producción. El hecho próspero consiste en que se ha conquistado el decoro de los temas con el hallazgo de lo que yo llamaría el *criollismo*. No lo criollo de hamaca, de siesta

OPINIONES DE LA PRENSA METROPOLITANA SOBRE MALDITA REVOLUCION

EL ULTIMO ESTRENO NACIONAL EN MEXICO.

"Maldita Revolución" es el título de la primera obra que presenta al público Miguel Bravo Reyes, un modesto escritor.... La principal virtud de esta comedia es la sinceridad: por ello alarma!

Hasta ayer por la tarde vi la obra causa de mis alarmas.....salgo satifecho de haber visto mas que una buena comedia mexicana, la revelación clara de ún autor mexicano, sincero y honrado.....

Miguel Bravo Reyes el afortunado y sin cerísimo autor de "Maldita Revolución" puede ufanarse de su triunfo" Elisondo (EXCELSIOR).

"Pocas veces ha salido del teatro con una satisfacción tan grande como el viernes por la noche al terminar el estreno de "Maldita Revolución".... Estaba ansioso de dar mi opinión a los lectores de "El Universal". Las situaciones dramáticas iban eslabonándose con lógica perfecta; los caracteres aparecían claros; la tesis profunda de la obra aparecía a la vez que el conflicto sentimental y la catástrofe de la protagonista víctima de la lucha entre hermanos..... La casa solariega de la finca de campo será incendiada por la horda inconsiente se desplomará entre llamas la techumbre de caoba y como la techumbre caerá también entre llamas María Mercedes, entre las llamas de oro de la vida galante de postín, que sostienen las improvisadas fortunas de los que supieron hacer del ideal revolucionario un pingüe negocio. En el prostíbulo elegante conoceremos a dos personajes interesantísimos: al bravo Coronel Montejo, revolucionario inmaculado, gran corazón y despejado talento que pela la cara amargamente sus decepciones de luchador desinteresado por la felicidad inaccesible del pobre pueblo y otro soldado de la Revolución que ha ido rodando hasta el fango, acaso providencialmente él se redimirá y redimirá a María Mercedes El criado falso y delator será rico, irá a embriagarse a aquel prostíbulo intentara matar de un botellazo a una infelix mujer, esa es la vida alegre! exclamará Fernández y huirá de allí a vivir otra vida con María Mercedes..... De María Mercedes y Fernándo va ha nacer un niño, María Mercedes tiembla aterrorizada de que llegue a ser como ella, la víctima de otra Revolución. No..la generación que venga NO MATARA, CONSTRUIRA.

La obra como se vé es escencialmente simbólica sin dejar por ello de ser hondamente psicológica....." J. Gamboa. "EL UNIVERSAL"

"El asunto que terminó la hechura de esta comedia surgió limpio y cristalino de la fuente de la Revolución. La estudia y analiza y obtiene ya cuanto se ha consolidado: la herencia Revolucionaria, la saludable enseñanza de que no debe extraviarse el ritmo de la Revolución por una nueva brusca sacudida.

La teatralidad de la obra es maravillosa. El espectador experimenta la sensación de que ningún parlamento, ninguna escena es inutil. Todo está hábilmente combinado y manejado, al final la dolorosa moral de la mujer que fué víctima y fué heroina y fué madre de los escombros de esa misma Revolución. De "EL MEXICANISTA"

"Maldita Revolución" tituló el autor novel su obra, y es bastante para darle nombre y prestigio. La obra en sí vale mucho por su tema idiológico, pero vale mas la técnica con que esta hecha, que no seré yo quien vacile en tildar de magistral. Por que hay que ver la manera con que Bravo Reyes, desconocido hasta hace una semana, para todo el ambiente literario y artístico de México, maneja los diálogos q. son la médula de todas las producciones teatrales de verso. Se nota inmediatamente una fluidez, una soltura, una digéramos costumbre, de manejar a los personajes de las obras que verdaderamente causa admiración" (MAS CARAS)

Hoja volante de publicidad al montaje de la obra *¡Maldita Revolución!*, de Miguel Bravo Rojas.

2895920

> tropical... Esto queda en devaneo. No; trátase de lo criollo neto, expresión absurda étnicamente, pero adecuada para contener el sentido artístico de la cuestión [...] Trátase de lo que no cabe en lo hispano ficticio ni en lo aborigen de pega. Trátase de lo criollo neto.[22]

La búsqueda de una expresión nacional estuvo siempre enmarcada en una obsesión central: expresar al país e insertarse en un contexto mundial. Tener un sentido "universal", como en cierta medida lo reveló el modernismo hispanoamericano. El criollismo pues, un impulso formal que abarcó todas las artes y que fundamentó o fue punto de partida de muchas de las disputas entre indigenistas, universalistas o colonialistas.

Interesante resulta la manera como esas disputas se dieron en el campo de la música sinfónica, donde la confrontación dio por resultado una producción musical muy amplia y diversificada. Destaca por ello la orientación criollista que Manuel M. Ponce dio a buena parte de su vasta creación musical, en contraposición a la de Carlos Chávez de obstinada tendencia indigenista, o el sobrio colonialismo de músicos como Miguel Bernal Jiménez, sin que dejemos de mencionar aquí la incorporación de evocaciones populares a obras de factura cosmopolita y universalista en su composición, como lo fue la obra de Silvestre Revueltas, o la recuperación nacionalista, como en las obras de José Rolón, Hernández Moncada y las posteriores creaciones de los muy conocidos Blas Galindo y Pablo Moncayo, entre muchos más.

En el caso del teatro, el criollismo y sus secuelas tuvieron un desarrollo más natural que en las otras artes, particularmente en lo que se refiere al teatro de revista, donde se adecuaron temas, formas, tipos y caracteres populares y autóctonos, junto con música, danza y aires que reivindicaron lo propio. Como ejemplo hay que citar las piezas de teatro de revista *La tierra de los volcanes* (1918), así como *Aires nacionales* (1921) de Prida y Ortega, con música de Manuel Castro Padilla, en las que no sólo se reivindicaba el folclor nacional, sino que se partía de éste, del color y del ambiente local para hacer una nueva creación.

[22] J. R. López Velarde, *Obras*, México, FCE, 1971, p. 476.

Para comprender mejor cómo se fueron desarrollando estos aspectos, y en particular los ejemplos de teatro político, revisemos los discursos más significativos que sustentaron la práctica artística en el México posrevolucionario.

LA PROPUESTA DE GAMIO

Uno de los artífices de lo que constituiría el eje del proyecto de cultura nacional durante el periodo posrevolucionario, fue Manuel Gamio, quien como etnólogo y arqueólogo no solamente realizó importantes reflexiones en torno a la identidad mexicana, sino que promovió y dirigió lo que sería un hecho cultural fundamental: el rescate de la zona arqueológica de Teotihuacán. En su obra más conocida, *Forjando patria,*[23] promueve la reflexión sobre el carácter necesario de una búsqueda de identidad nacional y —por aquellos años de 1913—, de consolidar un proyecto de nación que superara los lastres del Porfiriato y recogiera la simiente étnica y multirracial del país para proyectarse hacia el futuro.

A lo largo de la lectura de *Forjando patria,* publicado por primera vez en 1916, Gamio nos va ofreciendo no sólo impresiones, sino certezas y reflexiones sobre la naturaleza del vasto conglomerado social y cultural que llamamos México. Es notorio en su discurso un rechazo empecinado a los proyectos de cultura nacional europeizante provenientes de la época anterior, del Porfiriato, como se manifiesta en las opiniones que vierte sobre la literatura vinculada con el antiguo régimen y sus autores, como Gutiérrez Nájera, hoy por hoy, reconocido unánimemente como uno de los patriarcas de la literatura mexicana moderna y no específicamente modernista.

Hay, pues, en este llamado a "forjar patria" una exacerbada propuesta nacionalista, que no necesariamente hay que ver como un discurso patriotero y demagógico, sino como uno que procura sustentarse en la observación de una realidad nacional y en lo que las ciencias sociales de entonces (sociología, antropología, historia, y etnología) proponían. Gamio llega incluso a reflexionar, en uno de

[23] M. Gamio, *Forjando patria,* México, Porrúa, 1982.

los incisos de su discurso, sobre la conveniencia de que los políticos se hicieran aconsejar por estos científicos que, siguiendo métodos experimentales, podrían auxiliar eficazmente a la comprensión de la nación, lo que por las ciencias sociales serían las herramientas del gobierno.

En su cientificismo Gamio observa y clasifica la historia nacional, así como las distintas formas de arte que se produce en el país, las razas y su relación con el idioma y la civilización como sustento de lo que él mismo denomina como "las pequeñas patrias mexicanas", asumiendo ante todo la heterogeneidad étnica como característica sociocultural del país.

En términos amplios, Gamio considera que la nación, para alcanzar un desarrollo aceptable, necesita la redención de lo que a veces denomina las "razas indias" y otras, las "clases indias"; sin ello el país seguirá padeciendo desigualdad y falta de identidad.

He aquí una reflexión que resume en mucho las ideas de Gamio en relación con la cultura y el arte nacional y su situación en 1913:

> Aceptaríamos que se dijera: el porcentaje de personas que poseen conocimientos científicos en México es muy reducido; el de individuos que no saben leer es muy grande; el arte de origen europeo no es comprendido por la mayoría de la población; la población industrial es restringida, etc. etc. A nuestra vez contestaríamos: el conocimiento científico es deficiente en México porque el carácter de las etapas evolutivas que atravesamos desde ha siglos, hace imposible otra cosa; extraordinario fuera un actual florecimiento científico y lo extraordinario es nimio traerlo a cuento.
>
> Una mayoría de mexicanos no sabe leer y escribir... pero sabe otras cosas: produce obra literaria, musical, etc. etc., es decir, carece de una manifestación cultural, el alfabetismo, pero posee otras. La industria mexicana es inferior en eficiencia a la europea, lo que se explica por la riqueza del suelo y la consecuente facilidad de subsistencia. No comprendemos el arte europeo, no lo 'sentimos', hay que confesarlo; los europeos a su vez no comprenden ni sienten nuestro arte.[24]

[24] M. Gamio, *Forjando patria, op. cit.*, p. 107.

Hay que destacar que a partir de estas reflexiones y propuestas de Manuel Gamio fue generándose un discurso que a la postre sustentó una estética del México posrevolucionario, como se evidencia en el surgimiento de todo un movimiento teatral que, bajo esas mismas directrices, buscó recuperar para la escena nacional la problemática del campesinado y de los grupos indígenas, en un intento por llevar a la práctica escénica la redención revolucionaria, como en las diversas manifestaciones de teatro folclórico y regional mexicano, dirigidas en su mayoría por Rafael M. Saavedra, así como el Teatro de Masas, que si bien en sus principios parecieran estar más cercanos a las ideas vasconcelistas, al revisar las ideas de Gamio[25] no parece haber contradicciones entre ambas, como tampoco en las correspondientes prácticas escénicas.

LA PROPUESTA ATENEÍSTA

Las discusiones en torno al rumbo que la cultura, las formas artísticas y el arte escénico en México deberían seguir, vienen de años atrás, desde los inicios del siglo, en pleno auge del Porfiriato. Muchas de las prácticas sociales y discursivas en las formas artísticas posrevolucionarias tienen su origen en la particular y efectiva labor de activismo cultural del célebre Ateneo de la Juventud, que si bien no contribuyó directamente como grupo político a la caída del régimen de Porfirio Díaz, las ideas y las obras de sus integrantes fueron devastadoras en la transformación de los ideales culturales del país antes, durante y después del proceso revolucionario.

En un ensayo titulado "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México", Pedro Henríquez Ureña señalaba la senda que la Revolución mexicana habría de trazar, y con ello nos hace ver también que la gran misión ateneísta se orienta siempre ha-

[25] El interés de Gamio por impulsar una cultura nacional enraizada en la cultura autóctona fue tal, que incluso llegó a escribir un argumento cinematográfico que rememora las hazañas del guerrero tlaxcalteca precortesiano *Tlahuicole*. D. Shávelzon, *La polémica del arte nacional en México*, México, FCE, 1988. Suponemos que fue llevado a la escena en 1925 por Carlos González con adaptación de Rubén M. Campos, en Teotihuacán, en vez de ser filmado.

cia la educación, más allá de las pretensiones artísticas o políticas que constituían el motor de "Nosotros" (los ateneístas). Esto es lo que concluye Henríquez Ureña:

> Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educarse: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho de educarse. Sobre la tristeza antigua tradicional, sobre la "vieja lágrima" de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar una luz de esperanza. Ahora juegan y ríen como nunca lo hicieron antes. Llevan alta la cabeza. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene la cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.[26]

Pero antes de revisar la influencia ateneísta en el México posrevolucionario, y en particular de la renovación teatral, valdría la pena repasar brevemente algunos aspectos significativos de la vida activa y de las aportaciones de este grupo cultural trascendental en la vida del país.[27]

El ateneísmo puede considerarse como un acto de movilización cultural, como forma alternativa de lucha frente a las ideas dominantes del Porfiriato. No es, como suele afirmarse, un grupo de intelectuales encerrados en su pináculo, sino un movimiento de activismo político protegido con el manto de la intelectualidad, pero que procura enfrentarse a la dictadura no frontalmente, como podría esperarse de un movimiento de reivindicación política, sino generando alternativas culturales como sinónimo de proyecto de país. Su lucha manifiesta contra el positivismo resultó mucho más

[26] P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*, México, FCE, 1960, p. 616.

[27] El Ateneo de la Juventud o Ateneo de México es uno de los movimientos más estudiados en la historia de la cultura en México. Véase para ello la amplia bibliografía que compendia el estudio *El Ateneo de México 1906-1914, orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. A. García Morales, *El Ateneo de México (1906-1914)*, Sevilla, 1992, pp. 264-279. Véase también el trabajo de Fernando Curiel sobre el Ateneo.

que una confrontación entre un grupo de jóvenes intelectuales que pretendían retornar a los principios de la filosofía clásica por sobre los del positivismo como forma de pensamiento y de educación hegemónica. Era una lucha por el relevo generacional, como se expresó en el lema de la legendaria manifestación pública celebrada en 1907 contra el intento por hacer resurgir la revista *Azul:* "¡Momias, a vuestros sepulcros! El futuro pertenece a los jóvenes".[28]

El movimiento del Ateneo se constituyó como una lucha contra las hegemonías anquilosadas políticas, culturales y artísticas, en una búsqueda por proveer al país de un relevo generacional, sustentado en una sólida formación intelectual que iniciara el camino hacia la modernidad. Sus integrantes y participantes hicieron frente a modelos hegemónicos en tres ejes y espacios simultáneos: en literatura al modernismo, en filosofía al positivismo y en política al porfirismo. Podría pensarse que el Ateneo no fue más que un movimiento literario de jóvenes intelectuales desprovisto de intenciones o matices políticos, en virtud de que la mayor parte provenía de familias de abolengo porfiriano, pero el estallido de la revuelta armada en 1910, la participación de algunos de ellos al lado de Madero, Villa y demás caudillos, y los sucesos sociales y culturales que culminaron con la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929 bastarían para demostrar lo contrario.[29]

El Ateneo de la Juventud (1909-1912) y después Ateneo de México (1912-1914) tiene sus orígenes en la participación de varios de los que después serían sus miembros fundadores en la *Revista Moderna de México* (1903-1911). Desde allí comienzan a encontrar adeptos y concordancias con muchos intelectuales y literatos mexicanos prominentes. Fundan entonces, en 1906, la revista *Savia Nueva,* no resultó una publicación contestataria ni de confrontación —en sentido estricto— con las hegemonías precedentes, pero marcó

[28] F. Curiel, *Varia funesta,* México, UNAM, 1996; *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud,* México, UNAM, 1998.

[29] Martín Luis Guzmán, por ejemplo, participó en las campañas de Francisco Villa; José Vasconcelos militó en el maderismo y formó parte de la Soberana Convención Revolucionaria (1914-1916) y de uno de sus gobiernos. El mismo Alfonso Reyes fue un disidente, a su manera, del régimen de Díaz y de sus prolongaciones políticas. Véase C. Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925),* México, UNAM, 1989.

el inicio de las actividades de los entonces jóvenes literatos e intelectuales inquietos y pujantes.

Para 1907 se comienzan a reunir en la famosa casa de la calle de Soto, en la conocida colonia Guerrero de la ciudad de México, donde realizan tertulias. Allí Jesús T. Acevedo propone entonces una Sociedad de Conferencias y Conciertos (Sociedad de Conferencias), con lo que se comienza a perfilar el movimiento con las características y estrategias que le fueron propias.

La Grecia clásica, su historia, su filosofía y los ideales de cultura constituyeron en muchos sentidos su modelo. Parece extraño que el movimiento no se manifestase de una manera más radical o por lo menos más vinculada con el nacionalismo. Hay varias razones por las que el mundo clásico fue su modelo, la principal fue "que la revaloración de los ideales de la antigüedad clásica estaba presente también en los grandes centros culturales del mundo entero. Son célebres los estudios y revisiones filológicas de la literatura clásica de Murray o Jaëger, entre muchos otros. Y no debemos olvidar que los jóvenes ateneístas eran absolutamente cosmopolitas y que muchos de ellos provenían de familias de alta posición social y cómoda situación económica, por lo que recibían publicaciones e información constante de lo que ocurría en las grandes metrópolis o habían estado allí, como fue el caso de Pedro Henríquez Ureña, quien entre otros, escribe: "Grecia es la moda este año en la 'metrópolis comercial'", desde Nueva York a Alfonso Reyes en 1908.[30]

Había desde luego algo más que el simple diletantismo de jóvenes cultos y conocedores de los movimientos artísticos y culturales de su tiempo. El espíritu clásico para ellos parece haber tenido profundo significado en sus propias vidas y en las explicaciones que ellos mismos buscaban de su propia realidad. Louis Panabière en su estudio sobre el Ateneo,[31] al revisar su práctica cultural reflexiona sobre el retorno que promovieron a la sensibilidad griega y que les resultaba esencial en virtud de que buscaban expresarse en el terreno de las sensaciones, así como adentrarse en las ideas

[30] A. García Morales, *El Ateneo...*, *op. cit.*, 1992, pp. 89-90.

[31] L. Panabière, *Contribution a l'Étude de l'Ateneo de la Juventud. Afinités intellectuelles, devergences intellectuelles*, Montepelliere, 1975.

platónicas como una vuelta al idealismo, opuesto al positivismo del régimen porfiriano. Buscar en la identidad griega, observa Panabière, no significaba copiar un modelo, sino encontrar una respuesta estética y de espíritu ante una realidad nacional.[32]

Pero como habrá de manifestarse en la práctica, las obras y las acciones ateneístas no representan en sí mismas una actitud evasiva que rehuya la difícil realidad social del país o que niegue la revaloración cultural que habrá de gestarse; todo lo contrario. Grecia, fue para ellos como Ítaca para Ulises: un punto de partida y un puerto de llegada. Los ideales griegos constituyeron un entramado y un sostén de sus ideas, pero no un ideal inalcanzable. Así, veremos que con el paso de los años, durante y después del periodo revolucionario, el ateneísmo influirá notablemente en los procesos nacionalistas en el arte y la cultura así como en la fundación de instituciones básicas para la historia del México moderno, como la propia Universidad Nacional. La cultura clásica griega fue, como lo menciona Fernando Curiel, un código secreto para la hermandad ateneísta, la base de sustentación de las estrategias para combatir los modelos hegemónicos del Porfiriato.

Poco se ha mencionado la relación y la influencia que tuvo el Ateneo en la práctica teatral, más allá de la célebre pieza de Alfonso Reyes *Ifigenia cruel*, sin embargo, si aceptamos que alcanzó el amplio espectro de la cultura nacional posrevolucionaria, su presencia en el arte teatral se antoja inevitable.

Varios de sus integrantes y afines vieron en el teatro un vehículo ideal para la exposición de sus ideas estéticas. En algunos casos se trató de meros ejercicios dramatúrgicos y de estilo; en otros, de verdaderas creaciones teatrales, pero a ninguno le fueron ajenas las posibilidades que el teatro les ofrecía.

Encontramos entonces que Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y José Vasconcelos incursionaron en la dramaturgia como parte de su vasta obra literaria, mientras que otros, como José Joaquín Gamboa, Marcelino Dávalos o Alfonso Teja Zabre se definieron como dramaturgos. No hay que olvidar tampoco la labor que como críticos teatrales ejercieron Gamboa y Carlos González Peña.

[32] L. Parabière, *Contribution a l'Étude...*, *op. cit.*, pp. 54-57.

La presencia del teatro en el Ateneo de la Juventud no sólo se observa en los terrenos de la dramaturgia, sino también en el impulso que durante los años veinte y treinta tuvieron algunos movimientos teatrales, a la luz de las ideas estéticas del propio Ateneo en relación con su interés por recuperar el helenismo para la cultura mexicana. José Vasconcelos promovió el teatro cuando fue ministro de Educación siguiendo ciertos cánones del teatro clásico griego, como los teatros al aire libre o el teatro de masas. Más tarde otros autores —en parte por influencia de las corrientes artísticas en boga, en parte por las enseñanzas ateneístas— aplican elementos del teatro clásico griego a su propia dramaturgia, como Xavier Villaurrutia o Juan Bustillo Oro, como se verá con detenimiento en el caso de éste último, iniciador del Teatro de Ahora junto con Mauricio Magdaleno.

No puede dejar de mencionarse, a pesar de la distancia generacional y en cierto sentido de sensibilidad, al grupo de los Contemporáneos y su práctica teatral por sus experiencias en el teatro Ulises o en el teatro Orientación, en las que se mantiene en esencia el espíritu ateneísta de hacer de la práctica artística una práctica educativa, aun cuando no esté dirigida a las masa, sino a una determinada élite intelectual, por lo menos en su etapa fundacional.

ENCUENTROS CERCANOS ATENEÍSTAS CON EL ARTE ESCÉNICO

En 1909, la *Revista Moderna de México* publica una extraña obra dramática titulada *El nacimiento de Dionisos*,[33] que de manera singular y fuera de las tendencias dramatúrgicas mexicanas del Porfiriato, y en general de Hispanoamérica, hace un intento de recuperar de manera hipotética, aparentemente como un simple ejercicio literario, lo que pudieron haber sido los coros ditirámbicos que antecedieron a la tragedia clásica ateniense. Henríquez Ureña definió este ejercicio como "un ensayo de tragedia antigua..."[34] De este

[33] P. Henríquez Ureña, "El nacimiento de Dionisios, esbozo trágico a la manera antigua", *Revista Moderna de México*, México, enero de 1909, pp. 259-269.

[34] Henríquez Ureña señala al respecto en la justificación de esta obra que: "No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega [...] Además, si este

trabajo dramatúrgico de uno de los estudiosos más importantes de la cultura hispanoamericana del siglo XX, y desde luego pieza clave en la constelación ateneísta, Octavio Rivera nos dice:

> *El nacimiento de Dionisos* [...] se ofrece, dentro de la visión orgánica de Henríquez Ureña, como una metáfora teatral del nacimiento del nuevo espíritu americano, atento y respetuoso, como el coro de su tragedia, a los orígenes de la estirpe de su pueblo y, sobre todo, gozoso ante el advenimiento de una nueva era [...] Parece obedecer al deseo de inaugurar para el extenso territorio de América, mediante el teatro, la utopía de la reunión armoniosa de la diversidad cultural americana en torno a un espíritu universal que toma como orientación rectora el humanismo.[35]

Esta incursión en las formas del teatro clásico ateniense del joven Henríquez Ureña no resultó un caso extraño o una extravagancia en el contexto cultural del México prerrevolucionario. Quizá para entonces él tuviera ya en mente la aplicación de los modelos de la cultura griega a los ideales latinoamericanos que los miembros del Ateneo, guiados por Rodó y su *Ariel*, dieron cauce en años posteriores. Lo que llama la atención es que se trata del primer gran ejemplo de la incursión teatral de los miembros del Ateneo, lo que hace pensar que a pesar de lo que se pueda imaginar, el teatro, el drama y su representación, estuvieron presentes en su ideario estético y en su práctica artística.

Muchos años más tarde, en 1923, Alfonso Reyes, otro de los pilares del Ateneo, escribe y realiza una lectura en París de su "ensayo

---

ensayo es un género esencialmente poético y no está escrito en verso, se debe a la dificultad para mí todavía insuperable de emplear metros castellanos que sugieran las formas poéticas de los griegos [...] No desconozco la excesiva imperfección del resultado, dada mi ignorancia en tan ardua materia, pero creo que es un medio de acercarse a la comprensión de la antigüedad el ensayar personalmente sus formas artísticas, tratando de colocarse en el punto de vista antiguo; y nadie habrá que niegue el derecho de querer comprender". "El nacimiento de Dionisios..." *op. cit.*

[35] O. Rivera, *Principio y fin de siglo: "El nacimiento de Dionisos"*, México, Universidad de las Arrónicas, inédito.

de tragedia antigua" al que tituló *Ifigenia cruel (poema dramático)*[36], con el que, siguiendo con el ejercicio de 1909 de Henríquez Ureña, intenta recuperar desde su propia perspectiva aspectos formales de la tragedia, en parte como práctica de un tema que había estudiado a fondo desde sus primeros escritos, como la tragedia, y en parte como reflexión —desde el terreno de la poesía dramática— sobre su vida y su relación con el convulsionado y aterrador México de las revueltas armadas y de los asesinatos, crímenes y magnicidios, aunque él mismo en el prólogo que antecede a su *Ifigenia* se remita exclusivamente a relatar su visión del personaje y a justificar su interés por trabajarla.[37]

Ifigenia cruel de Alfonso Reyes,[38] estrenada en 1934 por el Teatro de Orientación, es un ejercicio de dramaturgia brillante y erudito con resonancias del teatro clásico griego. Alfonso Reyes alude al personaje euripideano de Ifigenia, sacerdotisa en Táuride encargada de sacrificar cautivos para la diosa Artemisa, quien inquiere sobre su propio pasado y origen. El destino lleva a las playas de la isla a unos náufragos helenos, comandados por un miembro de la estirpe de los átridas: su hermano Orestes, a quienes ella debe ofrendar a la diosa. La sangre y el corazón familiar se manifiestan en Ifigenia y

[36] L. Forest, "Soirée chez M. Zaldubide", *Paris-Sud-Amerique*, París, 20 de diciembre de 1925.

[37] Alfonso Reyes lo explica en la introducción en forma de "Breve noticia" en *Ifigenia cruel*: "A diferencia de cuantos trataron el tema desde Grecia hasta nuestros días, supongo aquí que Ifigenia, arrebatada en Áulide por la diosa Artemisa a las manos del sacrificador, ha olvidado ya su vida primera e ignora cómo ha venido a ser, en Táuride, sacerdotisa del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora. El conflicto trágico, que ninguno de los poetas anteriores interpretó así, consiste, para mí, precisamente en que Ifigenia reclama su herencia de recuerdos humanos y siente miedo de sentirse huérfana de pasado y distinta de las demás criaturas; pero cuando, más tarde, vuelve a ella la memoria y se percata de que pertenece a una raza ensangrentada y perseguida por la maldición de los dioses, entonces siente asco de sí misma. Y, finalmente, ante la alternativa de reincorporarse a la tradición de su casa, en la *vendetta* de Micenas, o de seguir viviendo entre bárbaros una vida de carnicería y destazadora de víctimas sagradas, prefiere este último extremo, por abominable y duro que parezca, único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que le sujetan a la fatalidad de su raza". Véase A. Magaña-Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, FCE, 1981, p. 302.

[38] A. Reyes, *Obras completas*, México, FCE, 1989, pp. 1-65.

Orestes. Ella entonces comprende su origen y su pasado y él le pide que regrese a Grecia. Ifigenia duda entre volver a la civilización y cargar con el sangriento pasado familiar, o quedarse como anónima sacerdotisa de un culto bárbaro. Elige lo segundo para eludir la ignominia que cubre a los átridas y pide, como acto de nobleza y a cambio del privilegio de su elección, que los cautivos helenos, entre los que se incluye Orestes, regresen con vida a sus naves.

El "poema dramático" de Reyes está escrito en verso y se encuentra aparentemente alejado de toda la producción dramática mexicana de la época. Recordemos, sin embargo, que es el momento en que algunos dramaturgos retomaron elementos, personajes y, como en este caso, ambientes y situaciones del teatro clásico griego. La intención de Reyes no fue, por supuesto, crear una tragedia de corte clásico. Por ello, Reyes dice, atinadamente, que *Ifigenia cruel* es un "poema dramático"[39] que se aleja del *pathos* griego y de la confrontación del hombre con un orden cósmico, para ubicarse dentro de un plano íntimo, en el sencillo rencuentro entre dos hermanos, con un lenguaje sobrio y poético.[40] Su autor parece preocuparse más por un diálogo entre hermanos, en un ambiente de reminiscencias clásicas, que en la creación de una obra dramática. Sin embargo, tanto los caracteres, especialmente el de Ifigenia, como el prodigioso juego de anagnórisis en que Reyes basa el encuentro, le dan a este texto una fuerza dramática sorprendente. Ifigenia, como personaje teatral, tiene que enfrentarse ante una encrucijada en su vida y deci-

[39] De hecho su autor no pretendió en un principio que *Ifigenia cruel* se escenificara, aunque, como ya mencionamos, se realizó una lectura dramática en Paris en el año de 1925, en casa del embajador sudamericano Zaldumbide, con acompañamiento de quenas sudamericana. L. Forest, "Soirée...", *op. cit.*

[40] Alfonso Reyes al referirse al proceso de creación de *Ifigenia cruel* comentó lo siguiente: "Desde luego que yo no intentaría conservar aquí el mecanismo de la tragedia; pero, por lo menos, su abstracción. Mi parodia no tiene escenario determinado, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos, muy posible es que sean sombras de seres teñidas con una misma ética. Fueron concebidos con sencillez. Unos frente a otros, suscitan problemas, como los mordedores reactivos de la química al encontrarse; pero, en sí mismos, viven en paz, bajo la complicidad de sus corazones. En tal sentido, la obra es una alegoría moral". Véase A. Reyes, *Obras completas, op. cit.*; A. Magaña-Esquivel, *Teatro mexicano..., op. cit.*, pp. 302-347.

dir, por primera vez, por sí misma. En ese momento de la obra, acción, carácter y circunstancia se conjugan dando pie a que el drama cobre sentido.

En *Ifigenia cruel* se manifiesta el interés del autor por recrear teatralmente un mito heleno, por reflexionar en torno a los significados de los lazos familiares, y por el derecho que le asiste a cada ser humano para decidir su propia vida.

Las antinomias barbarie-civilización, memoria-olvido bien pueden funcionar, de acuerdo con la época y con la personalidad del autor, como claves para comprender *Ifigenia cruel* como una parábola para referir la realidad social mexicana posrevolucionaria, de la misma manera que lo haría Francisco Monterde con *Proteo* en 1930.

En *El nacimiento de Dionisos* de Henríquez Ureña y en *Ifigenia cruel* hay una misma preocupación formal, aparte de la recuperación contemporánea de la cultura helena, tanto por la estructura como por las temáticas. Pero también ambos trabajos se orientan en el mismo sentido en cuanto a su propio discurso teatral: el aparentemente sencillo ejercicio de composición dramática sirve de marco para reflexionar sobre la propia concepción de su entorno social e individual. Ambos son, a fin de cuentas, una expresión dramática de las ideas estéticas ateneístas: herencia modernista en cuanto a libertad artística y búsqueda de perfección formal, y recuperación de tópicos filosóficos y estéticos clásicos en un contexto hispanoamericano que se contrapone a las ideas positivistas marcadas con el sello de la decadencia porfiriana,[41] de manera que hay en las dos obras un

[41] García Morales menciona que: "Pedro Henríquez Ureña había comentado largamente con Alfonso Reyes las teorías sobre lo dionisiaco y lo apolíneo expuestas por Nietzsche [...] Escribió entonces *El nacimiento de Dionisos*, un ensayo de tragedia a la manera antigua [...] Su obra, en la que se unen erudición y creación, puede verse como un fruto del carácter estudioso y tradicionalista del modernismo, un ejemplo de la paradójica inspiración primitivista y arcaica que anima gran parte del arte moderno. En *El nacimiento de Dionisos* Ureña emplea las partes esenciales de la tragedia clásica, pero no el verso, por no encontrar metros castellanos que sugiriesen las formas poéticas de los griegos, sino una prosa concisa y rítmica, llena de reminiscencias clásicas y expresiones de los trágicos, de Pater y de Nietzsche. La acción presenta el doble nacimiento del dios y su aparición ante las mujeres de Tebas, anunciándoles la llegada de su reinado jubiloso." A García Morales, *El ateneo..., op. cit.*, pp. 94-98.

discurso similar, que más tarde influirá notablemente en el teatro mexicano en sus épocas de renovación.

Algo más emparenta estos textos, aparentemente menores, de Reyes y Ureña: la experiencia común.

Mientras Henríquez Ureña realizaba la traducción de los *Estudios griegos* de Walter Pater para la *Revista Moderna*, fue interesándose en la idea de escribir su "ensayo de tragedia antigua", *El nacimiento de Dionisos*, pero trasladándolo a la navidad de 1908 y, de acuerdo con algunos testimonios, invitó a varios de los llamados "nosotros" a participar en ese rito que tiene mucho de sabor modernista y de gesto fundacional al mismo tiempo. Así relata este hecho Alfonso García Morales en su estudio sobre el Ateneo:

> Según ese rito, Dionisos nacía el veinticuatro de diciembre [...] y HU invitó a los más íntimos del grupo a celebrar una fiesta la noche de ese día. Durante este tiempo se nota en él no sólo el entusiasmo, también el buen humor [...] Prometía a los amigos que en la fiesta les leería la obra que acababa de terminar [...] En buena parte por instancia de Henríquez Ureña, Alfonso Reyes estudiaba entonces la tragedia clásica, en especial los problemas del coro, e iba elaborando su ensayo "Las tres *Electras* del teatro ateniense" [...] Y debió ser Henríquez Ureña quien le pidió que escribiera para la fiesta de navidad un poema imitando los movimientos corales; lo que, además, le serviría para comprender desde dentro su tema de estudio. Reyes compuso el "Coro de sátiros en el bosque", en estrofas, antiestrofas y épodos, como anuncio jubiloso del renacimiento próximo de la naturaleza [...] La noche de navidad "nosotros" escucharon "El nacimiento de Dionisos" y el "Coro de Sátiros"; y con una fiesta pagana despidieron el año que los había unido.[42]

Y si bien, la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes no formó parte del programa, casi podemos afirmar, a partir de los acontecimientos de esa singular velada ateneísta, que su redacción estaba ya cifrada. El gusto por recrear formas literarias vinculadas con el drama griego resultó ser una pasión grande para Reyes y Henríquez Ureña, aunque su producción literaria no parezca confirmarlo.

[42] *Ibid.*

El teatro y lo espectacular ejercieron siempre una fascinación no del todo asumida, o al menos no claramente manifiesta en los ateneístas, y no sólo en relación con la marcha contra la resurrección de la *Revista Azul* de 1907, sino también a partir de lo que al parecer fueron muchas de sus actividades en torno al estudio de los clásicos griegos. Así, por ejemplo, la lectura de los *Diálogos* de Platón estuvo siempre cargada de un espíritu teatralizador, como lo atestiguan algunos párrafos de la correspondencia entre Henríquez Ureña y Alfonso Reyes:

> Te recomiendo que leas *Las bacantes*, de Eurípides y *Las aves* de Aristóteles (?) [Aristófanes]. Léelas y cuéntame [...] "Nosotros" hemos organizado al fin un programa de cuarenta lecturas que comprenden los doce cantos épicos, seis tragedias, dos comedias, nueve diálogos, Hesiodo, himnos, odas, idilios y elegías, y otras cosas más, con sus correspondientes comentarios (Müller, Murray, Ouvré, Pater, Bréal, Ruskin, etc.).[43]

Años después, Pedro Henríquez Ureña escribió para la memoria lo que resultó de la experiencia de las lecturas de Platón en un estudio quizás acondicionado para la ocasión en casa de Acevedo, en forma cercana a la del teatro palatino, al parecer:

> Una vez nos citamos para releer en común el *Banquete* de Platón. Éramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos en la lectura, cambiándose el lector para el discurso de cada convidado diferente; y cada quien la seguía ansioso, no con el deseo de apresurar la llegada de Alcíbiades, como los estudiantes de que habla Aulo Gelio, sino con la esperanza de que le tocaran en suerte las milagrosas palabras de Diótima de Mantinea... La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del *mundo de la calle*, por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad.[44]

Existía así, al menos en la intimidad del grupo, un singular interés por jugar, por teatralizar, volver divertidas y espectaculares

[43] Citado por A. García Morales, *ibid*, pp. 89, 90.

[44] Citado por García Morales, *ibid*, p. 94. Véase también A. Reyes, *Obras completas*, México, FCE, t. xiv, p. 30.

las lecturas formativas de los "nosotros", para alejarse de la aridez que pudiera significar el estudio de los clásicos en la soledad de un pupitre de biblioteca. Y a la cabeza de estas ideas estaba, naturalmente, Henríquez Ureña, quien desde muy joven debería gran parte de su formación a las influencias del arte dramático, en particular del dramaturgo noruego Heinrick Ibsen. De acuerdo con testimonios del propio Henríquez Ureña, por el año de 1900, todavía en Santo Domingo, se integró a las tertulias en casa de Leonor Feltz, una dama de gran cultura, en las que el joven descubrió a Ibsen, cuyos personajes fueron una revelación sobre la condición del hombre moderno, sus angustias, su psicología y sus ideales, como lo afirmó él mismo:

> Esta clase de humanidad era la que me parecía conocer, y no me explicaba entonces cómo habría quien encontrase raros estos dramas: ¡cuando yo conocía más de una Elena Alving —más de una mujer superior— veía a otras muchas en situación de Nora y presumía a las semejantes a Hedda Gabler! [...] mi mundo, mis gentes, eran así del temple de los personajes de Ibsen.[45]

También dejó entre su vasta obra ensayística muestra palpable de sus ideas y de su interés por el arte escénico, con un rigor y una lucidez sobre su técnica y posibilidades dignas de ser aquilatadas.[46]

En el caso de Alfonso Reyes, su experiencia y relación con el teatro es vasta en cuanto a los numerosos textos donde diserta en torno del teatro clásico griego, de tópicos de historia del teatro o de teoría y composición dramática. Es importante destacar que

[45] A. García Morales, *ibid.* pp. 94-98.

[46] Así, por ejemplo, en 1925 publica en Buenos Aires un ensayo titulado "Hacia el nuevo teatro", en el que recoge varias de sus concepciones, de las que citamos una pequeña muestra: "Soy espectador atento, a quien desde la adolescencia interesaron hondamente las cosas del teatro, y me ha tocado en suerte conocer desde sus orígenes la compleja evolución en que vivimos todavía. Cuando comencé a concurrir a espectáculos, el realismo era ley: realista el drama, realista el arte del actor, realista el escenario. Vivía Ibsen: imperaba [...] en el escenario se esperaba la 'copia exacta de la realidad' ". Véase P. Henríquez Ureña, *Obras completas*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, p. 261.

Reyes ensayó la dramaturgia de manera muy mesurada. Entre sus pequeñas piezas destaca *Landrú* (1929-1952), un intento de opereta que gira en torno a las andanzas del famoso criminal. Escrita casi en forma de monólogo y llena de momentos delirantes y humorísticos, *Landrú* fue llevada a escena en 1964 por Juan José Gurrola con un enorme éxito.[47]

Muchos años después, cuando Henríquez Ureña hizo un recuento de las experiencias ateneístas surgidas del crisol de la *Revista moderna*, no parece, sin embargo, darle mucha atención al arte dramático, olvidando sus inquietudes personales y la casi secreta relación que guardó siempre con el teatro. Así, en una carta fechada en 1913, le refiere a Alfonso Reyes:

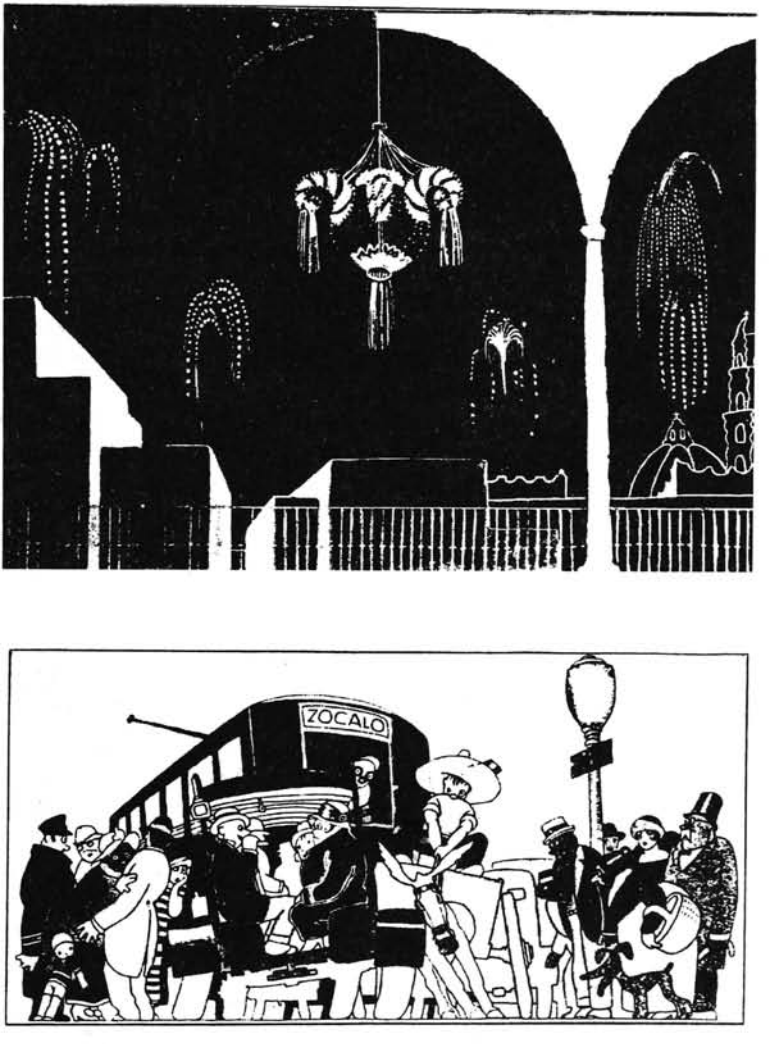
> ¿Quiénes del grupo de la *Revista Moderna* están en el Ateneo? [...] Novelistas: Carlos ¿Rodríguez Beltrán? ya es viejo y académico. Hay otros por ahí, pero no los conozco. Cuento: Julio Torri. El más original escritor joven. ¿Carlos Favela? [Alfonso G.] Alarcón (el mejor de estos, aunque en promesa), [Rubén] Valenti. Drama: Chelito[48] (decir que es adocenado). Mediz Bolio, no lo conozco.[49] Pepito Gamboa tiene aptitudes.

[47] Alfonso Reyes escribió en 1952, en una carta dirigida a Borges, un texto prodigioso titulado "Sófocles y la posada del mundo", donde diserta sobre tópicos de composición dramática de una manera admirable, en particular en lo referente al desarrollo del conflicto dramático entre personajes que "en vez de dialogar monologaran uno junto al otro [...] Pero sobreviene, de pronto, algún peligro de muerte, tal vez comienzan a caer bombas sobre la ciudad. Tiembla el escenario. Y entonces un hombre y una mujer, que ocupan los extremos de la mesa, acuden uno hacia otro y, sin hablar, se abrazan para esperar juntos el desastre. Estos personajes son los únicos que de veras están o han estado en comunicación, trato y comercio humanos [...]

Acaso baste recordar que, con las palabras, sólo nos entendemos imperfectamente y a medias, sobre todo en las cosas que de veras interesan a nuestras almas. 18 de marzo de 1952." A. Reyes, *El Cazador, ensayos y divagaciones*, México, FCE, 1954, pp. 81-85.

[48] El llamado "Chelito" no parece ser otro sino Marcelino Dávalos, dramaturgo del Porfiriato, pero no específicamente vinculado con el régimen como Federico Gamboa. Dávalos es autor de *Así pasan...* (1908), una obra fundamental en la literatura dramática del Porfiriato. En una nota más adelante damos pormenores de su obra.

[49] La obra dramática del yucateco Antonio Médiz Bolio fue, no sólo amplia en el Porfiriato y en el periodo posrevolucionario, sino que contiene, además, en sus



Bocetos escenográficos para El Teatro del Murciélago, realizados por el pintor-escenógrafo Carlos Gonzáles 1924.

De esta lista, no todos los que menciona Henríquez Ureña, formaron parte inicial de la fundación del Ateneo; algunos de ellos aparecen, de cualquier forma, firmando el desplegado periodístico de 1907, que marcará el destino de la fundación del ateneo y de las actividades artísticas, literarias y educativas del grupo.

El desplegado termina incluyendo, junto con la legendaria frase lapidaria, una lista de los que más tarde, en su mayoría, estarían en las bregas ateneístas:

> [...] ¡Momias a vuestros sepulcros! ¡Abrid el paso! ¡Vamos hacia el porvenir! México, abril 7 de 1907. Luis *Castillo Ledón*, Ricardo Gámez Robelo, Alfonso Cravioto, Jesús Acevedo, Rafael López, Manuel de la Parra, José Joaquín *Gamboa*, Alfonso *Reyes*, Emilio Valenzuela, Nemesio García Naranjo, Jesús Villalpando, Max Henríquez Ureña, Rubén Valenti, Abel C. Salazar, Alfonso *Teja Zabre*, José Pomar, Roberto *Argüelles* Bringas, Francisco de la Torre, José de la Torre, Álvaro Pruneda, José de Jesús Núñez y Domínguez, Miguel A. Velázquez, Pedro Henríquez Ureña, Raúl A. Esteva, Carlos *González Peña*, Gonzalo de la Parra, Crisóforo Ibáñez, Álvaro Gamboa Ricalde, José Velasco, Salvador Escudero, José M. Sierra, Benigno Valenzuela.[50]

Según el acta de constitución, "Estatutos del Ateneo de la Juventud", firmada el 3 de noviembre de 1909 por una comisión formada por Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Rafael López, Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes, aparece una lista de los socios fundadores numerada del uno al veintiséis. En nuestra primera aproximación a estas personalidades de la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX, se encuentran varias que participaron directa o indirectamente en experiencias

---

elementos temáticos y estructurales, aspectos muy valiosos para comprender la transición en los ideales de cultura entre el régimen anterior a la Revolución y el periodo posrevolucionario. Éstas son algunas de sus obras: *Alma bohemia* (1905), *La dos noblezas* (1906), *La ola* (1917), *La flecha del sol* (1918), entre muchas más. En cuanto a Pepito Gamboa, se trata de José Joaquín Gamboa. Citado por L. Panabiere, *Contribution a l'Étude..., op. cit.*, vol. II, pp. 120-121.

[50] Citado por A. García Morales, *op. cit.*, pp. 52, 53.

teatrales, ya fuese como dramaturgos, críticos o promotores del teatro. Sus apellidos aparecen en cursivas, y al pie de página notas o comentarios sobre su actividad teatral.

1. Jesús T. Acevedo
2. Evaristo Araiza
3. Roberto Argüelles Bringas
4. Carlos Barajas
5. Ignacio Bravo Betancourt
6. Antonio Caso
7. Luis *Castillo Ledón*[51]
8. Francisco J. César
9. Eduardo Colín
10. Alfonso Cravioto
11. Marcelino *Dávalos*[52]
12. Isidro Favela
13. Jenaro Fernández McGregor
14. Nemesio García Naranjo

[51] Si bien Luis Castillo Ledón es conocido como historiador y poeta, su mujer Amalia C. de Castillo Ledón es uno de los personajes más interesantes dentro de los movimientos teatrales del México posrevolucionario. Fue impulsora, junto con Bernardo Ortiz de Montellano, bajo el rubro de "Recreaciones Populares" del Departamento Central del D.F., de un programa de teatro popular y para obreros en una carpa llamada "Morelos" (diseñada o decorada por Diego Rivera), y del teatro de títeres "Periquillo", también decorado por Rivera, al parecer. Amalia escribió teatro: *Cuando las hojas caen* (1929), *Cubos de noria* (1934), *Una comedia* (1946), *La verdad escondida* (1963), y otras más. Amalia C. de Castillo Ledón participó en la fundación del Teatro Municipal de la ciudad de México, impulsado por Julio Jiménez Rueda, bajo el patrocinio de la SEP en 1923, en tiempos del ministro José Vasconcelos; también patrocinó la fundación de la Comedia Mexicana en 1929.

[52] Marcelino Dávalos puede considerarse, junto con Federico Gamboa, como uno de los dramaturgos más importantes del Porfiriato. Nació en Jalisco en 1871 y murió en 1923. Entre sus obras destacan: *Guadalupe* (1903), *Viva el amo* (1910), *Lo viejo* (1911), *Lecturas escénicas* (?) (1913), *El último cuadro* (1900), *Así pasan...* (1908), *El crimen de Marciano* (1909), *Veracruz* (1915), *Jardines trágicos* (1916), *¡Indisoluble!* (1916). Dávalos también puede considerarse uno de los primeros escritores mexicanos que incursionaron en el cine con su libreto *Águilas y estrellas, (película dramática en dos partes y un prólogo)* (1916). También escribió un ensayo sobre la historia del teatro titulado *Monografía del teatro* (1917).

15. Carlos *González Peña*[53]
16. Pedro *Henríquez Ureña*
17. Rafael López
18. José Ma. Lozano
19. Guillermo Novoa
20. Juan Palacios
21. Eduardo Pallares
22. Manuel de la Parra
23. Alfonso *Reyes*[54]
24. Abel C. Salazar
25. José *Vasconcelos*[55]
26. Emilio Valenzuela[56]

En esta lista cabe agregar para nuestros fines a algunos personajes que participaron en la firma del manifiesto "¡Momias a vuestros sepulcros!" de 1907, o que son mencionados por Henríquez Ureña en su correspondencia con Reyes, como José Joaquín Gamboa,[57]

[53] Carlos González Peña es bien conocido como crítico e historiador de la literatura, pero cabe mencionar su actividad como crítico de teatro en *El Universal* durante los años veinte.

[54] De Alfonso Reyes apuntamos los siguientes títulos en su labor como dramaturgo: *Ifigenia cruel, Égloga de los ciegos, El pájaro colorado, Cantata en la tumba de Lorca, Landrú.*

[55] De José Vasconcelos, aparte de su valiosa y vasta labor de impulso a diversos movimientos e instituciones teatrales, hay que mencionar que él mismo incursionó en la dramaturgia, aunque sin mucho éxito. De sus obras hay que citar *La mancornadora*, basada, al parecer, en el corrido popular del mismo título y estrenada por la Comedia Mexicana en 1936; *Los robachicos* (1946), obra realizada con el interés moralizante de hacer conciencia en relación con los raptos de que son víctimas los infantes; y esa suerte de poema dramático que es *Prometeo vencedor*. Vasconcelos también alcanzó a escribir un intento de guión cinematográfico titulado *Simón Bolívar*, del que poco se menciona en relación con su práctica literaria. J. Vasconcelos, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958-1961, vol. II, pp. 1721-1764.

[56] Véase A. García Morales, *op. cit.*, pp. 158-159.

[57] José Joaquín Gamboa fue sobrino del célebre novelista y diplomático Federico Gamboa. Colaboró en *El Universal* como crítico de teatro. Gamboa también realizó traducciones de obras del francés como *La Gioconda* del poeta y dramaturgo italiano Gabriel D'Annunzio, y dramas de Robert des Flers y Francis de Croisset, entre otros. De su dramaturgia destaca: *La carne (Teresa)* (estrenada en el teatro Hidalgo en 1903), *El diablo tiene frío* (estrenada en el teatro Colón en 1923), *Los Revillagigedos* (estrenada

Antonio Mediz Bolio o Jesús Urueta, quienes, aún cuando sus nombres no aparezcan en la lista de los miembros oficiales notables del Ateneo, estuvieron vinculados a éste y tuvieron una participación en el arte escénico de cierta importancia dentro del teatro nacional.

El teatro, como hemos visto, constituyó para muchos de los ateneístas un medio extraordinario para difundir sus ideas estéticas, filosóficas o políticas. Por ello también encontramos que su práctica teatral se ve multiplicada precisamente en sus discípulos, en las generaciones que les sucedieron y que, muchas veces, aportaron discursos diferentes y encontrados, pero siempre con la idea de animar una visión positiva del futuro mediante el arte, la cultura y la educación.

Cuando la antorcha ateneísta había dado ya lo mejor de su fuego nuevo, otros grupos y otras voces continuaron con la senda trazada desde la *Revista Moderna* y *Savia Moderna*. Así vemos que con el incondicional apoyo de Antonieta Rivas Mercado y el ejemplar rigor artístico ateneísta, el "grupo sin grupo" Contemporáneos, inició en 1928 su Teatro de Ulises y, en 1932, ya bajo el manto protector del Estado mismo, forman el Teatro de Orientación, en el que, por cierto, se lleva a escena en uno de sus programas la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y, más tarde, ellos mismos (Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Clementina Otero, Xavier Villaurrutia) asumen la labor de conformar varias de las instituciones teatrales fundamentales para el desarrollo de una cultura escénica nacional, como el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Escuela de Arte Teatral.

También en 1932 nace el famoso Teatro de Ahora, bajo la guía de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, discípulos de ateneístas en la escuela de Jurisprudencia y que, curiosamente, convivieron en una estancia en España en 1932 con el propio Vasconcelos y Martín Luis Guzmán. En su dramaturgia y parte de su filmografía se ven algunos rasgos ateneístas importantes: recuperación y aplicación de elementos de la estética clásica ateniense, así como una entrega

---

en el teatro Regis en julio de 1925), *Vía Crucis* (estrenada en el teatro Virginia Fábregas en noviembre de 1925), *Cuento viejo* (estrenada en el teatro Virginia Fábregas en noviembre de 1925), entre otras.

al arte como medio de redención espiritual del país. Tampoco habremos de olvidar la correspondencia entre Rodolfo Usigli y Alfonso Reyes como muestra de los singulares y a veces secretos lazos teatrales que unieron a varios de los ateneístas entre ellos y con sus discípulos y seguidores de las generaciones subsecuentes.

Henríquez Ureña, después del auge ateneísta, tuvo el tino de observar lo que ocurría con la práctica teatral en México y en Hispanoamérica, con la firme seguridad de saber que su concepción de las posibilidades del arte escénico y sus ideales, estaban siendo puestos en práctica en muchos sentidos, como lo expresa en su ensayo "Hacia el nuevo teatro", fechado en 1925:

> 1. se ha procurado poner a contribución el arte popular del país: unas veces fuera del drama, en las obras breves del teatro Lírico, desde 1921, o en el efímero e ingenioso Teatro Mexicano del Murciélago (1924) [...] espoleados por el ejemplo ruso; otras veces en el drama, en el teatro de los indios, iniciado por el dramaturgo Saavedra en Teotihuacán, junto a las Pirámides, y transportado después a otros sitios (1922): el escenario era del tipo *artístico;* los indígenas hacían de actores, en ocasiones con suma delicadeza [...]
>
> El deseo de renovación está en el aire. Para cumplirlo, en nuestros pueblos habrá que comenzar, como en todas partes, por funciones especiales, en que sólo se admita a los devotos, constituidos previamente en sociedad, y se excluya a los espectadores innecesarios. Pero también deberían trabajar en esta renovación [*añade de forma y en tono casi diríamos profético*] los estudiantes universitarios [...]. Esperemos que pronto se multipliquen las tentativas. Si la América española ha de cumplir sus aspiraciones de originalidad artística, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro.[58]

No es poco, pues, de acuerdo con lo expresado en la nota anterior, lo que el teatro de arte y el teatro universitario contienen de las ideas teatrales de Henríquez Ureña, y en general de todo ese compendio de sensibilidad artística que fue la práctica cultural ateneísta.

[58] P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*, México, FCE, 1960, p. 271.

EL CASO VASCONCELOS

El caso más sobresaliente de la práctica teatral ateneísta fue el de José Vasconcelos, aun cuando no fuese reconocido ni entre el grupo ni por él mismo como gente de teatro, ni mucho menos como dramaturgo, no obstante haber escrito algunas obras, como hemos anotado en la lista de ateneístas relacionados con el arte dramático.

Es el espíritu vasconcelista el que promueve con mayor firmeza y desde la cúpula del poder del Estado el surgimiento de manifestaciones teatrales como vehículo de expresión nacional, de experiencias escénicas que recuperaran y difunden los grandes mitos nacionales, ya fuesen fundacionales, como la Conquista, la Independencia, las Guerras de Intervención, la Reforma, hasta el estallido revolucionario, así como la recuperación para el arte mexicano de elementos culturales prehispánicos (como la danza, la música y grandes temas y leyendas vistos y magnificados como gran fuente de la nacionalidad y la "raza" mexicana). De igual modo, el teatro formó parte del impulso que dio José Vasconcelos a la educación pública y universitaria en sus años como rector de la Universidad y como ministro de Educación.[59]

El "monismo estético", tesis capital de Vasconcelos al impulsar el arte como medio de redención nacional, lo planteó de manera seria y sistemática en un ensayo en donde pretende demostrar que el positivismo y el cientificismo decimonónico deberán dejar paso de nueva cuenta a la filosofía estética como alternativa moderna en cuanto a la concepción de la relación del hombre con su entorno.

El ensayo de Vasconcelos no se constituye por sí solo en el ideario estético de los ateneístas, como pudiera creerse,[60] sino en el del propio Vasconcelos como una conjunción de ideas que procura organizar en torno a una teoría del arte, más aún que respecto de las ideas estéticas de su tiempo, como las de Marx y Engels, o de las

[59] C. Fell, "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)", *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 1975, pp. 25-32.

[60] Cabe recordar que Antonio Caso en sus reflexiones sobre el positivismo había planteado ya otras alternativas, que no necesariamente se emparentan con las ideas vasconcelianas.

de los mismos artistas mexicanos posrevolucionarios como Siqueiros o Montenegro. Así pues, veremos que su sentido del arte como redención y encuentro con la divinidad pudo haber resultado un tanto trasnochada aun para su época.

Él mismo afirma que las ideas de Nietscche, particularmente las contenidas en *El origen de la tragedia,* son las que lo ayudaron a desarrollar buena parte de sus ideas. No es posible afirmar que esto lo vincule con el ulterior alineamiento de Vasconcelos con el fascismo, pero sí es claro que algunos de los conceptos raciales y artísticos de nuestro autor, pueden ser orientados fácilmente en esa dirección.[61]

A pesar de las singulares divagaciones vasconcelistas en torno de la relación entre el arte, el budismo y el cristianismo, y a pesar del proverbial mesianismo de sus palabras, justo es mencionar que la propuesta de volver los ojos hacia las formas autóctonas como un punto de partida para la creación de un arte nuevo y cercano a la realidad de su tiempo no nos parece aventurada, sino todo lo contrario. Son ideas como éstas las que dan sentido a los planteamientos y acciones del vasconcelismo cultural, así como sus concepciones sobre las escuelas de arte nacional y del criollismo.

Quizá lo más trascendente de sus ideas estéticas no esté tanto en su interés por vincularse con las ideas clásicas griegas, sino en la necesidad de crear un arte nacional, como lo plantea en la conferencia que dicta en Perú en 1916 y que forma parte de su disertación sobre el "monismo estético", como un inciso del texto presentado como: "Arte creador. Lectura presentada a la Sociedad de Bellas Artes de Lima en diciembre de 1916. Contiene la tesis de la eternidad de ciertos actos del espíritu".

En ella se destaca la obsesión vasconceliana del arte como redención y obra suprema del ser humano que tenía, como se ve, desde años anteriores a sus épocas de ministro y protagonista de los avatares y gestas posrevolucionarias.

[61] Un ejemplo de ello es el lema de la Universidad Nacional acuñado por el propio Vasconcelos: "Por mi raza hablará el espíritu", que podría interpretarse como un eslogan fascista, pero que dentro del contexto cultural del México posrevolucionario adquiere matices de reivindicación de la riqueza y del patrimonio cultural de la nación.

En esa conferencia Vasconcelos menciona varios aspectos que, desde la perspectiva de su praxis como funcionario, son claves para entender sus inclinaciones y predilecciones en el impulso de determinadas líneas de acción en la promoción cultural y artística del México posrevolucionario. Veamos de manera amplia qué es lo que en ese viaje sudamericano en 1916 Vasconcelos planteó respecto del desarrollo del arte latinoamericano:

> Ha sido común que los grandes artistas realicen sus obras maestras apoyándose en la tradición, a la vez que la transforman; el mérito de la originalidad no consiste tanto en romper antecedentes y violar las reglas, sino en perfeccionar la experiencia que cada regla supone, creando una nueva más fecunda y acertada que la anterior. Por otra parte, en cada época laten expresiones y verdades, emociones y conceptos, únicos en la historia del pensamiento, y los artistas y los pensadores deben ser las voces de esa alma del tiempo, de esa belleza contenida en el seno de las épocas intensas y sinceras. En cambio, el artista, que por su propósito o por afición se desliga de su ambiente de su tradición étnica, suele perder lo mejor de su energía en las nuevas adaptaciones o en el asombro y la curiosidad de lo exótico. Por eso, dejando siempre aparte los casos de excepción, es recomendable el desarrollo de las escuelas nacionales de arte. Más aún, entre nosotros existen razones auxiliares en favor del nacionalismo, de un nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades. El artista europeo contemporáneo puede sentir su inspiración contenida y desviada a causa de las rutinas y empequeñecida ante los aciertos y perfecciones en que se educa. En América el caso es diferente, aquí no se trata de elegir o de cultivar una escuela, sino de crearla; los maestros americanos están llamados a ser iniciadores de tradición [...] poseen nuestras almas herencias de gustos exquisitos, de instintos adiestrados y se encuentran con el espectáculo sorprendente de paisajes y acciones que todavía nadie ha cantado. No puede darse mejor oportunidad para las grandes creaciones: tener a nuestra disposición los útiles del arte, la sabiduría del procedimiento, y sólo el asunto totalmente nuevo [...] Al hablar de escuelas nacionales de arte y de arte genuinamente latinoamericano urge advertir que no ensalzamos lo que hasta hoy se ha llamado el criollismo, ni mucho menos el culto arqueológico del arte indígena [...] Así comprendo el criollismo;

> un arte saturado de vigor primitivo, de asunto nuevo, combinando lo sutil con lo intenso, sacrificando la exquisitez a la grandeza, la perfección a la invención; libre para elegir los mejores elementos de todas las culturas; sintético y vigoroso en la obra, capaz de expresar el instante, pero rico asimismo en presagios del porvenir de la raza y del espíritu individual.[62]

¿Qué tanto de esos pensamientos influyeron en las acciones promovidas por Vasconcelos cuando fue rector de la Universidad y promovió la realización de los primeros murales en San Ildefonso? ¿Qué tanto es el discurso vasconcelista el que permite el desarrollo de la danza nacionalista o la recuperación de los aspectos autóctonos en el teatro regional o sintético mexicano o nacionalistas en el Teatro Mexicano de Masas? ¿Qué tanto se debe a las ideas de Gamio y qué tanto a las ideas de Vasconcelos? ¿Qué discurso dominó en la práctica artística? No es claro, aunque podríamos considerar que la orientación vasconcelista se inclina hacia el discurso colonialista, de reconocimiento de los orígenes de México en el proceso de conquista y colonia, mientras que el discurso de Gamio se ubica en el reconocimiento del pasado indígena como fuente de la nacionalidad.[63] Como se verá más adelante, los movimientos de teatro promovidos desde el vasconcelismo cultural parecen orientarse no sólo en ambos sentidos, sino en otros más.

Vasconcelos, con su ambicioso proyecto educativo y cultural, fue uno de los artistas e intelectuales que influyeron de manera más radical en la conformación de un nuevo teatro mexicano, y en la incorporación a la escena nacional de elementos de la vanguardia mundial. Muchas son sus ideas incorporadas al teatro posrevolucionario, y como ministro de Educación promovió y financió institucionalmente la creación de movimientos teatrales de gran trascendencia. Vasconcelos observó la importancia que el teatro

[62] J. Vasconcelos, *Obras completas*, *op. cit.*, 1961, pp. 41-51.

[63] Nótese que uno de los primeros murales encargados por Vasconcelos en 1921 en San Ildefonso, fue el de Ramón Alva de la Canal, que plasmó la llegada de los conquistadores españoles trayendo la cruz de la religión católica como símbolo de una nueva civilización que habría de nacer en tierras americanas a partir del encuentro entre las culturas española e indígenas de América.

tenía en la vida nacional, y no dudó en ir de las declaraciones y manifestaciones de apoyo, a los hechos.

Bajo estas influencias indigenistas, colonialistas o universalistas, el teatro desempeñó un papel destacado en el propio ideario vasconcelista. Mientras la crítica se lamentaba por la falta de un teatro mexicano, en el escenario mismo comenzaban a surgir manifestaciones que contradecían esas aseveraciones, y no sólo en el teatro de revista, que en sí mismo bastaría para rebatir los argumentos de la crítica.[64]

El secretario de Educación fue más allá de las palabras. En 1922 lo vemos apoyando y financiando movimientos teatrales como el Teatro Folklórico o "Sintético" que desarrollaron Rafael M. Saavedra, Carlos González y otros artistas e intelectuales, y que consistió en la representación estilizada de escenas de la vida cotidiana de indígenas y campesinos en Teotihuacán. Ya en 1924 decide emprender una idea muy cercana a la desarrollada por el teatro soviético, la del Teatro al Aire Libre, que intenta romper con el esquema del teatro realizado en una sala, para permitir, según él, la conjunción de las artes en una expresión escénica novedosa para la época. Así, según sus propias inquietudes estéticas y bajo el ineludible influjo del teatro clásico, Vasconcelos promueve la construcción del Estadio Nacional y del teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán; las dos obras arquitectónicas más claramente vinculadas con sus ideas teatrales, aunque éste último proyecto se

[64] Entre todas las voces que se levantaron durante los años veinte sobre esta cuestión, resalta la del mismo Vasconcelos, como lo refiere Claude Fell: "Vasconcelos interviene en ese debate con su vigor acostumbrado para afirmar que [...] Si es que nace un teatro mexicano, surgirá de las propias escenas populares, y no de los conservatorios. Al contrario de lo que piensa la mayoría de los críticos de la época, Vasconcelos cree en la fecundidad de las formas teatrales menores (género chico, zarzuela, revista, etc.), incluso si no saca de ello ninguna conclusión en lo tocante a su propia concepción del teatro del futuro, que según él ha de derivar directamente de las teorías de Nietzsche sobre la tragedia griega. Se rehúsa asimismo a dar demasiada importancia a la influencia de los "extranjeros" sobre la falta de vigor del teatro mexicano [...] [Vasconcelos concluye que se] debe, pues, escapar al ambiente sofocante de los 'dramas de salón' y seguir el ejemplo del teatro ruso moderno, 'lleno de pasión, lleno de fuerza, pero no sombrío, sino lleno de luz y de esperanza'. Véase C. Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, pp. 470-471.

vea con más claridad en el contexto de las proposiciones de Gamio expuestas en su estudio *La población del valle de Teotihuacán*.[65]

Sobre la creación del Estadio Nacional, expresó al dar a conocer públicamente el proyecto, el ministro Vasconcelos:

> Las cosas más altas tienen orígenes humildes, y así me represento lo que serán los espectáculos futuros del estadio que va a construirse, cuando mire los bailes populares representados por los jóvenes de las escuelas, cuyos ritmos se funden en los sones de la canción; y pienso en que está por nacer un Beetoven de coros y voces que organizará representaciones, en las que los veinte o treinta mil concurrentes serán a la vez, espectadores y actores y expresarán la belleza y el júbilo de todo un pueblo. Así lo soñaron quizás los trágicos griegos, pero sólo al futuro le está reservado cumplirlo y nosotros comenzaremos a verlo. Para comenzar a hacer algo en el sentido indicado, será necesario llevar al estadio, no la repetición de los géneros más gastados, sino los brotes más lozanos del arte popular, los sones originales, los trajes vistosos, de donde han de surgir nuevas artes suntuarias, los bailes que crean música y líneas regeneradoras de belleza. La noción de este arte colectivo está ya diseñada en las conciencias, como lo prueba el éxito que se obtuvo cuando mandé retirar de los festivales al aire libre las romanzas y solos, para substituirlas con coros y orquesta. Lo que es preciso hacer y lo único que falta es un lugar a donde pueda llevarse lo que produce el teatro y lo que produce el pueblo. Todo ello prosperará bajo la luz del sol y al aire libre de este estadio, que la ciudad entera ha de ver levantarse como la esperanza de un mundo nuevo.[66]

Las ideas de Vasconcelos en relación con el arte teatral fueron mucho más allá de las que como generación pudo haberse planteado el propio Ateneo de la Juventud. El teatro finalmente era parte de esa construcción imaginada por él, que no es otra cosa que parte de la gran utopía de la modernidad, aun cuando no necesariamente vincule con la vanguardia.

[65] M. Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán*, México, SEP, 1922.

[66] J. Vasconcelos, "El teatro al aire libre de la Universidad Nacional", *El Universal Ilustrado*, México, 16 de febrero de 1922, p. 23.

El 12 de enero de 1922 apareció publicada en *El Universal Ilustrado* una entrevista con Vasconcelos, en la que el entonces ministro expresa con claridad las ideas que tenía sobre el arte escénico y su relación con la magna obra educadora. El arte teatral desempeñó un papel muy relevante en la educación nacional, como parte de una práctica social y discursiva del proceso posrevolucionario. La entrevista lleva por título "Mientras haya pulque y toros no habrá civilización en México", que por otra parte refleja la actitud de rechazo ante ciertas manifestaciones de la cultura popular, que inevitablemente formaban y forman parte del espectro cultural de México. Por su importancia, conviene citar *in extenso:*

> Abrimos esta encuesta con el señor secretario de Educación Pública, licenciado Vasconcelos, a quien entrevistamos ayer a medio día, por la caballerosa mediación de su secretario particular, don Jaime Torres Bodet.
>
> El señor licenciado Vasconcelos dio respuesta a nuestras preguntas, de la siguiente manera:
>
> 1° No creo que el teatro en ninguna otra actividad social se desarrolle mediante estímulos ex-tremos, ni mucho menos gubernativos. Las academias de arte nun-ca han dado buen resultado en ninguna parte. Siempre recordaré la ocasión en que salí horrorizado del Teatro de la Academia Francesa, tapándome las orejas para no oír los gritos horribles de Mounet Sully, ni el canto de todas las artistas convencionales, que son producto natural de esos establecimientos. Las verdaderas artistas en materia de teatro son las italianas, y éstas se han formado en el teatro mismo, a veces en compañías de la legua, y han ido creciendo impulsadas por su propio genio; entiendo que así se han formado la Duse, la Mariani y otras que no hace muchos años visitaron México. La excelencia del teatro argentino la atribuyo a la influencia italiana y a su origen popular. No sé que el gobierno argentino gaste grandes sumas en escuelas de arte teatral, ni que pensione artistas de teatro en el extranjero; ésa no es manera de crear arte; el arte nunca es un producto artificial, sino una manifestación espontánea, y por lo mismo, juzgo que el arte teatral de México deberá salir de los teatros populares y no de nuestros conservatorios.
>
> 2°. *Por supuesto que debe suprimirse la pronunciación de la c* y de la *z* españolas, pues es una tontería hablar de un modo en la vida y de otro

en el teatro. El defecto principal de nuestras artistas de teatro consiste en querer imitar de una manera ciega a las actrices españolas, que por una parte nunca han llegado a la excelencia de las italianas, y que además, están muy bien pronunciando sus z a su manera, tanto como las nuestras se ponen en ridículo cuando pretenden imitar el acento español.

3°. No creo que el teatro mexicano no se desarrolle por culpa del boicoteo de empresarios extranjeros. Si no hay teatro mexicano, es por la misma razón por lo que no hay espectáculos ni verdadera vida artística; porque nuestro pueblo está corrompido por espectáculos viles como el de los toros, que acaban con la virilidad y con el gusto. No hay nada más cobarde que la actitud del público de toros que goza con el valor ajeno, con el valor del torero —cuando, por excepción, lo tiene—, pero no toma parte alguna en el espectáculo y exige proezas sentado, sin peligro, entre una multitud de salvajes. Para estimular la producción de obras de arte mexicanas es necesario sacar al pueblo de las tabernas y los toros. Mientras haya pulque y toros no habrá teatro mexicano, ni arte mexicano, ni civilización mexicana.[67]

Las ideas vasconcelianas pronto se llevarían a la práctica desde los distintos frentes de la renovación teatral posrevolucionaria, y el teatro mismo cobraría una gran importancia dentro de las acciones educativas y políticas del Estado mexicano, así como de distintas formaciones ideológicas, como las que representaban los estridentistas o el grupo de Contemporáneos, entre otros, cada cual desde su propia trinchera escénica.

Los Siete Sabios, la Generación de 1916 y la práctica teatral

En el año de 1915, mientras los fragores de las luchas armadas continuaban tanto en el campo de batalla como en las grandes ciudades, surgió en el ámbito cultural un relevo generacional, la llamada "Generación de los siete sabios",[68] cuyos integrantes fueron, de

[67] Citado en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. I, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1923, pp. 321-326.

[68] A propósito de la Generación de 1915, así como de la específicamente llamada de los "Siete Sabios", vale la pena mencionar que en ese año el país se encontraba

acuerdo con el historiador Enrique Krauze, Antonio Castro Leal, Alberto Vásquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leiva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca, a los que suele incorporárseles Miguel Palacios Macedo y Narciso Bassols, que más bien formaron parte de un grupo adyacente conocido como la "Generación de 1915", a la que pertenecían también Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y Carlos Pellicer, quienes estudiaron en la Escuela de Jurisprudencia unos años después de los Siete Sabios, y que además se diferencian de éstos porque sus proyectos de vida, salvo en el caso de Bassols y Palacios Macedo, se orientaron más hacia aspectos específicamente culturales y literarios.[69]

---

en un periodo de transición y de pugnas sobre el proyecto de nación que habría de definirse hasta 1919 con el asesinato de Zapata en Chinameca, y posteriormente con el asesinato de Carranza en 1920 en Tlaxcalaltongo, con lo que se da inicio al periodo posrevolucionario.

En 1915, la llamada Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes mantiene en la ciudad de México un Gobierno Convencionista (Eulalio Gutiérrez y posteriormente Roque González Garza y Francisco Lagos Cházaro), y se continúan las pláticas, con la incorporación de la delegación zapatista. Mientras, Venustiano Carranza establece su Gobierno Constitucionalista en Veracruz, para después recuperar la capital de la República en el mes de octubre, con la consiguiente disolución de la célebre Convención. Sin embargo, ambos bandos, durante ese año, discuten *entre ellos proyectos nacionales fundamentales*. Los constitucionalistas encabezados por Carranza redactan y promulgan una Ley Agraria en la que se establece la expropiación de las haciendas y la restitución de propiedades, así como la suspensión de actividades de las compañías petroleras, mientras no exista una ley que regule sus actividades. Por su parte, la Convención y sus respectivos gobiernos, establecen la necesidad de crear un régimen parlamentario, y Villa expide una Ley General Agraria en la que determina que los estados deberán fijar la superficie máxima de tierra poseída por un solo dueño. Sin embargo la Convención se disuelve sin haber concluido su propuesta fundamental: el Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución. Veáse G. Villegas, "Siglo XX", en Patricia Galeana (coord.), *Los siglos de México*, México, Nueva Imagen, 1991, pp. 317-319, y L. F. Amaya, *La Soberana Convención Revolucionaria*, México, Trillas, 1975.

Estos hechos sin duda marcarán no sólo cronológicamente a la llamada Generación de 1915, sino a los "Siete Sabios", cuyos miembros en su mayoría se verán impulsados por un espíritu de transformación social, desde el ámbito de las instituciones.

[69] E. Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 11-19.

Estos grupos de coetáneos resultaron ser el relevo ateneísta, y en muchos casos continuadores directos de su obra cultural. Muchos de ellos, en particular los llamados "Castros", fueron discípulos directos en la Escuela Nacional Preparatoria de Pedro Henríquez Ureña, a quien apodaban afectuosamente *Sócrates*, mientras que Henríquez Ureña apoda al pequeño grupo de Vásquez del Mercado, Manuel Toussaint y Antonio Castro Leal como *los Castros*, para identificarlos entre la pléyade de seguidores que el prominente intelectual seguramente tenía.

Este grupo de relevo generacional comienza por fundar en 1913-1914 una Sociedad de Estudios Literarios y posteriormente la revista *Nosotros*. Pero junto con su temprana obra de fundadores, estos jóvenes se prepararon con ahínco para suceder a sus maestros en las aulas preparatorianas y universitarias, como en efecto, lo llegarían a hacer.

Su labor y su acción protagónica en su momento histórico no estuvo tan estrechamente ligada al de los grandes proyectos culturales, como lo había sido la práctica ateneísta. Varios integrantes de este nuevo empuje generacional asumieron más que nada, como misión, la de ser fundadores e impulsores de instituciones sociales o económicas. Manuel Gómez Morín es quizá el mejor ejemplo de ello, pues a lo largo de su fecunda vida lo mismo participa en la fundación del Banco de México, en de la modernización de la Secretaría de Hacienda y es asesor e impulsor de muchas de las grandes empresas de la iniciativa privada en la primera mitad del siglo XX. No olvidemos tampoco su labor al frente de la Universidad Nacional como rector, ni su apuesta democrática al fundar el Partido Acción Nacional, el primer partido oposicionista al partido de Estado, el PRI. Si bien, la misión de Gómez Morín estuvo vinculada con el desarrollo de la técnica en la administración pública. La del otro protagonista, Vicente Lombardo Toledano, se encamina a promover cauces organizativos y de beneficio social para la clase obrera mexicana, bajo la idea de conformar un movimiento obrero consciente de su papel en el proceso de consolidación de las conquistas revolucionarias, alejado de los radicalismos marxista-leninistas o troskistas. De hecho Lombardo Toledano, a pesar de su origen bastante alejado del mundo del trabajo y de las penurias

proletarias, fue uno de los fundadores en el gobierno de Cárdenas de la CTM (Confederación de Trabajadores de México), junto con Fidel Velázquez, líder obrero vitalicio que, durante prácticamente todo el resto del siglo, mantuvo bajo control oficial a la mayor parte del movimiento obrero organizado de México. Otra de las labores fundacionales de Vicente Lombardo Toledano fue la Universidad Obrera, de la que bien puede decirse que se emparenta con el proyecto de Universidad Popular que desarrollaron los miembros del Ateneo. Lombardo Toledano fue también fundador del Partido Popular en 1947, después autoproclamado Socialista (PPS), que a la postre funcionó como partido satélite del partido oficial, el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

No encontramos en su obra muchos vestigios de inquietudes artísticas más allá de las sociales, aun cuando Lombardo Toledano ensayó la escritura de un guión cinematográfico, no filmado al parecer: *Ha caído una estrella*,[70] en el que expresa sus inquietudes sociales y su constante espíritu de denuncia de la injusticias, con una orientación socialista.

En relación con la labor de promoción cultural y de impulso y apoyo al teatro como tribuna de ideas estético-ideológicas entre los miembros de esta generación, vale mencionar aquí a Narciso Bassols, quien como algunos de los miembros de su generación e integrantes del grupo Contemporáneos, tuvo estrechas cercanías con la práctica teatral, como fueron los casos de Jaime Torres Bodet y José Gorostiza.

A Narciso Bassols, quien no formó parte de los Siete sabios, pero se le considera de la Generación de 1916, su labor como funcionario público y como ideólogo lo hacen aparecer como uno de los intelectuales más comprometidos con las causas y los compromisos sociales de la Revolución mexicana. De sus acciones más reconocidas están las que realizó al frente de la Secretaría de Educación Pública durante los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio (1929-1932) y de Abelardo Rodríguez (1932-1934), desde la cual impulsó la educación rural, la educación laica sustentada en el artículo tercero de la Constitución, así como su propuesta de educación sexual y una

[70] E. Krauze, *Caudillos...*, *op. cit.*, pp. 323-324.

reforma al citado artículo en donde se propugnaba por una "educación socialista".[71] Dicho proyecto generó grandes polémicas, y en cierto sentido significó el momento crucial en las pugnas por la radicalización del proceso revolucionario mexicano. Sin embargo, ante la presión de grupos conservadores y eclesiásticos que veían en el citado proyecto y en el de la educación sexual motivo de escándalo y una amenaza para el orden y la moral establecida, el Estado mexicano tuvo que dar marcha atrás, sin perder su papel rector en la educación pública, garantizando la educación laica y gratuita. A propósito de los sucesos y de las discusiones en torno al tema, hay por lo menos tres obras dramáticas que lo abordaron, aunque fuera de manera tangencial como *El presidente y el ideal* (1935), de Rodolfo Usigli; *Frente a Frente* (1934), de Salvador Gallardo; y *Visión de México* (1938), de Armando List Arzubide.

Siendo ministro de Educación Pública Narciso Bassols (1932-1934), acogió al teatro en uno de los momentos de mayor auge en

[71] En la *Memoria de labores de la Secretaría de Educación Pública*, durante la gestión de Gonzalo Vázquez Vela, en el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se plantea una "Exposición de la Secretaría de Educación Pública sobre la Enseñanza Socialista", de la cual extraemos algunos párrafos significativos: "La Escuela Socialista aspira a elevar las condiciones de vida de los trabajadores; a aumentar el bienestar del pueblo sometido a una economía semicolonial [...] con el objeto de crear una economía moderna y colectivizada por un pueblo laborioso, culto y satisfecho.

La Escuela Socialista aspira a enriquecer la inteligencia y el sentimiento de los hombres con todo el tesoro científico y estético de la humanidad. Por ello no desconoce la importancia de la cultura en todas sus fases y en todos sus grados, pues la considera como un medio para el aprovechamiento y dominio de la naturaleza para la comprensión científica y razonada de los procesos del universo de la vida, a la vez que factor de progreso colectivo [...] Las clases oprimidas saben que la Escuela Socialista es su escuela, que representa la promesa de un hogar feliz, los sacrificios de la generación presente por desterrar las inicuas desigualdades en que se amamantan desde la cuna [...] La implantación de la Escuela Socialista, lejos de conducir a una situación de aguda contienda de clases o a una inmediata crisis de la tranquilidad nacional, debe recibirse como un augurio de paz, como el medio previsor por excelencia para encauzar el antagonismo existente y las guerras industriales hacia la solidaridad más estrecha de los intereses nacionales con los de la humanidad". Véase *La educación pública en México*, t. I, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1941, pp. 529-530; N. Bassols, *Obras*, México, FCE, 1964; y *Memoria relativa al estado que guarda la rama de Educación Pública*, México, 1932, Talleres Gráficos de la Nación, pp. 237-255.

el surgimiento de grupos renovadores, como lo fueron el Teatro de Orientación, el Teatro de Ahora y el teatro educativo de muñecos y de militancia política, impulsado por varios de los participantes del estridentismo, así como las experiencias desarrolladas por el director Julio Bracho (Los escolares del Teatro, Teatro de la Universidad, etcétera).

En mayo de 1934 Bassols expresa largamente en una entrevista el interés personal que encuentra en el teatro. He aquí lo que expone a la pregunta formulada por el reportero: "¿Usted cree que hace falta impulsar la afición teatral?":

> Es urgente. Para lograrlo hay que movilizar todos los recursos espirituales y económicos con que el país cuente, porque no se trata sólo de crear la "afición teatral" en el público, entre los espectadores que llenan los teatros [...] Es de trascendencia vital esta cuestión porque no parece fácil que en mucho tiempo podamos crear una industria cinematográfica que nos libre de las películas norteamericanas [...] y mientras esas pésimas películas sean la única diversión en la ciudad de México, ni pobres ni ricos podrán encontrar espectáculos capaces de levantarles el espíritu y abrirles la sensibilidad para acercarse con provecho a cosas mejores [...] Conviene recordar [...] que en materia de teatro la educación rural ha avanzado a un paso que, si se sabe proseguir y consolidar en sus resultados, será de inmensa significación artística y humana. En los últimos tres años se han construido en miles de escuelas rurales, así, en miles de escuelas, teatros al aire libre.
>
> Claro es que en buena parte no son hasta hoy sino construcciones materiales, escenarios; pero hay en ellos una inmensa posibilidad de desarrollo como la que ofrece cuanto está en manos de los indios y los mestizos; hay gérmenes que ya deberían interesar a muchos de nuestros literatos que se pasan la vida quejándose de que no pueden hacer temporadas de teatro, cuando ahí tienen un campo virgen, robusto, que puede permitirles todo el desarrollo de su arte, con la única condición de que no pretendan adulterar los móviles esenciales del juego en las acciones humanas y también con tal de que se decidan a aceptar que se requiere tanto talento y hay tanto arte en un teatro para ejidatarios [...] que en un teatro destinado a expresar problemas humanos de inhumanas y extravagantes minorías. Sin que con ello se afirme el valor

artístico de cualquier grito de propaganda, aunque teniendo para este último la apreciación ventajosa de que, si no es obra de arte, por lo menos es eso, propaganda, lección de higiene y de buenas costumbres, en vez de incitación a desviados caminos de insania.[72]

En lo dicho por Bassols observamos que él no veía el teatro con el sentido místico que diez años antes Vasconcelos le dió, es decir, como un medio para cristalizar y poner en la práctica su concepto de "monismo estético" y de arte como medio de redención nacional. Bassols ve el teatro con un sentido más práctico, más ligado a las ingentes necesidades educativas del país, por ello, aun cuando las prácticas escénicas que promueve la SEP durante su gestión van en múltiples direcciones, está claro que ve en esta actividad un recurso inigualable para superar los rezagos educativos del país. Es, en cualquier forma, admirable que Bassols haya apoyado como ministro todas esas manifestaciones teatrales y no de manera exclusiva las que pudieran haber sido de su agrado o más cercanas a su pensamiento y su filosofía. Sorprende que, a diferencia de otros ideólogos y funcionarios de los gobiernos posrevolucionarios (como Vasconcelos, Gamio o Lombardo Toledano), no parece haber intenciones dramatúrgicas o cinematográficas en la vasta obra escrita de Narciso Bassols.

Hay que decir aquí que en pocas ocasiones la actividad teatral estuvo tan estrechamente ligada a las ideas y al apoyo de un funcionario que, por añadidura supo aquilatar las posibilidades expresivas del teatro como manifestación artística, y no sólo como exclusivo medio reproductor de los discursos oficialistas o de apoyo a los propios programas de la Secretaría de Educación Pública.

EL DISCURSO OFICIAL Y DISCURSOS DISIDENTES EN EL TEATRO POSREVOLUCIONARIO

Durante los primeros dos mandatos presidenciales del periodo posrevolucionario, el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924) y el

[72] N. Bassols, *Obras*, *op. cit.*, p. 297.



Programa de mano de El Teatro del Murciélago (1924), dir. Luis Quintanilla.

de Plutarco Elías Calles (1924-1928), la educación pública en México constituyó no sólo una necesidad, sino ante todo una prioridad y una estrategia para dar así, por una parte, cauce a los postulados de la Revolución y, por otra, a que el desarrollo económico y social del país se diera a partir de una base sólida y duradera. Por ello, a pesar de que en el periodo presidencial de Madero fue eliminada por causas económicas de los planes de gobierno de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes,[73] la educación fue una demanda generalizada tanto de las masas sublevadas, como de los intelectuales y artistas que participaron de alguna manera en la lucha armada. Es incuestionable que algo que debe reconocerse a los gobiernos posrevolucionarios, incluyendo al del general Cárdenas, es la suma de esfuerzos y avances en torno a la educación nacional en todos sus ámbitos y, no específicamente en el campo de la producción artística, como podría ser el caso de la plástica y el impulso dado al fenómeno del muralismo.

Si bien es José Vasconcelos quien como ministro de Obregón enarbola la bandera de la redención nacional mediante la creación del concepto de "cultura nacional" y de la educación pública, ese discurso formó parte de todo el discurso oficial del estado mexicano posrevolucionario, como lo manifiestan estas palabras del sucesor en el puesto de ministro de Educación, José Manuel Puig Cassauranc en 1926:

> creemos en la acción redentora de los gobiernos que se inspiran en el bienestar, no de minorías privilegiadas, sino de toda una nacionalidad, y es inquebrantable nuestra fe en el futuro inmediato de México, porque siendo un problema palpitante obra de educación, le ha tocado en suerte que rija sus destinos, en uno de los momentos más trascendentales de su vida, un viejo educador: el señor general Calles [aludiendo al pasado de Calles como maestro rural en su Sonora natal] que esta circunstancia, la de tenerlos maestros un compañero en la Presidencia de la República, sea para los educadores mexicanos aliento y estímulo en la cruzada de formación de verdadera Patria que hemos emprendido.[74]

[73] J. M. Puig Cassauranc, "Entrevista a...", *El Universal Ilustrado*, 29 julio de 1926, pp. 39-58.

[74] J. M. Puig Cassauranc, *La educación pública en México*, México, SEP, 1926, p. 17.

Quizá el matiz entre el vasconcelismo cultural y los demás actos de los distintos ministros que pasaron por la Secretaría de Educación Pública, estribe en que Vasconcelos había insuflado a las tareas una mística fundacional, mientras que en general el discurso en torno a la educación, y en términos particulares, a la cultura y la producción artística de los demás ministros de Educación Pública,[75] salvo en el caso de Bassols, estuvo más apegado a una actitud conservadora, y sobre todo subordinado a las ideas del caudillo o presidente de la República en turno, o legitimándolo. De ello se observa en sus reiteraciones que, junto con la continuación de las magnas obras educativas, también el discurso se orientaba a mostrar y justificar la obra revolucionaria como el gran momento de la historia de México, como una suerte de edad dorada a la que al fin se había logrado llegar, después de tantos siglos de sufrimientos para la nación mexicana.

Un caso particular, pero a la vez el más ejemplificador de los aspectos anteriormente expuestos, lo constituye el mencionado ministro Puig Cassauranc, quien tuvo a su cargo la Secretaría de Educación Pública en los regímenes de Plutarco Elías Calles y de Pascual Ortiz Rubio. Era, a todas luces, uno de los hombres importantes del callismo y de los regímenes que, bajo el Maximato, continuaron con el proyecto hegemónico de cultura y educación nacional de Calles y su gente. Puig Cassauranc no fue militar, sino médico cirujano con vocaciones políticas e intelectuales. Fue periodista y

[75] Consignamos aquí los nombres de los distintos ministros que durante el periodo posrevolucionario tuvieron a su cargo la Secretaría de Educación Pública, bajo los distintos regímenes como: Ministros de Educación Pública

Álvaro Obregón (1920-1924): José Vasconcelos (1920-1921, como jefe del Depto. Universitario y de Bellas Artes y de oct. 1921-jul. 1924 como fundador y primer secretario); Plutarco Elías Calles (1924-1928) Bernardo Gastélum (jul. 1924-nov. 1924), José Manuel Puig Cassauranc (dic. 1924-ago. 1928), Moisés Sáenz (ago. 1928-dic. 1928); Emilio Portes Gil (1928-1930); Ezequiel Padilla (nov. 1928-feb. 1930); Pascual Ortiz Rubio (feb. 1930-sep. 1932) Aarón Sáenz, Carlos Trejo y Lerdo de Tejada (feb. 1930-may. 1930), José Manuel Puig Cassauranc (dic. 1930-sept. 1931), Alejandro Cerisola (sept. 1931-oct. 1931), Narciso Bassols (oct. 1931-sept. 1932); Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) Narciso Bassols (sept. 1932-may. 1934), Eduardo Vasconcelos (may. 1934-nov. 1934); Lázaro Cárdenas (1934-1940) Ignacio García Téllez (dic. 1934-jun. 1935). Gonzálo Vázquez Vela (jun. 1935-nov. 1940).

publicó diversas obras literarias alcanzando el mérito de ingresar en la Academia Mexicana de la Lengua. Como político ocupó no sólo el puesto de ministro de Educación, como hemos mencionado, sino también el de diputado y senador por diversas entidades de la República, jefe del Departamento Central (después transformado en Departamento del Distrito Federal), secretario de Industria y Trabajo, de Relaciones Exteriores y, embajador de México en Estados Unidos y en la República Argentina.

Su propio ideario político, ideológico y estético,[76] está estrechamente relacionado con el del callismo y el consecuente fenómeno del maximato, y aun cuando no figura su nombre entre los célebres caudillos culturales, como Vasconcelos, Bassols o Manuel Gamio, fue una pieza importante en el juego político del Grupo Sonora (Obregón, Calles, De la Huerta y Rodríguez). A Puig le tocó asumir como ministro de Educación los ajustes, matices, cambios, rechazos o transformaciones de las acciones culturales del vasconcelismo cultural realizados durante el régimen del general Obregón, como ocurrió con las polémicas y escándalos durante la primera etapa del movimiento muralista y el apoyo que el Estado hasta entonces les había brindado. Con la renuncia de Vasconcelos al puesto de ministro, se vino una andanada de insultos y reprobaciones contra la obra muralística de Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, así como en contra de los demás artistas que trabajaban en los muros del Colegio de San Ildefonso y en otros edificios públicos, como Orozco, Siqueiros, Charlot, Montenegro, Revueltas, Alva de la Canal y muchos más. El ministro que había sustituido a Vasconcelos por breve lapso, Bernardo Gastélum, formaba parte del grupo conservador que negaba cualquier calidad artística al trabajo de los muralistas, pero sabiamente esperó a la llegada de Puig Cassauranc, para que como ministro del nuevo régimen —el del general Calles— pusiera punto final a la aventura que involucraba al Estado con la vanguardia artística mexicana de entonces.

Puig Cassauranc reaccionó justificando y legitimando la obra de Rivera y del muralismo, viendo en ella, tal vez, no sólo la valía

[76] J. M. Puig Cassauranc, *El sentido social del proceso histórico de México*, México, Botas, 1936.

estética de los trabajos, sino también las enormes posibilidades que tendrían posteriormente el muralismo y otras manifestaciones artísticas, como la música y el teatro mismo, para legitimar la propia obra y la ideología de los gobiernos posrevolucionarios. Después de haber visitado los murales y de contemplar los que ya estaban casi terminados en la escalera principal del edificio de la SEP, el nuevo ministro expresó para sorpresa de muchos, lo siguiente: "Considerándolo bien, no estamos capacitados para emitir un juicio; debemos dejar que las futuras generaciones den el veredicto final [para rematar con la siguiente frase]: Rivera es el filósofo del pincel".[77]

El pintor Jean Charlot, uno de los iniciadores del muralismo y protagonista de aquel momento crucial en la historia del arte mexicano del siglo XX, nos ofrece, por su parte, un testimonio interesante al respecto:

> Cuando el general Calles se convirtió en presidente, dio la cartera de Educación al doctor J.M. Puig Cassauranc, quien también heredó el imponente escenario concebido por su predecesor, y se acomodó tras el escritorio que era orgullo de Vasconcelos, ornamentado con los signos del zodiaco tallados en la dura madera del zapote. Además del macizo mobiliario, Puig recibió una incómoda riqueza en frescos sólidamente fijados en los muros de su Secretaría [...] La opinión pública amenazaba con una cubeta de cal sobre los murales de la Secretaría, y esperaba ansiosamente para ver como Puig se desharía también del pintor [...] Puig no sólo mantuvo a Rivera en su trabajo, asegurándole así el tiempo que necesitaba para terminar la decoración de la Secretaría, sino que también publicó, para que todos lo leyeran, algunos "Comentarios" sobre los paneles del primer patio, en los que desarrollaba su idea de que Rivera era el "filósofo del pincel" [...] El gusto del doctor Puig por los murales era tan verdadero, que encargó algunos para su casa que construyó poco después de tomar posesión. El muralista escogido fue Máximo Pacheco, que en su adolescencia había sido ayudante de Revueltas y Alva [...] Pacheco me contó en esa época, que el secretario

[77] J. Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano*, México, Domés, 1985, pp. 332-342.

le había pedido que representara en su lugar a un niño pobre y un niño rico camino a la escuela, dándose la mano.[78]

Ese gesto de Puig Cassauranc de mandar realizar un mural en su casa particular con la imagen de dos niños rumbo a la escuela dice mucho de la fe que se tenía en la educación, dentro del discurso del Estado posrevolucionario, más allá de lo demagógico que esto pudiera parecernos hoy día.

También es importante mencionar, en cambio, la actitud que asume Puig Cassauranc desde su puesto como ministro de Educación en relación con la literatura, a consecuencia de la célebre polémica de 1925 en torno al desarrollo de una literatura mexicana y que, entre otras consecuencias, permitió el resurgimiento de una novela, publicada en El Paso, Texas, en 1914: *Los de abajo* de Mariano Azuela, que justamente marcó el modelo de lo que posteriormente sería la narrativa de la Revolución mexicana, la gran experiencia literaria del México posrevolucionario. La postura crítica del proceso revolucionario se contraponía con la postura oficial del nuevo secretario de Educación Pública, Puig Cassauranc, quien promueve en una escala menor la literatura en el país —corrigiendo y matizando los gestos magnánimos del anterior ministro, Vasconcelos— y, para colmo, de baja calidad o de poca importancia para el momento histórico, como fue el caso de los cuentos de Edmundo de Amicis reunidos bajo el título de *Corazón*.

Díaz Arciniega ofrece una reflexión sobre el caso que manifiesta la relación entre la ideología del Estado posrevolucionario y las tendencias nacionalistas en el arte y la educación que vale la pena mencionar aquí:

> La resonancia de la polémica literaria es extensa. La coincidencia de la edición oficial de *Corazón* y de la inesperada edición de *Los de abajo* remiten al auge de una literatura rememorativa, sentimental, nacionalista, anecdótica, documental, histórica, verista, lineal, realista, propositiva y, naturalmente, de poca calidad artística [...] En las áreas rurales, la Pedagogía de la Acción plantea la perspectiva de unir el

[78] J. Charlot, *op. cit.*

> estudio al trabajo y la producción. El objetivo consiste en integrar las masas rurales al sistema político establecido, e introducir la dirección del Estado en la vida del campesino mediante la orientación técnica de su trabajo y de la educación de su conciencia y de su conducta [...] para apoyar sus funciones civilizadoras el gobierno recurre al fomento del nacionalismo populista, muy útil para formar la conciencia social; para conformar la identidad y pertenencia del grupo político sobre el cual se tiene ascendencia, lenguaje y preocupaciones comunes, y para reformar la homogeneidad de nociones de la historia pasada, presente y futura [...] El nacional populismo se utiliza como una seudoideología doctrinaria basada en unas supuestas tradiciones y costumbres sociales, como el folklore [...] esto es, "el pueblo" se convierte en instrumento al servicio de la voluntad del poder político y en fin de las imposiciones urdidas por el gobierno.[79]

Vemos así que, en muchos casos, el espíritu nacionalista que regía los programas y proyectos educativos y culturales del Estado posrevolucionario, no necesariamente tenía que verse como un gesto de magnanimidad y de humanismo de los gobernantes, sino como estrategia que permitía neutralizar con el discurso nacionalista y de integración nacional, los discursos reivindicadores de las causas populares no cumplidas, y permitía también, en el nombre del nacionalismo y de la necesidad de cerrar filas en defensa de la revolución, escamotear y justificar la falta de democracia y de ejercicio de buen número de derechos constitucionales, como los relacionados con la salud, el trabajo y la tenencia de la tierra, causas todas ellas por las que murieron incontables mexicanos en el levantamiento armado.

La educación y la expresión artística patrocinada o apoyada por el Estado estuvieron orientadas en ese sentido. Por ello encontramos que la expresión teatral más identificada con el callismo, y posteriormente con el discurso de Estado y de partido de Estado y su hegemonía política durante buena parte del siglo XX, fue el llamado Teatro Mexicano de Masas, que si bien surge como

[79] V. Díaz Arciniega, *Querella por la cultura "Revolucionaria"*, México, FCE, 1989, pp. 136-137.

parte de las ideas estéticas de Vasconcelos, se trató de la manifestación de teatro político posrevolucionario más vinculado con el discurso legitimador del Estado mexicano, en tanto que presenta la Revolución como un estado de gracia y de redención nacional, como lo expresa el mismo responsable del Teatro Mexicano de Masas, en su dedicatoria en la edición de la obra *Liberación*, la más importante a nuestro parecer de esta manifestación teatral:

> Para la clase trabajadora de mi patria; para los que gustan de iluminar su espíritu con la cultura que se imparte en los Centros Populares Nocturnos, crisoles formados por un gran corazón para fundir en ellos el alma social de los humildes, he organizado esta gama de hechos histórico-sociales, engarzados por hábiles artistas, entre danzas y ritmos, notas y colores, para que en ella vivan nuestros trabajadores sus triunfos y derrotas, sus luchas y martirios, hasta alcanzar la gloria suprema de su "liberación".[80]

La "liberación" de la que habla Orozco Rosales vendría a traducirse justamente en los discursos y los proyectos de los gobiernos posrevolucionarios.

Puig Cassauranc, igual que los diversos ministros de Educación, impulsó el Teatro Mexicano de Masas, precisamente por ser una forma teatral adecuada al discurso oficial. Vale decir que dicha forma trascendió regímenes y todavía llegamos a encontrarlo como parte de las actividades de teatro escolar hasta los años sesenta en México, como muestra de que el discurso nacionalista del partido oficial, como estrategia para mantenerse en el poder, no tuvo variaciones significativas desde el periodo revolucionario hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, como también ocurrió con algunas manifestaciones tardías del muralismo, que repitieron bajo el mismo esquema de nacionalismo anquilosado las glorias y epopeyas de los héroes de la patria.

Una circunstancia curiosa en relación con los vínculos entre práctica teatral y el Estado, es la que se manifestó en el surgimiento del célebre Teatro de Ulises que promovieron los miembros del grupo

[80] E. Orozco Rosales, *Liberación*, México, DDF, 1933, p. 1.

Contemporáneos. En 1927 Novo, Villaurrutia, Owen y su pequeño grupo de teatro de arte representaron en la casa de Cassauranc *La puerta reluciente*, de Dunsany, con el fin de conseguir fondos por parte de la Secretaría de Educación Pública, como lo señala Fabienne Bradu:

> Antes de su encuentro con Antonieta, el reducido grupo de la revista *Ulises* [...] ya se había fogueado en el teatro con el montaje de *La puerta reluciente* de lord Dunsany. El experimento había rendido una función privada en casa de Puig Cassauranc, ministro de Educación, a quien se le pidió apoyo económico para la revista y para el hipotético teatro. Puig Cassauranc había prometido dinero fuera de los cauces oficiales, pero no llegó a financiar simultáneamente los dos proyectos. Como el objetivo principal era la revista, la idea del teatro se postergó en espera de mejores circunstancias.[81]

Desconocemos hasta la fecha las razones por las cuales Puig Cassauranc no les otorgó los fondos; si esto fue a razón de la falta de recursos de la Secretaría o por alguna causa no esclarecida. Al menos sabemos que durante su gestión se realizaron otras manifestaciones importantes de la renovación teatral en México, las primeras representaciones de teatro de masas con temas prehispánicos, como *Tlahuicole* y *Quetzalcóatl* en San Juan Teotihuacán en 1925,[82] así como la temporada teatral del grupo de los Siete Autores, con la primera actriz María Teresa Montoya, sin olvidar las propias representaciones del Teatro de Ulises de enero a agosto de 1929, y las primeras representaciones del Teatro Mexicano de Masas de

[81] F. Bradu, *Antonieta*, México, FCE, 1993, pp. 98-99.

[82] En la revisión de Cassauranc a la obra educativa del régimen de Calles, si bien no hace mención en particular a determinada experiencia teatral, si hace referencia a las de Teotihuacán de la siguiente manera: "El Departamento de Antropología ha continuado en la Zona Arqueológicas del Valle de Teotihuacán la labor cultural que emprendió a raíz de sus estudios sobre la Población del Valle de Teotihuacán [hace referencia al trabajo de Gamio, quien por cierto renunció a su cargo de subsecretario por denunciar actos de corrupción en la Secretaría de Educación Pública], y a tal efecto, en el Teatro al Aire Libre y en colaboración con el Departamento de Bellas Artes, se han llevado a cabo diversos espectáculos de carácter educativo". Puig Cassauranc, *La educación pública...*, *op. cit.*, p. 296.

Efrén Orozco Rosales en 1929 en el Teatro al Aire Libre del Centro Recreativo Venustiano Carranza de Balbuena, aunque estas últimas se realizaron bajo el régimen de Emilio Portes Gil, en los inicios del Maximato.

Puig Cassauranc veía en el teatro, como la mayor parte de los secretarios de Educación del periodo posrevolucionario, una de las expresiones más importantes de la cultura nacional, como se afirma en la siguiente entrevista publicada en 1926:

> —¿Tiene algún porvenir el actual movimiento teatral mexicano?
>
> —Para mí, el actual movimiento teatral mexicano es lo más serio, vigoroso y rico en promesas que se está haciendo en materia de producción literaria. Creo firmemente que, como están surgiendo autores, van a aparecer muy pronto grandes actores mexicanos, y, por lo demás, tanta fe tengo en la riqueza, variedad, colorido y valor escénico en general de las cosas mexicanas, que no sólo veo en un porvenir próximo el teatro mexicano de cosas mexicanas y con motivos y elementos decorativos propios, triunfando en México, sino substituyendo, quizás en un futuro muy próximo, a los elementos, motivos humanos y recurso decorativos y escénicos que han privado hasta ahora".[83]

Otro caso importante en cuanto a los discursos en torno a los derroteros de la Revolución mexicana y la práctica teatral promovida o patrocinada por el Estado, es el que se relaciona de manera circunstancial con las conferencias dictadas en la Biblioteca Nacional y las declaraciones a la prensa en enero de 1931 del licenciado Luis Cabrera, prominente intelectual estrechamente vinculado con el constitucionalismo y, consecuentemente, con la ideología y las obras de Venustiano Carranza. Dichas conferencias llevaron por título "Balance de la Revolución", y la pretensión de Cabrera era justamente abrir un espacio de discusión sobre los alcances del proceso revolucionario a más de veinte años de su inicio.

Cabrera poseía una fuerte personalidad que incomodaba a los regímenes posrevolucionarios, que prácticamente habían surgido de la neutralización del movimiento carrancista en 1919, a partir del

[83] J. M. Puig Cassauranc, *La educación pública..., op. cit..*, pp. 39, 58.

llamado Plan de Agua Prieta y el consecuente asesinato de Venustiano Carranza por las fuerzas obregonistas en 1920. Cabrera era un hombre que a pesar de haber muerto su líder, le seguía profesando lealtad. Con Carranza fue ministro de Hacienda, y dedicó sus esfuerzos y conocimientos a la causa agraria, por lo que influyó de manera decisiva en el movimiento constitucionalista. Cabrera fue quien formuló el proyecto de Ley Agraria de 1912 y, también quien participó en la redacción el artículo 27 constitucional dedicado a la cuestión agraria en México.

En su "Balance de la Revolución" asume el valor de exponer públicamente como intelectual y como ciudadano los fracasos revolucionarios y sus diferentes causas. En su análisis encontramos, por ejemplo, un reconocimiento de las causas externas que habían impedido hasta entonces la cristalización de los proyectos revolucionarios. Cabrera menciona como acontecimientos importantes vinculados a este aspecto, la revolución económica iniciada en Rusia, así como la guerra europea. Ambas causantes, según su juicio, de "que la Revolución mexicana se viera atacada suponiéndola una derivación de la propaganda soviética."[84]

Después al hacer un balance de los problemas del país, expone que estos deben valorarse partiendo de tres factores: el físico, el étnico y el social, para determinar lo que se había hecho hasta entonces y lo que faltaba por hacer. Cabrera revisa así los problemas geográficos, sociales, económicos y, sobre todo, los políticos del país, y muestra que, a veinte años de iniciada de la Revolución, México no tenía sufragio efectivo, ni justicia, ni ejército, ni libertad de imprenta, ni municipios libres, ni soberanía de los estados, así como tampoco soberanía internacional. Esto es lo que Luis Cabrera expresa al respecto, con una dureza y un sentido de autocrítica inusitado, no sólo entonces, sino a lo largo de la historia política del México contemporáneo:

> Libertad, igualdad, justicia, sufragio efectivo, no reelección, autonomía de los poderes, municipio libre, soberanía de los estados, independencia internacional...

[84] L. Cabrera, *Obras completas*, México, Oasis, 1975, pp. 672-673.

Palabras, palabras, palabras.

La Revolución no ha resuelto ninguno de los problemas políticos del país.

Ni podrá resolverlos mientras esos problemas se estudien con hipocresía, hablando para la galería y pensando en la manera de conseguir una colocación o de obtener una curul, o escalar un puesto.

El problema político de México consiste en tener leyes que correspondan realmente a nuestro modo de ser, a nuestra condición económica y a nuestras necesidades.

Para que haya libertad política es necesario que haya igualdad económica y social.

Mientras la nación no sea homogénea no puede haber igualdad jurídica ni igualdad política.

En un país de capas superpuestas, de clases desiguales racial y económicamente, no puede haber igualdad constitucional ni igualdad ante la ley.[85]

Poco después de haber pronunciado la mencionada conferencia, Luis Cabrera fue "invitado" a abandonar el país por el presidente Ortiz Rubio, acusado de ser un elemento pernicioso para la causa revolucionaria. Cabrera abandonó el país y se dirigió a Guatemala en un avión fletado por el mismo gobierno, aunque al poco tiempo estaba ya de regreso en México sin que el Estado realizara algún acto en su contra.

Pero ¿de qué manera este "Balance de la Revolución" se relaciona con las manifestaciones del teatro político posrevolucionario? Justamente en ese año, 1931, inicia sus actividades la Sociedad de Amigos del Teatro, que ofrece conferencias y lecturas dramáticas de teatro mexicano en el paraninfo de la Universidad. En esta Sociedad se presentan las primeras obras de quien sería gran crítico de la Revolución mexicana y de sus caudillos: Rodolfo Usigli. En su seno tiene origen el Teatro de Ahora, que impulsaron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, quienes con su dramaturgia (algunas de las obras de su repertorio serían presentadas justamente en las lecturas en el paraninfo de la Universidad), y su propuesta

[85] L. Cabrera, *op. cit.*, p. 687.

teatral pretendían hacer lo que Luis Cabrera había hecho en su citada conferencia de enero de 1931: un "Balance de la Revolución".

Esto es lo que dijo al respecto Juan Bustillo Oro en una conferencia de 1932, en relación con la actitud crítica que intentaron mantener frente a la Revolución mexicana:

> ¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento histórico, intensamente colectivo —repetiré— intensamente político? [...] De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto tradujese la temperatura de nuestros días [...] El nuestro —que ya desde entonces, por su anhelo de situarse en el momento presente, llamóse "de ahora"— iba a ser un teatro hijo de la Revolución que nos había permitido descubrir la senda: para nosotros lo mexicano iba a consistir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad.[86]

Así, en 1932, el Teatro de Ahora hacía un "balance de la Revolución" con su propuesta escénica y con una dramaturgia que se alejaba de los melodramas familiares propios de la época.

El Teatro de Ahora no era tampoco, como pudiera pensarse, una propuesta radical de teatro político, sino más bien una cercana al discurso disidente de intelectuales como Luis Cabrera, que planteaban con una visión liberal una crítica a los resultados y avances del proceso revolucionario, como fue el caso de Usigli y sus "comedias impolíticas".

Por esos mismos años vendrían propuestas mucho más radicales de teatro, como veremos en el siguiente inciso, tanto las ya mencionadas, como otras poco conocidas.

[86] J. Bustillo Oro, *El "Teatro de Ahora", un primer ensayo de teatro político en México*, col. Documental, Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, 1932.

EL RADICALISMO DE IZQUIERDA Y SUS PROPUESTAS TEATRALES

La relación entre práctica teatral y discurso radical, libertario o reivindicador de las causas populares, no fue un hecho exclusivo del periodo posrevolucionario. Ya desde finales del siglo XIX habían surgido movimientos más o menos radicales opuestos al darwinismo social —y en general al positivismo que sostenía ideológicamente al régimen de Porfirio Díaz—, que recurrieron al teatro como medio ideal para expresar su postura. Tal es el caso de la obra *Los martirios del pueblo* (1877) de Alberto G. Bianchi,[87] que había sido precedida días antes de su estreno por volantes titulados "A los obreros de México" y contenían las siguientes frases:

> A vosotros, que sois víctimas de los poderosos y que comenzáis a luchar para quitaros el yugo que os oprime, dedico este ensayo dramático.
>
> Para pintar vuestros sufrimientos he visitado vuestros hogares y me he conmovido con vuestros infortunios.
>
> Aceptad, pues, mi obra, que tiene por único objeto ensalzar vuestros méritos y copiar vuestros martirios.
>
> Desearía que mi imperfecto ensayo pudiera ablandar el corazón de los que os hacen víctimas; pero ya que eso no es permitido a mi pobre capacidad, recibid vosotros, HIJOS DEL TRABAJO, la pura intención que me anima, y valga ella lo que pueda valer mi obra.[88]

Los movimientos y agrupaciones sociales y políticas que desempeñaron un papel fundamental en la lucha contra la dictadura de Díaz fueron muy diversos. De hecho, el partido Antirreeleccionista que encabezó Madero y su famoso Plan de San Luis con el que da inicio la Revolución mexicana en noviembre de 1910, no fueron sino la lógica consecuencia de las luchas más radicales sostenidas

[87] Aunque cabe reconocer que la obra de Bianchi se estrenó todavía bajo el régimen de Lerdo de Tejada y no de Porfirio Díaz. Véase A. G. Bianchi, "Los martirios del pueblo", México, CNCA, 1996, pp. 211-234.

[88] S. de Maria y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1957, pp. 34, 35.

durante la dictadura. El caso particular del Partido Liberal Mexicano (en el que participaron Camilo Arriaga, Antonio Díaz Soto y Gama, Juan Sarabia y los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, entre otros) fue fundamental en las acciones precursoras del alzamiento armado, como las huelgas obreras de Río Blanco y Cananea, San Luis Potosí y diversos centros mineros en el interior del país entre 1906 y 1908.[89] El periódico *Regeneración*, que ellos mismos editaban, puede considerarse como uno de los medios impresos más importantes en las luchas sociales en la historia del país.[90]

Conviene citar aquí la proclama final del Programa del PLM, que hace ver claramente el sentido radical de su propio discurso:

> Todo cambiará en el futuro.
>
> Los puestos públicos no serán para los aduladores y los intrigantes. No estará allí la dictadura para aconsejar a los capitalistas que roben al trabajador y para proteger con sus fuerzas a los extranjeros que contestan con una lluvia de balas a las pacíficas peticiones de los obreros mexicanos.
>
> Mexicanos:
>
> Entre lo que os ofrece el despotismo y lo que os brinda el programa del Partido Liberal, ¡escoged! Si queréis el grillete, la miseria, la humillación, ante el extranjero, la vida gris del paria envilecido, sostened la dictadura que todo eso os proporciona; si preferís la libertad, el mejoramiento

[89] J. D. Cockorolt, *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1982, p. 127.

[90] En *Regeneración*, entre otras proclamas, se difundió el programa del Partido Liberal Mexicano, que contenía aspectos fundamentales en puntos como educación y asuntos agrarios, dirigido a obreros y campesinos, redactado por el año de 1906, y que, de acuerdo con Cockcrofk, "sus efectos tendrían repercusiones en los años venideros [...] el contenido social radical del programa fue imitado, pero nunca igualado en su totalidad por las proclamas revolucionarias durante todo el periodo de 1911-1917. Su plataforma obrera sería adoptada en su mayor parte por el gran movimiento obrero de la Revolución mexicana. Sus cláusulas socioeconómicas sirvieron de base para muchas de las innovaciones de la Constitución de 1917". Véase J. D. Cockcroft, *Precursores..., op. cit.*, 1982, p. 126.

Regeneración llegó a tener un tiraje de 30 000 ejemplares, muchas veces editado en Estados Unidos y distribuido en forma clandestina en centros obreros, fabriles y organizaciones sociales. En cuanto al programa del PLM, se sabe que se distribuyeron treinta mil copias.

económico, la dignificación de la ciudadanía mexicana, la vida activa del hombre dueño de sí mismo, venid al Partido Liberal.[91]

Las ideas reivindicadoras y anarquistas fraguadas en dicho partido fueron llevadas también al teatro. Ejemplo de ello son las obras que Ricardo Flores Magón escribió como medio de agitación y propaganda: *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* (1916), escritas en el exilio desde la cárcel, en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos. La idea de Flores Magón de escribir teatro tenía que ver con la de hacer uso de sus posibilidades como medio de agitación y propaganda, usar el teatro como una gran tribuna, sin una preocupación formal o artística en particular. Se trata de una dramaturgia destinada no a las grandes salas teatrales, ni a ser interpretada por las grandes actrices, sino por obreros y campesinos en sus centros organizativos y durante sus luchas sociales, como efectivamente ocurrió.[92]

Conviene mencionar que en las postrimerías de 1907, se estrenó en el teatro María Guerrero la célebre zarzuela mexicana *En la hacienda*, de Federico Carlos Kegel, con música del maestro Carlos Contreras. Dicha obra expuso por primera vez la situación de miseria y las desigualdades sociales de los hombres del campo. Durante el año siguiente la obra alcanzó gran éxito, no en el Teatro Principal ni el Arbeu, sino en los teatros de barriada. *En la hacienda* es, además, la primera obra teatral llevada al cinematógrafo (1921), y una de las que mayor presencia han tenido en los escenarios nacionales.

Pero los vínculos entre movimientos radicales y teatro no quedaron sólo en los ejemplos dramatúrgicos de Ricardo Flores Magón; las luchas sociales tampoco pueden verse sólo desde la perspectiva del triunfo del Estado posrevolucionario y la consecuente conformación, en 1929, del partido oficial, el PNR, antecedente de lo que después sería el PRM y luego el PRI.

El periodo posrevolucionario mexicano no se entiende en su amplitud sin el discurso militante de izquierda. Quizá uno de los

[91] Citado por Cockcroft, *op. cit.*, p. 126.

[92] A. de Maria y Campos, *El teatro de género dramático...*, *op. cit.*, y M. Cucuel, "Théâtre et discours politique Tierra y Libertad de Ricardo Flores Magón", *Cahiers du Criar*, núm. 1, PUF, 1981.

primeros baluartes de las luchas de reivindicación social, haya sido la fundación de la Casa del Obrero Mundial en julio de 1912, realizada por miembros radicales del Partido Liberal Mexicano, así como por otros intelectuales de declarada ideología anarquista, como Antonio Díaz Soto y Gama, quien, por cierto, consigue aliar al movimiento obrero con la lucha zapatista en los años subsecuentes. Él también es uno de los principales ideólogos y redactores del célebre Plan de Ayala del zapatismo armado. Sin embargo, en febrero de 1915 la Casa del Obrero Mundial, siguiendo las ideas moderadas de Juan Sarabia y la propuesta del general Obregón de otorgarle víveres, espacios e imprenta, realiza un pacto con el carrancismo que terminó desligándola de su lucha histórica con el movimiento obrero. Se formaron los batallones autodenominados "Camisas rojas", que apoyaron militarmente a Carranza en su lucha contra villistas y zapatistas. Si bien los miembros del viejo PLM, así como Díaz Soto y Gama y Flores Magón se manifestaron en contra, poco podían hacer ante hechos consumados. Justo es destacar que de 1912 a 1915, la Casa del Obrero Mundial desempeñó un papel muy activo en la organización sindical de la clase obrera mexicana, lo cual manifiesta que la lucha revolucionaria no sólo se dio en el campo de batalla, sino también en los dominios sindicales y organizativos, y con seguridad también en manifestaciones escénicas en sindicatos, fábricas y espacios afines.[93]

No sabemos hasta el momento si en la Casa del Obrero Mundial se realizó algún tipo de práctica escénica durante la gesta armada.[94] Lo cierto es que el dramaturgo de formación socialista Rafael Pérez Taylor participó con gran eficacia en las labores de organización de cuadros sindicales, de los que haremos mención en la siguiente

[93] J. D. Cockcroft, *Precursores intelectuales...*, *op. cit.*, pp. 198, 206, 207, 210 y 211.

[94] En 1923, bajo los auspicios de la CROM, se promueve un cuadro dramático de la Casa del Obrero Mundial que alcanzó a representar algunas funciones en el teatro Arbeu, bajo el impulso de Felipe Leija Paz. Al parecer, representó las obras *La ola* (1923) de Antonio Médiz Bolio, *El idealista* (1924) de A. Manzanos y *El secreto*, bajo la dirección de S. Campa Silicio, quien al parecer fue ultimado a balazos en un conflicto electoral. Véase E. Ceballos, *Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano*, México, Escenología, 1996, p. 545.

parte de este trabajo.[95] Nos falta aún información para saber con certeza si la Casa del Obrero Mundial alcanzó a utilizar el teatro como medio de agitación y propaganda, tal y como lo hiciera Flores Magón, o simplemente, como medio de esparcimiento popular con pretensiones educativas.[96]

El año 1919 establece un punto de partida en la relación entre los movimientos sociales de izquierda del México posrevolucionario, y la práctica teatral, aunque no encontremos una muestra definida de expresión escénica en ese sentido. En 1919 ocurre el asesinato del general Emiliano Zapata, y es también el año de la fundación de la primera agrupación definida como de afiliación marxista, la cual se formó de manera prácticamente novelesca,[97] como lo narra en su estudio Paco Ignacio Taibo II,[98] con la participación protagónica de luchadores sociales extranjeros y algunos, como en el caso de José Allen, al parecer claramente vinculados a los intereses de la embajada estadunidense en México.

Más allá de la fuerte censura y de las condiciones de hostigamiento a las que se veía sometido el comunismo como ideología,

[95] A. de Maria y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, IERM, 1957, p. 144; J. B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, INBA, 1967, pp. 84 y 220.

[96] Un caso interesante fue la relación entre teatro y zapatismo. De acuerdo con Maria y Campos, el periodista y dramaturgo Ignacio Eduardo Rodríguez no sólo mantuvo una estrecha relación de amistad con Emiliano Zapata, sino incluso es autor de un drama en tres actos titulado *Lágrimas, sangre y libertad*, cuyo contenido se relaciona estrechamente con los ideales y sufrimientos de las huestes zapatistas, y además tiene entre sus personajes al general Zapata. La obra fue estrenada por un grupo dramático a fines de 1914 y reestrenada en enero de 1915 en el viejo teatro Hidalgo. En la obra aparecían soldados zapatistas reales ofrecidos por el verdadero general Zapata para mayor realismo de la obra, y en sus representaciones se entonaba en una parte el himno nacional mexicano. Véase A. de Maria y Campos, *El teatro de género dramático...*, *op. cit.*, pp. 132 y 139.

[97] La fecha que se consigna como fundacional es el 24 de noviembre de 1919, y participan en la fundación del Partido Comunista mexicano el hindú Manabendra Nath Roy, los estadunidenses Frank Seaman y Evelyn Roy, y los mexicanos José Allen, Eduardo Camacho, Vicente Ferrer Aldana y Leonardo Hernández, todos ellos con el apoyo y los consejos del ruso Mijail Borodin, representante de la Internacional Comunista. Véase P. I. Taibo II, *Los bolshovikis: historia narrativa de los orígenes del comunismo en México*, México, Mortiz, 1986.

[98] P. I. Taibo II, *op. cit.*

tanto en la prensa como desde los gobiernos de Carranza, Obregón, y Calles, este primer Partido Comunista no pareció tener influencia directa en el movimiento obrero mexicano, a pesar del estado de agitación social que imperaba en el país en las postrimerías del régimen de Venustiano Carranza.[99]

Durante las refriegas y luchas de los pintores muralistas en 1922-1923 por defender su trabajo y equipararlo al de un obrero, se conforma un sindicato de artistas que vincula muy estrechamente a los creadores artísticos con las clases trabajadoras. Tal fue el caso de los estridentistas, que si bien en un principio asumieron los ideales de la modernidad mediante una vanguardia de ruptura y de búsqueda de un sentido universal de sus obras, su misma actitud rebelde los llevó a cerrar filas con los movimientos de reivindicación social y a darle un sentido de crítica y denuncia a su propia obra artística, tanto en los terrenos literarios como plásticos y, naturalmente, en los de la creación teatral.

A lo largo de los años veinte se van conformando experiencias de lucha social que hacen ver a los creadores artísticos que su participación en la transformación social del país y en la radicalización de los ideales revolucionarios, está no solamente en su trabajo artístico, sino también en su militancia política. No es extraño ver así, años después, que buena parte de pintores, escritores, músicos, gente de teatro y de cine, más que obreros y trabajadores, formasen parte fundamental de los cuadros y de las bases del Partido Comunista Mexicano, así como de otras organizaciones sociales y sindicales.[100] Los creadores artísticos vieron así la necesidad de vin-

[99] Sobre las luchas sociales en el país en 1920, a pocos meses de fundado el PCM, esto es lo que refiere Paco Ignacio Taibo II: "En agosto de 1920 se combatía contra jornadas de trabajo anticonstitucionales [cabe mencionar que la Constitución Política de México de 1917 establecía para entonces jornadas laborales de ocho horas] [...] por aumentos de salario y por el descanso dominical pagado; pero lo que convertía en enconadas y violentas las movilizaciones, era el despotismo, el racismo, la violencia patronal que se ejercía penalmente contra los trabajadores". Véase P. I. Taibo, *op. cit.*, p. 89. Años antes, como en 1918, huelgas como las de los electricistas pusieron a temblar al régimen de Carranza, y fueron causa de una feroz represión y censura en todos los medios de expresión.

[100] Aún cuando las ideas marxistas hayan sido la base y la guía de organizaciones de filiación comunista, según la investigación de Marise Gachie-Pineda, el marxismo

cular también su arte con el de la lucha social, más allá de la propia complacencia y del patrocinio oficial. Se funda así, en 1934, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que asume en un principio una actitud crítica e independiente, como lo atestigua uno de sus lemas: "Ni con Calles ni con Cárdenas".

De sus orígenes nos dice lo siguiente el historiador del arte Francisco Reyes Palma:

> La LEAR deriva de otra agrupación, Lucha Intelectual Proletaria (LIP, 1931), pues no sólo contó con miembros fundadores comunes, sino que conservó los aspectos reactivos de quienes experimentaron el clandestinaje y la atmósfera asfixiada de la persecución anticomunista desatada durante el *maximato*. Sin aparecer de manera abierta como derivación del Partido Comunista Mexicano (PCM), la liga mantuvo nexos estrechos con ese organismo, lo que determinó estructuras de funcionamiento y códigos de lealtades bien estructurados.[101]

Aunque la lucha de la LEAR puede vincularse con el discurso de radicalización del proyecto de la Revolución mexicana, también

---

no estuvo en aquellos años en las lecturas básicas de los militantes radicales, ni de los luchadores sociales, ni mucho menos en los ámbitos académicos o universitarios; a pesar del ambiente de agitación que se respiraba en ellos. De hecho, prácticamente no había en librerías traducciones al español de textos de Marx y Engels, ni de Lenin. Entre los pocos intelectuales que conocían con cierta profundidad del tema estaban, al parecer, Siqueiros, Lombardo Toledano y Narciso Bassols. Por ello cuando el Estado pretende implantar la llamada "educación socialista", nunca estuvo orientada por principios revolucionarios propios del marxismo-leninismo, como tampoco las reformas sociales y económicas que se plantearon durante el régimen de Lázaro Cárdenas. En 1935, ante las presiones de formaciones discursivas de extrema derecha, conservadoras y católicas, declara públicamente que el Estado "no es ni será comunista", y a partir de ello el régimen de Cárdenas y los regímenes subsecuentes se autodenominarán, de manera más precisa, promotores de un Estado nacionalista revolucionario, que en rigor marca el surgimiento del PNR y su consolidación posterior bajo las siglas del PRI. Véase M. Gachie Pineda, *Réel, ideologie et pensée politique dans le Mexique Cardeniste*, París, Gorbonne Nonuelle, 1983-1989, pp. 210-258. Aspectos que influyeron notablemente en los derroteros que siguió el arte teatral patrocinado por el Estado.

[101] F. Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", *Frente a Frente*, México, CEMOS, 1994, p. 5.

puede verse mediante sus acciones y las actividades de sus miembros como una organización que, por las circunstancias históricas, dedicó buena parte de sus esfuerzos a la lucha antifascista tanto en México como en el ámbito internacional, sin que por ello hubiese abandonado las alianzas con la clase trabajadora y los movimientos sindicales y reivindicadores de los derechos laborales. La LEAR desempeñó un papel muy importante durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas como una organización de intelectuales y artistas que ofrecían su fuerza de trabajo y su creatividad para defender un proyecto de nación emanado de las luchas revolucionarias, en el que se planteaba una mayor justicia social, la lucha antiimperialista, un mayor acercamiento de México y la Revolución mexicana con la Revolución bolchevique y, una toma de distancia ante la presencia de Trotski en México, como se aprecia en la multitud de artículos y reportajes relacionados con estos aspectos a lo largo de los 16 números que constituyen la primera y segunda época de su revista *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.*[102]

[102] Para comprender mejor los fines y las actividades de esta organización veamos los "Principios declarativos de la LEAR", aparecidos en el número de noviembre de 1934 en la revista *Frente a Frente*:

1. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) es una organización de frente único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de facismo, imperialismo y guerra.

2. Como tal organización de frente único revolucionario, el reconocimiento de la lucha de clases y el decidido propósito de impulsar ésta, por medio de la más vigorosa y amplia campaña intelectual en favor de las grandes masas obreras y campesinas, es el requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR.

3. Reunir, pues, todas las fuerzas intelectuales verdaderamente revolucionarias para oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y las ciencias burguesas, es una de nuestras funciones principales.

4. Definir la posición de artistas y escritores reaccionarios, francamente al servicio del clero y la clase explotadora, y denunciar y desenmascarar implacablemente a los que con careta colorada pretenden penetrar, o están ya, dentro de las filas proletarias para traicionarlas, fingiendo defenderlas, es de las tareas más urgentes e importantes.

5. Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de

La lista de miembros de la célebre liga no es sólo amplia en número sino también en actividades artísticas e intelectuales: músicos, pintores, escritores, bailarinas, gente de teatro, arquitectos, periodistas, intelectuales y pensadores, sin que se excluya la participación de prominentes luchadores sociales. Algunos de los más valiosos miembros de la LEAR fueron: Juan de la Cabada (escritor), Silvestre Revueltas (músico), José Pomar (músico), David Alfaro Siqueiros (pintor), Leopoldo Méndez (pintor), Luis Arenal (pintor), Germán List Arzubide (escritor), Germán Cueto (escultor), Fernando Gamboa (intelectual y crítico de arte), Juan O'Gorman (pintor y arquitecto), Pablo O'Higgins (pintor), Marco Antonio Montero (gente de teatro), José y Raimundo Mancisidor (intelectuales y poetas), Gabriel Fernández Ledesma (pintor), Enrique Beltrán (grabador y editor), Erasto Cortés (grabador), José E. Iturriaga (intelectual), Luis Sandi (músico), Rafael F. Muñoz (literato), María Izquierdo (pintora), Luis Arqueles Vela (literato), Arturo Souto (intelectual), Efraín Huerta (poeta y periodista), Ermilo Abreu Gómez (literato y dramaturgo), Julio Bracho (director de teatro y cine), Isabela Corona (actriz), Emilio Gómez Muriel (director de cine) y muchísimos otros más. En las actividades de la LEAR llegaron a participar incluso poetas como el entonces joven Octavio Paz y Carlos Pellicer, así como el luchador social Vicente Lombardo Toledano a quien en los primeros números de *Frente a Frente* se le fustigaba, así como muy diversos intelectuales, artistas y activistas políticos de

---

clase, en favor de la dominación capitalista, que entraña la llamada "cultura" que proporciona la burguesía en todos y cada cual de sus sectores: bien desde los arzobispados, desde las cátedras universitarias y escuelas del gobierno, o desde sus partidos pseudo-revolucionarios.

6. La Unión Soviética, único país donde la cultura realiza funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad laboriosa, es la Antorcha que señala el camino a seguir por los proletarios de los otros países de la tierra. En México, solamente cuando los obreros y campesinos conquisten su emancipación económica y política, la cultura estará plenamente al servicio de las fuerzas productoras, hoy oprimidas y subyugadas por una cuadrilla de zánganos hipócritas y rufianes sanguinarios. Del lado de los trabajadores, a contribuir en su grandiosa obra de liberación, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) pone y pondrá todo su esfuerzo. *Frente a Frente*, noviembre 1934, p. 3.

diversas latitudes, como España, la Unión Soviética, Estados Unidos, Sudamérica e incluso China.

Llama la atención la distancia que asume la LEAR con Diego Rivera y la consecuente ausencia de éste en las actividades de la Liga. Rivera, en parte por su cercanía con Trotski y con los regímenes posrevolucionarios, es tildado de ser un "pintor de la corte" y frecuentemente caricaturizado y cuestionado en cuanto a su estilo y técnica pictórica.[103]

La LEAR estaba organizada por secciones (literatura, música, arquitectura, teatro, artes plásticas, pedagogía, ciencias) y cada una realizaba actividades vinculadas con el espíritu y la tendencia propia de la liga, las circunstancias sociales y políticas del país y del mundo en general. La sección de artes plásticas resultó ser la que mejor se organizó y la que mayor número de miembros reunía.

En cuanto a la sección de teatro, sus encargados fueron Ángel Salas, el maestro Marco Antonio Montero y, posteriormente, el escultor Germán Cueto. Las actividades teatrales que se desarrollaron en la LEAR parecen haber sido, por una parte, continuación de las impulsadas por los estridentistas (varios de ellos miembros conspicuos de la liga), como en el caso de las obras escritas por List Arzubide, Germán Cueto, Elena Álvarez y Elena Huerta, algunas de las cuales fueron publicadas en la revista *Horizonte* en los años veinte.[104]

Desde el primer número de la revista *Frente a Frente* encontramos testimonios del interés de los miembros de la LEAR por desarrollar un teatro de tendencia militante y educativa. En muchos casos la liga se hizo presente para apoyar las actividades de grupos proletarios interesados en realizar teatro, como ocurrió con los obreros de los Talleres Gráficos de la Nación en su "Cuadro Dramático", para quienes Luis Octavio Madero escribió su obra *Sindicato* en 1936.[105] En el número de marzo de 1936, aparece un

[103] D. A. Siqueiros, "Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México", *Frente a Frente*, mayo, 1935, p. 8.

[104] A. Ortiz Bulló Goyri, "Del Café de Nadie al espacio escénico", *Documenta*, CITRU, 1996.

[105] L. O. Madero, *"Los alzados" y "Sindicato", teatro revolucionario mexicano*, México, 1937, pp. 69-80.

artículo anónimo titulado "Teatro obrero en México", en el que se consigna el estreno de la obra de Luis Octavio Madero de la manera siguiente:

> Nosotros creemos que esta última producción de Madero [...] entrará de lleno en el repertorio de Sindicatos Revolucionarios, como pieza indispensable en sus cuadros teatrales [...] Luis Octavio Madero, nuestros camaradas de los Talleres Gráficos de la Nación y los escenógrafos Castellanos y Chávez Morado, han logrado realizar una obra que nos ha movido intensamente el entusiasmo; podemos afirmar que el público proletario ya cuenta con un buen principio de teatro que refleja sus aspiraciones revolucionarias.[106]

Las acciones teatrales más importantes de la LEAR fueron las de teatro guiñol, y con toda seguridad se trató de las que había auspiciado la Secretaría de Educación Pública desde 1932, con el visto bueno y complacencia del ministro Narciso Bassols, que mostró su particular interés por el teatro. Con ello se ejemplifican las alianzas que en los terrenos de la creación artística se fueron dando entre el Estado mexicano posrevolucionario y los artistas. La misma LEAR asumía la existencia de un teatro revolucionario mexicano en la dramaturgia de Germán List Arzubide, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, entre otros,[107] que habían sido apoyados por la SEP y representados en algunos casos en el viejo teatro Hidalgo.

De las obras "agitacionales" que se mencionan en el artículo aparecido en marzo de 1936 sobre las actividades de la LEAR titulado "Teatro obrero en México", se consignan títulos como *El recluta* (representada en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Universidad durante la clausura del Primer Congreso Nacional contra el Fascismo y la Guerra), *La escuela socialista, y El artículo 137*, de los que se desconoce su autor y paradero, en caso de que hubiesen sido editadas, lo mismo que las adaptaciones teatrales del escritor Juan de la Cabada. De cualquier forma, tanto por los autores y las obras que conocemos, como por las desconocidas, nos damos

[106] "Nuestro teatro", *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 12.
[107] "Nuestro teatro", *op. cit.*, p. 15.

cuenta de las características del teatro promovido por la LEAR, que no necesariamente estuvo alejado de las propuestas de renovación teatral y de "teatro de arte", tan en boga en aquellos años, a pesar de que su público mayoritario no era precisamente pequeño burgués, ni tenía una formación intelectual, como el público que asistía a las representaciones que promovía el Teatro de Orientación bajo los postulados estéticos de los miembros del grupo Contemporáneos.

Para 1937, la labor de la LEAR era ya realmente extraordinaria, si pensamos en la cantidad de exposiciones plásticas, publicaciones, conciertos, obra literaria y teatral que promovió, tanto en la ciudad de México en su propia sede, como en sindicatos y barrios marginales, así como en distintas partes de la República. Hay que recordar aquí también su activa participación, con una delegación, en el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en París, en junio de 1935; en el Congreso Mundial de Estudiantes contra la Guerra y el Fascismo (abril de 1936) y, quizás el más relevante de todos, el célebre Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1936, celebrado en Madrid y Valencia y prolongado en París durante la Guerra Civil Española. Organizó asimismo el Congreso de Escritores y Artistas Revolucionarios en México en enero de 1937.

En ese año una parte de la sección de artes plásticas se separa de la LEAR para conformar, en abril de 1937, el Taller de la Gráfica Popular (TGP), que también se considera como un movimiento artístico de gran impacto social.

En 1938, en parte debido al desgaste del movimiento y también a los intentos de algunos de sus miembros de integrarse al Estado, dentro del organigrama de la Secretaría de Educación Pública, la LEAR se desintegra. No necesariamente significó el derrumbe de las actividades de artistas e intelectuales en favor de las causas sociales y movimientos de reivindicación popular, como lo demostró la labor del Taller de la Gráfica Popular en el terreno particular del grabado.

En el caso del teatro, ya la semilla había sido sembrada en los sindicatos y organizaciones obreras, como fue el caso del Sindicato Mexicano de Electricistas que, a finales de los años treinta, realiza una labor de impulso al teatro que hace falta documentar con

amplitud. Con su patrocinio, en 1939 se fundó —con la llegada del director japonés Seki Sano—,[108] el Teatro de las Artes, que mantenía muchos de los principios de la LEAR de realizar "un teatro del pueblo y para el pueblo", como rezaba su lema. El Teatro de las Artes tuvo como objetivo no sólo el montaje de espectáculos teatrales, sino también conformar cuadros para lo que pretendidamente serían "las bases de un verdadero arte teatral, nutrido en todas las inagotables fuentes de la cultura universal, y con una valiente postura hacia el futuro".[109] Por esta razón, la inscripción en los cursos y en sus actividades era gratuita, gracias a la subvención que otorgaba el Sindicato Mexicano de Electricistas. El Teatro de las Artes se constituyó así en la punta de lanza de la creación teatral en México bajo la dirección de Seki Sano, la bailarina Waldeen, los pintores-escenógrafos Gabriel Fernández Ledesma, Miguel Covarrubias y Xavier Guerrero, y con la participación del músico Silvestre Revueltas, quien no pudo seguir en el proyecto por su prematura muerte en 1940.[110]

Hacia fines de esa década, los ideales fundacionales se veían finalmente cristalizados manifestados en multitud de experiencias

[108] Seki Sano llegaba exiliado a México después de haber participado en la renovación teatral en Japón y de ser asistente del director soviético Meyerhold. Entre su amplio historial anterior a su llegada a nuestro país, está su participación en 1925 en la fundación del teatro japonés de vanguardia MNZ, en 1926 en el grupo *Toranku Guekidyoo* (Teatro de Maleta) y posteriormente en una compañía de teatro proletario con la que monta una versión de *El Quijote liberado* de Lunacharsky. Años después, en medio de persecuciones políticas por parte del gobierno imperial japonés, Sano participa como asistente huésped en el Teatro de Meyerhold, y así entra en contacto directo con el teatro soviético y conoce a fondo las teorías teatrales de Stanislavsky y de Meyerhold. Llega a México en 1939, después de una estancia en Nueva York donde dirige *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Perseguido por el gobierno japonés a causa de sus ideas políticas y su activa militancia, logra que el gobierno de Lázaro Cárdenas le conceda el exilio en México, gracias a la intervención del pintor Rufino Tamayo, a quien conoce en Nueva York, al apoyo de la bailarina Waldeen, quien sería su esposa, y a la presión ejercida por intelectuales y artistas mexicanos. A partir de entonces colabora directamente en la consolidación del teatro en México.

[109] *Teatro de las artes*, núm. 1, 1940, p. 1.

[110] M. Tanaka, "¿Quién fue Seki Saro antes de llegar a México?", *Seki Sano, Memoria del homenaje nacional*, México, INBA, 1996, pp. 5-22.

teatrales, todas ellas cercanas o directamente vinculadas a proyectos políticos, ideológicos o estéticos aplicados a la conformación de un arte nacional como expresión de la consolidación de México como nación. Para 1939-1940, el país contaba ya con una mediana infraestructura teatral encabezada por el Palacio de las Bellas Artes (inaugurado en 1934), dramaturgos consolidados, como Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, y un incipiente posicionamiento de la figura del director de escena sobre las de primer actor y primeras actrices. Lo más importante, empero, es que había un público que asistía a las salas, lo mismo que a las funciones en locales sindicales, plazas, barrios y escuelas.

II. Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario

Conjunciones y disyunciones entre el teatro y la práctica artística posrevolucionaria

VARIOS HECHOS SOCIALES VINCULADOS con el arte en 1921 marcaron fuertemente muchas de las tendencias artísticas que conformarán durante los años veinte y treinta las vanguardias nacionales. En ese año México participa en la Exposición Iberoamericana de Rio de Janeiro con un pabellón de estilo neocolonial, y también regala al pueblo brasileño una colección de arte popular mexicano.[1] Diego Rivera regresa a México y Siqueiros publica en Barcelona su fundamental artículo "Tres llamamientos de orientación actual";[2] se celebran grandes fiestas populares con sabor mexicanista y se reproducen las procesiones y paseos del Pendón y otras costumbres de raíces coloniales, junto con otras indigenistas con motivo del Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl, escribe *Las artes populares en México*,[3]

[1] Es interesante observar que así como en dicha exposición México participa con un pabellón neocolonial, para 1930, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, los criterios estéticos impulsados y asumidos por el Estado han cambiado y México participa con un pabellón art deco con diseños y evocaciones mayas. El indigenismo, casi diez años después, desplazó al colonialismo del discurso oficial.

[2] D. A. Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", México, FCE, 1974, pp. 19-23.

[3] G. Murillo, *Las artes populares en México*, México, Cultura, 1921.

el primer libro que reivindica el arte popular mexicano, y se monta una gran exposición de arte popular en lo que después sería la sede del Museo de Artes Populares de México, inaugurado por el presidente de la República, el general Álvaro Obregón. Del mismo modo, el pintor Adolfo Best participa en la revaloración del folclor organizando una "Noche mexicana" en el Castillo de Chapultepec. No olvidemos tampoco el justo colofón para tan agitado año: el lanzamiento en diciembre de ese año de la hoja *Actual*, de Manuel Maples Arce, con la que históricamente se da inicio en la literatura y en otras artes a la vanguardia mexicana. Cada uno de estos acontecimientos planteó una revaloración estética de la producción artística y cultural, lo que dio por resultado una polarización entre mexicanismo e internacionalismo que con los años fue agudizándose, pero que en un principio marcó uno de los primeros combates entre las vanguardias y las concepciones tradicionales y "clasicistas" del arte occidental.

De hecho se intersectan los rumbos de la práctica artística con los de la práctica social y política. La búsqueda de la renovación nacional se correlaciona con la renovación artística: el nuevo país, la nueva cultura, etc. Pero no siempre la renovación artística promovida por el Estado posrevolucionario o por sus ideólogos, se correlaciona con las propuestas de otras formaciones ideológicas. Ésta es quizá una de las razones que explican las diversas expresiones en el terreno del arte, cada una con discursos estéticos ideológicos diferentes. Las disputas, disyunciones y conjunciones entre el discurso artístico y el del poder son para entonces amplias, intrincadas y contradictorias. La aparición de las influencias de la vanguardia europea en el contexto de las luchas y disputas en torno al modelo de país, habrá de generar confrontaciones, beligerancias y tomas de partido entre los movimientos artísticos renovadores y los de carácter conservador, como parte de una lucha política por alcanzar la hegemonía cultural y social en el país. Incluso entre los grupos de avanzada se dan confrontaciones similares entre ellos mismos, como lo demuestran las distancias establecidas entre los artistas vinculados al estridentismo y los reunidos en torno a Contemporáneos. Vanguardia política y vanguardia artística en sus respectivos enfrentamientos generaron una tensión que marcó la

producción cultural del México posrevolucionario, como ocurrió en buena parte de Hispanoamérica.[4]

Lo más común al asomarnos al ambiente teatral posrevolucionario es encontrar pluralidad de voces en el teatro de tendencia política, con sus correspondientes tomas de postura respecto de la práctica social y la práctica artística.

La transformación en el teatro tuvo curiosamente una fuerte influencia no precisamente europea sino latinoamericana. En 1921 ocurre en los escenarios mexicanos uno de los acontecimientos teatrales que mayor impacto causó en las anquilosadas estructuras del teatro profesional en México: la temporada teatral de diciembre de la compañía de la primera actriz argentina Camila Quiroga, invitada por el gobierno mexicano, presenta un repertorio de la dramaturgia rioplatense con un estilo cercano a la cultura y lenguaje de su propio país.

No hay que olvidar tampoco que, por lo menos en el México de entonces, en clara diferencia con otras vanguardias latinoamericanas, el Estado cobró un papel de suma importancia como patrocinador y mecenas de multitud de movimientos artísticos de muy variadas tendencias, como puede observarse en la prodigiosa cercanía de ministros de Educación como José Vasconcelos o Narciso Bassols con artistas y grupos más o menos autodenominados de vanguardia o renovadores y en algunos casos de declarada postura comunista y antigobiernista.

PRESENCIA DE ARTAUD Y DE OTRAS PERSONALIDADES EN EL TEATRO MEXICANO POSREVOLUCIONARIO

Otro aspecto que hace particular el desarrollo de las vanguardias artísticas en el México posrevolucionario, fue la presencia continua de grandes personalidades internacionales íntimamente relacionadas con la vanguardia mundial. Por ejemplo: Gastón Dienner, protagonista del Dada en Zurich, poetas y cineastas soviéticos

[4] J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 25-62.

como Maiakovski y Serguei Einsenstein, narradores de la talla de los ingleses D. H. Lawrence y Malcom Lowry, o el incontrovertible don Ramón del Valle Inclán, fotógrafos como Tina Modotti o Paul Weston, así como luchadores sociales como el cubano Julio Antonio Mella, las bailarinas estadunidenses Waldeen y Ana Sokolow, y verdaderos santones de la vanguardia internacional, como el padre del surrealismo André Breton, el soviético León Trotski huyendo del brazo de Stalin, y otros más que se nos escapan.

En el teatro, aun cuando la lista no es tan impresionante, su presencia fue harto significativa, como la visita a México de la compañía de la primera actriz argentina Camila Quiroga en 1922 y 1924, y de Margarita Xirgu en 1922. También hay que mencionar la llegada de Antonin Artaud para realizar su famoso viaje a la región de los tarahumaras en 1936 y ofrecer algunas conferencias sobre su experiencia y visión del arte escénico.[5]

He aquí una somera reseña de Artaud y sus relaciones con el teatro mexicano de 1936:

> Habéis de saber, quizá, que en estos momentos existe en Europa una inmensa fantasmagoría, una especie de alucinación colectiva respecto a la Revolución de México. Poco falta para que se vea a los actuales mexicanos revestidos con los trajes de sus ancestros, haciendo realmente sacrificios al sol sobre las escaleras de la pirámide de Teotihuacán. Os aseguro que apenas bromeo. En todo caso, se ha oído hablar de las grandes reconstrucciones teatrales en esta misma pirámide y se ha creído de buena fe que había en México un movimiento antieuropeo bien definido, y que el México actual quería fundar su Revolución sobre la base de un retorno a la tradición precortesiana. En una palabra, se cree que la Revolución de México es una revolución del alma indígena, una revolución para conquistar el alma indígena tal como existía antes de Cortés.
>
> Sobre este punto versaba la encuesta que se me encargó hacer aquí.
>
> Ahora bien, no me parece que la juventud revolucionaria de México se cuide mucho del alma indígena. Y aquí es donde nace el drama.[6]

[5] A. Artaud, *Mensajes revolucionarios*, Madrid, Fundamentos, 1981.
[6] A. Artaud, *Mensajes revolucionarios*, México, Letras Vivas, 1999, pp. 70-75.

Con estas reflexiones enunciadas y publicadas en México en un artículo-conferencia titulado "Primer contacto con la Revolución mexicana"[7] Artaud nos muestra una imagen que muchos europeos de la vanguardia de los años veinte y treinta quisieron tener de México: una imagen de reivindicación del "salvaje feliz", de la que ni el propio Artaud alcanzó a liberarse. A partir de esa reflexión, queda evidenciado que el teatro mexicano y sus respectivos creadores consagrados de entonces (léase Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Díaz Duffóo, Catalina D'Erzell, entre otros, junto con la llamada Comedia Mexicana, antecedente de lo que sería la Compañía Nacional de Teatro) le tenían muy sin cuidado a Artaud. No era él quien vendría a renovar los viciados aires del ambiente teatral comercial mexicano de los años treinta. En realidad, Artaud vino a México a otra cosa, a encontrar los rastros y huellas del teatro ritual de los antiguos mexicanos. Por eso, en su texto "Lo que vine a hacer a México", publicado en *El Nacional* el 5 de julio de 1936, comienza diciendo lo siguiente: "He venido a México en busca de políticos, no de artistas".[8] Habría que imaginarnos las caras de extrañeza de quienes pudieron haber sido sus interlocutores por aquel entonces y, sobre todo, la actitud de quienes, como los antiguos integrantes del Teatro de Ulises, ignoraban y acaso despreciaban las manifestaciones rituales de las culturas indígenas, mientras promovían un teatro de tendencias universalistas, unanimista, heredero y epígono del llamado Teatro de Arte surgido justamente en París, bajo las ideas de Paul Forte.

¡Un francés, "original y auténtico", protagonista de aquellas batallas del renovado espíritu del teatro nuevo en Francia, se presentaba frente a ellos para decirles casi casi que su trabajo por imitar al teatro de Dullin, al de Lugne-Poe, al de Antoine, al Vieux Colombier de Jacques Copeau, no valía un comino...! Pero en cambio, él, Antonin Artaud, recién llegado a México el 7 de febrero de 1936, daría su vida para defender la cultura ritual indígena. En una carta suya dirigida a Jean Paulhan, fechada el 23 de abril de 1936,

[7] Texto aparecido en el periódico *El Nacional* el 3 de junio de 1936 y que probablemente haya sido la conferencia que Artaud impartió en la LEAR, por los comentarios que contiene sobre el marxismo.

[8] A. Artaud, *Mensajes...*, *op. cit.*, p. 89.

menciona prácticamente escandalizado, el poco entusiasmo que le significa a la Revolución mexicana el mundo indígena:

> México es un país asombroso: tiene fuerzas de reserva, y las tiene, si puede decirse, al desnudo. Por cierto que no me equivoqué cuando quise venir aquí. Sólo que también aquí existen, como en todas partes, el mundo oficial y el otro [...] La política del gobierno no es indigenista; quiero decir que no tiene espíritu indio. Tampoco es pro india pese a lo que digan los periódicos. México no procura ser o volver a ser indio. Simplemente, el gobierno de México protege a los indios en su condición de hombres; no los defiende en su condición de indios.
>
> Con posteridad a la Revolución, el indio ha dejado de ser el paria de México; pero eso es todo. No se le ha concedido un lugar aparte. Yo diría aún más: sus ritos no son protegidos [...] Y aún cuando oficialmente se combata al prejuicio racial, existe una disposición más o menos consciente, pero general, según la cual los indios son todavía de raza inferior.[9]

Y agrega Artaud, más adelante, todavía más escandalizado: "Hay maestros de escuela —que aquí se llaman rurales— que acuden a predicar ante las masas indígenas el Evangelio de Karl Marx."[10]

Pero durante su estancia en la ciudad de México, mientras preparaba su célebre viaje a la Tarahumara, con el fin de conseguir fondos para su empresa y para su resarcirse en algo de su precaria condición económica, Artaud impartió tres conferencias en el anfiteatro Simón Bolívar, auspiciadas por el Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México: "Surrealismo y revolución", el miércoles 26 de febrero; "El hombre contra el destino", el 27 y "El teatro y los dioses", el 29 del mismo mes, las cuales fueron reseñadas por el periódico *El Universal*. Justamente gracias a esas reseñas sabemos por lo menos que, en principio, las conferencias fueron impartidas en francés y que, de acuerdo con la crónica del 29 de febrero de 1936, estos fueron sus interlocutores: "El público, formado en su mayor parte por franceses —el excelentísimo señor Henri Goiran [embajador de Francia en México] entre

[9] A. Artaud, *Textos 1923-1943*, Buenos Aires, Caldén, 1976, pp. 64-68.
[10] *Ibid.*

ellos— aplaudió largamente al señor Artaud al concluir su conferencia".

En otra de las crónicas se nos informa que en la primera conferencia estuvo presente el entonces rector de la universidad, junto con otros funcionarios de alto rango. Entre los intelectuales que asistieron a las conferencias de Artaud, entre otros, estaban el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón,[11] así como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Enrique O. Henríquez, Samuel Ramos y José Ferrel,[12] que en medio del cotidiano y ocioso bullicio del Café París, le ayudaron a traducir al español varios de los textos que más tarde se publicarían en *El Nacional*.

El 18 de marzo de 1936 Artaud imparte una cuarta conferencia titulada "El teatro de la posguerra en París", en la sede de la Alianza Francesa en las calles de Uruguay, y publicada después en la *Revista de la Universidad* en el mes de junio.

En dicha conferencia, el ánimo antiteatral y antieuropeo de Artaud se atempera y reflexiona sobre el teatro de su tiempo con un sentido testimonial de gran valor.

Sin embargo, poco sabemos hasta el momento de la acogida a sus reflexiones, pues al parecer la prensa no reseñó esta conferencia que por lo menos, debió despertar el interés de gente vinculada al Teatro de Orientación dirigido por Celestino Gorostiza, o a Julio Bracho, director del que sería el Teatro de la Universidad, así como también a la llamada Comedia Mexicana, de la que formaba parte lo más prestigiado del medio teatral profesional del México de entonces.

El 26 de marzo Artaud es invitado por la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) a impartir una conferencia. "Primer contacto con la Revolución mexicana", mencionada al principio, fue el título. En ella no perdió la oportunidad de despotricar a sus anchas contra el marxismo.

[11] Cardoza y Aragón fue tal vez el intelectual que más cerca estuvo de Artaud durante su estancia en México, a quién apoyó en la traducción de sus artículos y conferencias al español para publicarlos en la prensa mexicana.

[12] De este último, Artaud llegó a mencionar que había hecho maravillosas traducciones de sus escritos.

Mientras la vida pasaba en México y sus artículos se iban publicando en los diarios, Artaud visitaba a pintores y sus exposiciones —como la de María Izquierdo que después reseñaría en *Revista de Revistas* en agosto de 1936—, y asistía al teatro. Un ejemplo fue el espectáculo *Medea*, de Séneca, con la compañía de Margarita Xirgu,[13] que Artaud reseñaría después con virulencia en *El Nacional*[14] bajo el título "Una Medea sin fuego":

> En la Medea de Xirgu se han colocado tres carcomidos trapos de sacudir que pretenden evocar montañas ciclópeas. Y, para acabar, estas montañas son estilizadas. No trago esa estilización hecha a base de trapos de sacudir, sucios. Fue Gordon Craig quien inventó el sistema en Europa. Pero literalmente ya nos colmaron en Europa las estilizaciones a lo Gordon Craig. De un color todavía más sucio es el de los sacos que visten los criados, que al entrar están a punto de caerse de bruces.
>
> Os recomiendo particularmente el coro, ese coro de guerreros con brazos de color de rosa y que parece salido de un hospital de niños inválidos. Todos ellos visten un paño verde, como si para vestirlos hubieran saqueado 100 billares [...]

Y añade Artaud más adelante con enorme sabiduría teatral.

> La tragedia nace del mito. El lenguaje de los mitos es el símbolo y la alegoría. La alegoría se manifiesta por signos. Hay un idioma de signos que forman parte de la técnica plástica y decorativa de la tragedia.
>
> La representación de la Xirgu carece de signos alegóricos. No posee sino dos o tres gestos invariables, de la mano, la cabeza y los brazos en cruz [...]
>
> ¿Dónde estaban las insignias simbólicas de la *Medea* del Palacio de Bellas Artes?[15]

Por esas fechas, mayo de 1936, otro dramaturgo francés visita México: Jean Girardoux. Aunque la prensa reseña el coctel en su

[13] La cual pasaba por la capital mexicana con su compañía, representando de su repertorio *Yerma* de García Lorca, también escenificada en el Palacio de Bellas Artes; montaje que, al parecer, Artaud ignoró.

[14] A. Artaud, "Una Medea sin fuego", *El Nacional*, 7 de junio de 1936.

[15] A. Artaud, *Mensajes...*, 1999, pp. 76-80.

honor, al que asistieron más de cien personas, no se menciona la presencia de Artaud, ni éste refiere ningún encuentro con Giraudoux en ninguno de sus artículos y conferencias.

Todavía encontramos en la estancia de Artaud en la ciudad de México una actividad más relacionada con el teatro. El gobierno mexicano le invita a participar en un Congreso de Teatro para Niños que se llevaría a cabo del 22 al 31 de marzo, y que tuvo lugar, en efecto, en el Palacio de Bellas Artes. Artaud tuvo oportunidad de hablar del "dinamismo de las marionetas" y sus escuchas fueron con certeza maestros rurales, miembros de las brigadas de teatro guiñol que años antes habían impulsado Germán y Lola Cueto, Germán List Arzubide y Loló Alva de la Canal, entre otros, conformando los grupos El Nahual y Rin-Rin.[16]

De ese acto solamente se tiene el propio testimonio de Artaud en una carta fechada el 26 de marzo a Jean Paulhan y, en otra el 2 de abril dirigida a René Thomas. En ésta refiere aspectos bastante extraños e inverosímiles en relación con las brigadas de teatro guiñol:

> El gobierno me ha invitado a participar en un Congreso de Teatro para Niños. El gobierno envía a grupos de guiñol por todo el país, los cuales suelen ser a veces reclutados a punta de fusil (*sic!*).
>
> Me han invitado a hacer unas reflexiones sobre el dinamismo de los muñecos. Todas mis sugerencias han sido aceptadas y serán aplicadas.[17]

¿Cuáles fueron esas sugerencias? ¿Tuvieron algo que ver sus ideas con el Teatro de la Crueldad? No lo sabemos, aunque parece difícil, pues aquellas célebres brigadas de teatro guiñol de los años treinta estaban más vinculadas al teatro de agitación y propaganda de tendencia socialista, que a las ideas ritualistas que propugnaba Artaud. Desde luego, sobre ello habrá que investigar más a fondo.

Artaud nos dejó una referencia curiosa más sobre el teatro en México. Se trata de su artículo "El teatro francés busca un mito",

[16] A. Ortiz Bullé-Goyri, "Del 'café de nadie' al espacio escénico", *Documenta* CITRU, noviembre de 1996, pp. 52-61.

[17] La traducción es mía.

que se publicó en *El Nacional* el 28 de junio de 1936; en el cual nos enteramos que en uno de los espectáculos que ahí reseña, *Autour d'une mère* (1935) Paris, había participado un artista mexicano: el músico Ignacio Fernández Esperón, *Tata Nacho*".[18]

Al parecer se trató de un montaje de Jean Louis Barrault basado en la novela de William Faulkner *Luz que agoniza*, con decorado y vestuario de Félix Labisse, canciones de Tata Nacho y las actuaciones del propio Barrault y France Igné, Marthe Herlin y Athanasiou, entre otros.[19]

¿Qué imagen tenemos de Artaud durante su estancia en México? He aquí el retrato que hace de él Luis Cardoza y Aragón:

> Era delgado, eléctrico y centellante. Vino a México en busca de su esperanza. Expulsado de todas partes, vivió desangrándose, vivió atrozmente, la cabeza en llamas, gran señor de la miseria. El viudo, el inconsolado príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva el sol negro de la melancolía.
>
> Antonin Artaud, igual a El desdichado de Nerval.
>
> Lo veo con la colilla de cigarro pegada a un rincón de la boca, un pañuelo anudado en la cabeza, escribiendo su desesperación para librarse de ella. Los ojos, azules y rojizos, hieren con el fulgor frenético de la tensión de su espíritu. Las manos nudosas raíces que quieren agarrarse del aire. Repentinamente toma las cuartillas, su voz magnífica va desentrañando los sentidos ocultos en sus palabras. Tiene los ojos de Lázaro después que ha vuelto sin esperarlo, y no se aclimata al aire que le ofende. Vive como una cuchillada.[20]

También en 1939, fecha un tanto lejana de los primeros impulsos renovadores, llega a México como exiliado político el japonés Seki Sano, quien había colaborado con Meyerhold en Moscú, y es él a quien le corresponde emprender una monumental labor de revitalización del arte escénico. También hay que mencionar la

[18] A. Artaud, "El teatro francés busca un mito", *El Nacional*, 28 de junio de 1936.

[19] Artaud, 1981, *Mensajes...*, *op. cit.*, 1981, p. 162.

[20] M. Turrell Rodack, *Antonin Artaud et la vision de Mexique*, tesis, Arizona, The University of Arizona, 1974, pp. 184-185.



Ilustraciones para el programa de mano de El Teatro del Murciélago, realizadas por el pintor y escénografo Carlos González, 1924.

presencia en México, un tanto silenciosa y poco afortunada, del maestro del teatro político alemán Erwin Piscator, quien intentó incorporarse a las labores de realización de un teatro revolucionario mexicano en las postrimerías de los años treinta sin, al parecer, tener eco en quienes por entonces dirigían las instituciones culturales del país.[21]

La marcha de la renovación teatral y el surgimiento de grupos teatrales en el México posrevolucionario, fue mucho más compleja que la simple presencia de jóvenes entusiastas empeñados en cambiarlo, como podría creerse si uno se atiene a las declaraciones y manifiestos de grupos como el de los Siete Autores o el Teatro de Ulises. La mayor parte de los grupos o movimientos que se alejaron del medio teatral comercial establecido, dominado por las grandes compañías de repertorio, manifiesta en sus propios discursos un gran sentido cosmopolita y que no sólo se alinearon a determinadas tendencias de la vanguardia mundial, sino que también fueron la herramienta para las disputas en torno de la cultura y la realidad nacional.

En las primeras décadas del siglo XX, no resultan extraños en la renovación teatral de un país como México los vínculos con las grandes vanguardias internacionales, si muchos de sus protagonistas y participantes pasaron o radicaron en el país en esa misma época; tampoco las relaciones con grupos políticos que incidieron directamente en el ejercicio del poder y en la orientación de las políticas sociales y culturales del Estado mexicano posrevolucionario.[22] Muchos de los protagonistas fueron discípulos de los grandes

[21] M. Tanaka, "Quién fue Seki-Sano antes de llegar a México?", en Seki-Sano, *Memoria del homenaje nacional*, México, INBA, 1996, pp. 59 y 64.

[22] Octavio Rivera K. hace las siguientes observaciones en relación con los procesos de renovación en el medio teatral mexicano de entonces: "El teatro comercial, de empresa privada, tuvo muy poco que ver con esta renovación. Ni sus locales, ni sus actores, ni sus empresarios vieron en la vanguardia un sitio al cual acercarse y participar o lo hicieron de manera excepcional y sin continuidad. El teatro comercial siguió, de alguna manera, su propia evolución e intereses recogiendo, eventualmente, de las búsquedas de la vanguardia, los elementos humanos o artísticos que habían demostrado su efectividad en la escena.

La vanguardia con los años dejó de ser tal y sus impulsores, en no pocas ocasiones, buscaron y encontraron el apoyo estatal para la realización de su trabajo,

intelectuales y forjadores del nuevo Estado mexicano o se insertaron en el ejercicio directo del poder como funcionarios públicos. A pesar del caos social y cultural que generaron los hechos armados, artistas e intelectuales mexicanos mantenían estrechos lazos con los avances y las refriegas artísticas de todo el mundo. Algunos de ellos incluso habían estado en las grandes capitales del mundo trabajando, estudiando o siendo partícipes de las vanguardias, y al regresar al país llevaron a la práctica sus ideas y perspectivas en relación con las transformaciones artísticas del orbe. Pintores como Diego Rivera, Germán Cueto, Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro, en su labor en el teatro tuvieron en cuenta muchas de sus experiencias como espectadores o como participantes en el nuevo teatro europeo de la época.[23] Por ello, se hace necesario revisar aquí la participación que tuvieron los artistas plásticos en la práctica teatral posrevolucionaria (1920-1940), pues sin ellos la configuración del arte escénico de esa época sería radicalmente distinta.

PRESENCIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA ESCENA MEXICANA POSREVOLUCIONARIA

El teatro siempre ha estado vinculado a las artes plásticas. En el juego de verosimilitud escénica siempre se ha requerido la presencia del "decorado" para complementar el arte del dramaturgo y del actor. La labor del escenógrafo en el teatro es reconocida hasta por el mismo Aristóteles en su *Poética*.[24] Artistas plásticos extraordinarios del Renacimiento, como los italianos Serlio, Vasari, Bibiena y otros,[25] tuvieron una participación notable en el teatro de

---

que si bien se ejecutó con dignidad y entusiasmo, cristalizó en lo convencional y llamó vagamente la atención del público". Véase D. Rivera, *Historia del teatro latinoamericano, Sección México*, inédito.

[23] R. Montenegro, *Planos en el tiempo*, México, 1963, y M. Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, México, UNAM, 1960.

[24] Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Ariel, 1985.

[25] M. Berthold, *Historia Social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974.

su tiempo. Sin embargo, en el siglo XIX, mientras la dramaturgia y la puesta en escena evolucionaban, la labor del escenógrafo parecía constituirse como un mero acto de copiado de un espacio o un ambiente específico, con la pretensión de crear la ilusión o, peor aún, como una labor de acondicionamiento del espacio escénico sin ninguna pretensión artística, hasta que, como parte de los primeros golpes de la vanguardia, la labor del escenógrafo comenzó a recuperar su lugar dentro del concierto interdisciplinario que es el teatro.

Adolph Appia, uno de los grandes renovadores del arte del escenógrafo, decía en los primeros años del siglo XX que:

> Nuestra escenificación moderna es por completo esclava de la pintura —la pintura de las decoraciones—, la cual pretende darnos la ilusión de realidad. Pero esa ilusión es así mismo un espejismo, ya que la presencia física del actor la contradice. De hecho, el principio de la ilusión lograda al pintar sobre piezas verticales de tela, "bastidores", y la ilusión alcanzada por el viviente y plástico cuerpo del actor, se contradice. Por lo tanto, no es por el desarrollo en el aislamiento de la obra de estas dos clases de ilusiones [...] como obtendremos una representación integrada y artística [...] Las dos condiciones básicas de una representación artística del cuerpo humano en el escenario son: la luz que resalta la plasticidad y la armonía con la decoración que realza sus actitudes y movimientos.[26]

En la puesta en práctica de estos conceptos, Appia declara y establece una nueva relación entre el movimiento del actor y el entorno escénico, más allá de la simple decoración, para conformar una propuesta en donde línea, color, luz, espacio-tiempo, se convierten en parte integral del lenguaje escénico y no un mero artificio escénico que ilustre un texto dramático; surge así el concepto de *escenografía contemporánea*. Para que esto ocurriera, se necesitó la aplicación de la iluminación eléctrica en el escenario.

En muchas de las grandes ciudades europeas, Londres, París, Berlín, Milán, así como en Moscú, antes y después de la Revolución

[26] A. Appia, *Técnicas y teoría de la dirección escénica*, México, UNAM, 1985, pp. 165-184.

de octubre, fueron apareciendo, entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, teatros denominados "independientes" o "de arte", que procuraron establecerse como alternativas a la creación teatral establecida en los grandes teatros, donde privaba el reino de los primeros actores y las primeras actrices. En esos nuevos teatros, a veces pequeños, normalmente sin ninguna subvención oficial, se desarrollan nuevos conceptos de dramaturgia y de puesta en escena, surgen los grandes creadores escénicos, como el mencionado Adolph Appia, el inglés Gordon Craig; los franceses Antoine, Copeau, Dullin; los alemanes Otto Brahm, Reindhart y Erwin Piscator, para quien Walter Gropius —figura prominente de la Bauhaus— diseña el famoso Teatro Total, proyecto jamás realizado, sin embargo. Y no hay que olvidar a los rusos Demirov-Danchenko, Constantin Stanislavki, Meyerhold, Vagtangov y Tairov, entre una lista casi interminable.[27]

Los artistas plásticos mexicanos que durante las primeras décadas del siglo deambularon por Europa y participaron en la irrupción de las vanguardias, fueron testigos y, en algún caso, actores de esas nuevas experiencias teatrales que años más tarde, habrían de compartir con gente de teatro y hombres de letras impulsores de la renovación escénica nacional.

El pintor Roberto Montenegro rescata en sus memorias los siguientes recuerdos teatrales de su estancia en Europa:

> A mi llegada a París una de mis preocupaciones era conocer teatro francés, que siempre me entusiasmó y que no conocía sino por periódicos y revistas.
>
> Fuera de las horas de estudio comencé por los primeros teatros de mi barrio. La Gaité Montparnasse, Bobino Music Hall [...] y lentamente subí de categoría hasta admirar a Sara Bernhard [...] vi a la bella Otero que ya bailaba con dificultad [...] después a la Rejane en plenitud de su gloria [...] Varias veces a Susanne D'Espres; a la elegantísima Cecil Sorel [...] Vi en el teatro francés a De Max, actor Rumano [...] Vi a Mounet Sully en obras del teatro clásico francés [...] a los Sacha Guitry, padre

[27] M. Berthold, *Historia social..., op. cit.*, y C. Sirejols, *Le constructivisme dans le theater sovietique des anmées vingt, et ses prolongements en Europe*, tesis, París, Sorbonne Novuelle, 1987.

> e hijo, en diferentes comedias y en el teatro más moderno en aquellos tiempos, el Vieux Colombier, las desconcertantes obras de Paul Claudel. A Louis Jouvet, a quien algunos años después conocí personalmente en México. [...] Conocí a Coquelin en el *Cyrano* [...] Después admiré por la primera vez en el Chatelet y después en el Teatro de Champs Élysées al célebre ballet ruso con Nijinsky, la Kasavina, Bolm, donde la féerica visión de León Baskt, de Benoit, y el genio de Serge Diaghilev, transformaron las modas y revolucionaban París [...] Cuando llegué al teatro del casino de Montecarlo, sentía una fervorosa emoción por ver a la Duse [...] Esa noche [...] se representaba *Mona Vana* de Maeterlink [...] En esa temporada vi *La casa de muñecas* de Ibsen, *La Gioconda* de D'Annunzio y otras.[28]

Singular fue el caso de Ángel Zárraga en Europa, quien además de participar muy cercanamente en los círculos selectos de los grandes pintores, intervino directamente como escenógrafo en el célebre Teatro Libre de Antoine en París, en un montaje de la obra *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare en 1915, aunque no se incorporó al ambiente teatral mexicano a su regreso.[29]

En México, los vientos de renovación escénica fueron más tardíos en comparación con lo sucedido en Europa, a diferencia de otros ámbitos artísticos como la literatura o la música. José Clemente Orozco, sin haberse involucrado con el teatro de revista o de carpa, habló en diversas ocasiones de la fuerza y el vigor expresivo de aquellas manifestaciones escénicas, llegando incluso a reconocer la influencia que pudo haber tenido el movimiento muralista en éstas, como lo menciona en una carta a Cardoza y Aragón fechada en 1935:

> La pintura, lo mismo en México que en cualquier otra parte, no vive ni puede vivir sola, aislada. Influye y es influida por las otras artes, sin mencionar las condiciones sociales en general. Esas influencias son más poderosas de lo que se admite generalmente. Ahora bien, ¿cuáles han sido y *son* estas influencias en México? Son las principales: Arqueología/Artes populares/Teatro.

[28] R. Montenegro, *Planos en el tiempo*, *op. cit.*, pp. 69, 70, 71 y 72.

[29] P. Patout, *Zárraga*, México, Américo Aarte Editores/Bital, 1997, 134-153 y L. M. Schneider, *Zárraga*, *op. cit.*, 1997, pp. 187-212.

> Esto lo sabe usted m jidos y matracas zapatistas [...] En cambio sería imposible encontrar un solo ejemplo de influencia de la pintura sobre el único teatro mexicano que hemos tenido ni sobre ningún otro teatro".[30]

Valioso a todas luces el testimonio y el comentario crítico de Orozco para comprender mejor los vínculos, las conjunciones y disyunciones entre el arte escénico y las artes plásticas.

Así las cosas, la vitalidad y la inventiva escénica fueron sin proponérselo más allá de lo que los ímpetus de renovación y vanguardia dictaban. No en vano uno de los primeros espacios donde los pintores comienzan a integrarse al fenómeno escénico es ahí, alejados de alardes intelectuales o estrictamente escénicos. Ahí vemos descollar a pintores escenógrafos, como Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard, quienes colaboran con la Compañía de Teatro de Revista de Roberto Soto y en otras.

Los pintores-escenógrafos se asumirán también como lo plantea Orozco, dentro de las tres tendencias hegemónicas: indigenismo, colonialismo y universalismo, todas en relación con el espacio escénico, aunque desde una perspectiva más teatral en su definición. Así, vemos trabajos suyos más propiamente mexicanistas y de clara vinculación con el vanguardismo o de estricto realismo-naturalismo.

Entre los pintores escenógrafos que participaron en alguno de los movimientos de renovación teatral o en el teatro de revista y de carpa encontramos a:

> Ramón, Alva de la Canal,* Adolfo, Best Maugard, Julio, Castellanos, Cayetano, Caloca,* Manuel, Covarrubias, Germán, Cueto, Lola, Cueto, Gabriel, Fernández Ledesma,* Carlos, González,* Jesús, Guerrero Galván, Agustín, Lazo, Fernando, Leal,* José, Mendarózqueta,* Leopoldo, Méndez,* Roberto, Montenegro, José Clemente, Orozco, Alejo, Ortiz,* Gonzalo, Ramírez,* Diego, Rivera, Antonio, Ruíz ("El Corcito"), Manuel, Rodríguez Lozano, David A., Siqueiros,* Rosendo, Sotomayor,* Rufino, Tamayo, Hugo, Tilgmhan,* Carlos, Toussaint,* y Luis, White.*[31]

[30] L. Cardoza y Aragón, *México: pintura de hoy*, México/Bs. A., FCE, 1964, pp. 32-33.

[31] Aquellos marcados con asterisco participaron además en la exposición del 19 de enero de 1932, que organizó el Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan

En más de un ejemplo algunos de los pintores arriba enlistados, se acercaron al teatro, no tanto como escenógrafos, sino realizando bocetos escenográficos para la exposición que organizó el Teatro de Ahora en enero de 1932,[32] como fue el caso de Siqueiros, o como diseñadores de grandes telones para escenas de ballet, como en el caso de Orozco, quien además realizó uno de sus más famosos murales en el Teatro al Aire Libre de la Normal Superior en la ciudad de México.

Hemos excluido de la lista a Roberto Galván, quizá el iniciador de la escenografía mexicana moderna, por ser su trayectoria y su profesión la de escenógrafo y no la de pintor, lo mismo ocurre con Manuel Meza, quien ha sido uno de los más grandes realizadores de telones y escenografías del teatro mexicano del siglo XX, pero no pintor-escenógrafo. Caso similar es el de Aurelio Mendoza, a quien la crítica de la época elogiaba ampliamente por su trabajo, no tanto como decorador o telonero, sino como escenógrafo, como en el caso de la revista *El corrido de la Revolución* de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, donde refieren que Mendoza: "Se consagra definitivamente en esta gran revista teatral de interés mexicano, pues las veinte decoraciones que ha pintado para ella están consi-

---

Bustillo Oro en la galería del periódico *Excélsior*, con pinturas, carteles y bocetos escenográficos realizados a partir de las obras del repertorio propuesto para las temporadas previstas del Teatro de Ahora.

[32] Gracias a una nota de un periódico en Estados Unidos nos enteramos de lo que se expuso en la galería del periódico *Excélsior* con motivo de la Exposición de bocetos escenográficos que promovió el Teatro de Ahora de manera general: "He aquí ennumerados por orden alfabético, los trabajos: Ramón Alva de la Canal, decorado y motivos para *Exito*, pieza de Muricio Magdaleno; David Alfaro Siqueiros y Julio Castellanos, nuevos motivos para el Teatro de Ahora; Carlos González, decorados para *Emiliano Zapata* de Magdaleno, y para *Los que vuelven* y *Tiburón*, de Juan Bustillo Oro; Fernando Leal, decorado y motivos para *Masas*, de Bustillo Oro, Leopoldo Méndez, decorado y motivo para *Justicia S.A.* de Bustillo Oro; Alejo Ortiz, decorados para *Pánuco* y *Vivir* de Magdaleno, carteles para la primera de dichas obras, *Los que vuelven* y *Jesusita, S.A.* (*Justicia, S.A. ?*) de Bustillo Oro, y para la obra *Tres días rojos* de Humberto Gómez Landero; Hugo Tillghmann, caricaturas para *Tiburón*, de Bustillo Oro; Carlos Toussaint, dos carteles para *Masas*, de Bustillo Oro y uno para *Exito* de Magdaleno; y Cayetano Caloca, motivos para *Zapata*. (*El Heraldo de México*, Los Ángeles, Cal., sábado 16 de enero de 1932.)

deradas ya por los críticos que las han visto, como verdaderas maravillas de escenografía".[33]

Ya para los primeros años de la década de los veinte, comienza a mencionarse en las crónicas periodísticas la labor de los escenógrafos como artistas propiamente y no como simples decoradores escénicos.[34] Los cronistas teatrales hablan de "pintura escenográfica" y de la relación intrínseca entre escenografía, como expresión plástica volumétrica en el escenario, y la renovación de los escenarios mexicanos, aunque también se sigue comentando su labor como diseñadores o realizadores de telones, aunque desde perspectivas distintas a como se había hecho en los teatros convencionales. Se habla ya de la relación entre director de escena y escenógrafo, se comienza a manejar el concepto de *mise en scène*. Sin embargo, justo es reconocerlo, no es sino hasta bien entrado el siglo XX, cuando realmente este hecho se da en plenitud, gracias a la labor de directores como Seki Sano, Fernando Wagner o José de Jesús Aceves en los años cuarenta y cincuenta y, posteriormente, en el ámbito del teatro universitario, como fue el caso de la participación de pintores como Leonora Carrington, Juan Soriano, Vicente Rojo u otros más, que recuperaron para el teatro la importancia capital del artista plástico en su realización.

Cabe destacar que para entonces en la escena mexicana se contaba con grandes maestros escenógrafos, como David Antón o Antonio López Mancera, sin olvidar a Julio y Alejandro Prieto, quienes hicieron invaluables aportaciones a la arquitectura teatral de México y no sólo a la escenografía.

Volviendo al caso que nos ocupa, hay que detenerse en uno de los pintores-escenógrafos de mayor presencia en el teatro mexicano posrevolucionario: Carlos González, quien fue un pintor cuya tendencia se ubicó dentro del nacionalismo-indigenista, que posteriormente aplicó a su labor como escenógrafo. González fue el escenógrafo de mayor trascendencia de todos sus contemporáneos,

[33] "Los episodios de la Revolución mexicana presentados como espectáculo formidable en el Iris", *La Prensa*, 24 de julio de 1932.

[34] Rufo, "Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos", *El Universal Ilustrado*, 7 de abril de 1921, pp. 12-13, y A. Rigel, "La escenografía en los teatros nacionales", *Revista de Revistas*, 5 de septiembre de 1926, p. 24.

si pensamos que participó activamente en casi todos los grupos y movimientos de renovación teatral y que fue él quien tuvo la suerte de diseñar la escenografía para el montaje de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, con que se inauguró el Palacio de Bellas Artes en 1934. Lo interesante de su caso es que, a pesar de su tendencia nacionalista en la plástica, en sus propuestas escenográficas se observan claramente elementos que corresponden a las vanguardias, como es el caso de sus diseños para el Teatro Mexicano del Murciélago, los cuales se emparentan con algunos del soviético Einsenstein en Moscú; o sus propuestas de incorporación de proyecciones cinematográficas en los montajes del Teatro de Ahora, tal vez bajo la influencia de Piscator, como fue el caso de *Pánuco 137* de Mauricio Magdalena; así como la idea de recurrir de pronto a la desnudez del espacio escénico, como en el montaje de *Los destructores de máquinas* de Toller con la compañía de Gloria Iturbe y Alfredo Gómez de la Vega, o del sencillo realismo en *Jinetes hacia el mar*, de John M. Synge, o *La más fuerte*, de Strindberg, dirigidas por Julio Bracho; *Una familia*, de Julio Gómez Gorkin para la primera temporada del Teatro de Orientación, donde las aplicaciones dibujísticas rompen con el efecto ilusorio del teatro convencional para crear así una atmósfera poética. No hay que olvidar su estrecha colaboración con el director Julio Bracho y su grupo Escolares del Teatro en el montaje de *Proteo* (1931), de Francisco Monterde, y sus escenografías para otros montajes, como *Cubos de noria* (1934) de Amalia C. de Castillo Ledón, así como *Sindicato* (1936), de Luis Octavio Madero, en el que se describe un ambiente fabril, entre muchos otros trabajos aún sin documentar, como el de todos los artistas plásticos que participaron en la renovación escénica del México posrevolucionario.

Una crítica a propósito de la participación de Carlos González en la exposición de la Galería de Excélsior en 1932 dice lo siguiente:

> Marca una visión definitiva en la escenografía mexicana. Asombroso colorista, González obtuvo con creces su propósito de dar, dentro de una segura técnica teatral, su concepto de la pintura. Esos maravillosos sketches de "Tiburón", y "Los que vuelven" de Bustillo Oro, y de "Emi-

liano Zapata" de Magdaleno, anticipan lo que va a darnos este prodigioso decorador en las obras que representará el Teatro de Ahora, muy en breve, para los primeros días de febrero.[35]

De Carlos González dice Patricia Aulestia: "se anunciaba en sus tarjetas dibujadas a mano como 'pintor orientalista de hondos pensares'. Además de retratista, muralista, paisajista, dominaba el óleo y la tinta china, así como incursionó en la dirección artística, libretos y escenografías del teatro, el cine y la danza de la época".[36]

Las inquietudes artísticas de Carlos González rebasaron con mucho las del pintor de caballete; así, al parecer, fue director de un filme sobre las apariciones de la virgen de Guadalupe, y autor dramático, o al menos de partituras, para espectáculos de danza-drama, como fue el caso del "bailable mecánico" *Ocho horas*, con música de José Pomar, que presentó como parte de su primer programa el grupo de Julio Bracho, Escolares del Teatro, en 1932, y del que se dice que "aprovechando ritmos que dio el movimiento de las máquinas, se pudieron usar ritmos y temas (esbozados) de la música propia de nuestro pueblo". En dicho baile se presentaban ocho cuadros: "La llegada del nombre", "La electricidad", "La espiral", "La rueda dentada", "El linotipo", "La rotativa", etc. Desgraciadamente el espectáculo no llegó a presentarse.[37]

Carlos González fue también uno de los artífices de varias de las experiencias del Teatro Sintético Mexicano, de Rafael M. Saavedra, así como del Teatro Folklórico con el montaje de *El canto de la victoria, escena chinaca* (1927), de Jacobo Dalevuelta, donde González fungía como director artístico, como también ocurrió en ejemplos del Teatro de Masas, como *Quetzalcóatl* (1925), de Rubén M. Campos.

También promovió por su cuenta experiencias de teatro con orientaciones indigenistas, como *Tlahuicole*, realizada con Rubén M. Campos en 1925, y como las que puso con Efrén Orozco Rosales en el Teatro Mexicano de Masas en Teotihuacán en 1935, bajo

[35] *Jueves de Excélsior*, 21 de enero de 1932, p. 19.

[36] P. Aulestia, *La danza premoderna en México*, Caracas, CV-INT-UNESCO, 1995, p. 28.

[37] L. M. Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, INBA, 1995, p. 69.

el título de *Creación del Quinto sol o Sacrificio gladiatorio*, sin que se deje de mencionar su propuesta de ballet *Xochiquetzal*, así como su labor de impulsor del Teatro Regional de Tehuantepec con la pieza *El labarillo*, y como director artístico del Teatro Regional de Michoacán en espectáculos como *Hamarándecua*, de Ángela Alcaráz.

Carlos González tuvo, además, el interés por investigar sobre la historia del vestuario prehispánico y aplicarlo a sus diseños en las experiencias escénicas en que participó.

Gabriel Fernández Ledesma, mucho más conocido por su labor como grabador y pintor y como promotor de las artes populares mexicanas, como fue el caso de la famosa Escuela de Talla Directa, estuvo muy vinculado también a las labores escenográficas. Lo vemos así colaborando con el teatro de tendencia militante y de revaloración del folclor que iniciaron en los años treinta varios de los miembros del movimiento estridentista. Colabora con Lola Cueto en la elaboración de títeres y escenografías para el Teatro Rin-Rin y El Nahual, y entre sus trabajos destacan los muñecos para la obra de títeres *¡Ahí viene Gorgonio Esparza, el matón de Aguascalientes!* (1944), de Antonio Acevedo, así como su colaboración en 1939 con Seki Sano para el montaje del danza-drama *La coronela* con la coreógrafa Waldeen, no sólo como diseñador de vestuario y de escenografía, sino también en la elaboración del libreto, cuyos textos corrieron a cargo del poeta Efraín Huerta.

Dentro de las tendencias universalistas hay que mencionar aquí a uno de los pintores escenógrafos más activos en los movimientos de renovación teatral de los años veinte y treinta: Agustín Lazo,[38] quien se incorporó a las labores escenográficas del Teatro de Ulises en 1928, organizado por el grupo literario de los Contemporáneos, y posteriormente al Teatro de Orientación impulsado también por ellos.

Manuel Rodríguez Lozano fue también participante activo de esas experiencias como pintor-escenógrafo y, de acuerdo con testimonios de Celestino Gorostiza, fue para el Teatro de Ulises "la serpiente en el paraíso" que incitó a los jóvenes literatos de la revis-

[38] X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974.



19 y 20 de José F. Elizondo, apoteósis final. (1920).



Teatro al aire libre de San Juan Teotihuacan, 1924.

ta *Ulises*, a los Contemporáneos, a cometer el pecado de la práctica escénica.[39]

Según los testimonios fotográficos, se observa que a partir de los recursos y del conocimiento que tenían del arte escénico y de la pintura, desarrollaron en el Teatro de Ulises y en el Teatro de Orientación una solución muy práctica y en algo innovadora: el despliegue de practicables y biombos como una resolución de afore, así como la utilización de apliques dibujísticos, como se observa en los trabajos realizados para *Antígona* de Cocteau, *Minnie, la cándida* de Botempelli o el vestuario para *El viejo celoso* de Cervantes, entre otros ejemplos. En ellos, Lazo consiguió generar atmósferas en el escenario que evocan realidades desde una perspectiva plástica, sin pretensiones de realismo-naturalismo. Así el tono y el estilo de los dramas representados en el Teatro de Ulises, y quizá también de la actuación, pudieron integrarse en el espacio escénico gracias a la labor del escenógrafo.

De Agustín Lazo y de sus propuestas plásticas para el teatro, dice Cardoza y Aragón:

> Sencillez de Agustín Lazo [...] Encanto del teatro: encanto de Lazo. El teatro es el *rendez-vous* por excelencia del misterio. Misterios enfrentados unos a otros, reproduciéndose, naciendo, muriendo y rebotando hasta el infinito, en laberintos de perspectivas indefinidas y mentales.
>
> Su mismo gran artificio da tanta naturalidad a la vida que fuera de las bambalinas nos parece teatral. En escena, el mueble más sencillo cobra personalidad, se anima y se estrella contra la muralla de la luz de las candilejas que le separan de esas centenas de personas reunidas allí, citadas sin conocerse, para contemplar un drama, el drama.[40]

Agustín Lazo escribió, además, obras con una singular visión plástica del drama, como *Segundo imperio* (1946), *La huella* (1947), *El caso de don Juan Manuel* (1948), *La mulata de Córdoba* (1948) escrita en colaboración con Xavier Villaurrutia y *El don de la palabra* (1950).[41]

[39] C. Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", México en el Arte, México, 1950, p. 26.

[40] L. Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, p. 40.

[41] O. Rivera, *Escenografía, pintura y escritura dramática en México*, México, UIA, 1994, p. 6; y X. Villaurrutia, *Obras*, 1974, pp. 974-976 y 977-978.

Y según Luis Mario Schneider, Lazo participó como actor en París en el Vieux-Colombier, y entró en contacto con Dullin en los años veinte.[42]

Roberto Montenegro tuvo la virtud de conocer con gran exactitud los misterios de la creación escénica. Junto con Adolfo Best Maugard tuvo el privilegio de trabajar muy estrechamente con las grandes compañías del teatro de revista, como la de Roberto Soto, y con los dos grandes maestros del género: Pablo Prida y Carlos Ortega, con quienes estrenan, en 1918, una de las revistas memorables: *La tierra de los volcanes*, cuyos decorados y telones de Montenegro y Best se volvieron clásicos. De acuerdo con algunos testimonios, Montenegro colaboró también en las labores escenográficas del Teatro de Ulises (*El tiempo es sueño*, de Lenormand) y del Teatro de Orientación (*Jorge Dandin o el Marido humillado*, de Molière).[43] También hay que mencionar sus trabajos como escenógrafo para las grandes compañías teatrales y que están por documentarse, como su colaboración en el montaje de *R.U.R.*, de Carel Kapeck, en 1926, con la Comedia Mexicana.

Otro de los pintores-escenógrafos de importancia fue Julio Castellanos, quien se acercó a la escenografía con gran sentido creativo. Lo vemos colaborando con el Teatro de Ulises (*El peregrino*, de Vildrac), y en muchas experiencias teatrales organizadas a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (*Pirrimplín en la luna*, de Ermilo Abreu Gómez) y en la escenografía de la revista *Upa y Apa*, con la participación de Montenegro y Carlos Orozco Romero, que se presentó en Nueva York en 1939, con el título de *Mexicana*, y contó con la participación de la Compañía de Roberto Soto y los libretos de Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y Celestino Gorostiza, entre otros.

También hay que mencionar la labor de Germán y Lola Cueto, quienes por una parte impulsaron el teatro de títeres en México junto con List Arzubide y Roberto Lago. Germán Cueto realizó máscaras para diversos espectáculos teatrales, como *Proteo (1931)*,

[42] L. M. Schneider, "Celestino Gorostiza en el teatro experimental en México", en *Teatro, público, sociedad*, Persignan, Presses Universitaries de Persignan, 1988, *Fragua y esta..., op. cit.*, p. 30.

[43] L. M. Schneider, *Fragua y gesta..., op. cit.*, pp. 51 y 118.

de Francisco Monterde; *Lázaro rió* (1933), de O'Neill, y *La coronela* (1939), de Seki Sano y Waldeen; mientras que Lola Cueto, se especializó en la realización de muñecos y telones para el guiñol, en los célebres grupos Rin Rin y El Nahual.

Quien podría causar mayores expectativas en el terreno de la pintura-escenográfica es Diego Rivera, ya fuese por su recia personalidad, por las características de su pintura o por las posibilidades de su trabajo dentro del arte escénico. Sin embargo, no fueron muchas sus participaciones en el teatro, pero sí las suficientes como para reconocer en él un interés mayor por el teatro que el de los otros grandes maestros, como Siqueiros, Orozco y Tamayo, quienes participaron del arte escénico de manera esporádica o tangencial. Se sabe de su realización y diseño de la Carpa Morelos, que funcionó bajo el patrocinio del Departamento Central del D.F. en 1930, y del teatrino del Teatro del Periquillo, de Bernardo Ortiz de Montellano; de sus escenografías para *El corrido de Juan Saavedra* (1929), de María Luisa Ocampo, y *El cuadrante de la soledad* (1950), de José Revueltas, bajo la dirección de Ignacio Retes.

A propósito de la escenografía de Diego Rivera para *El corrido de Juan Saavedra* se desprende una anécdota que narra Armando de Maria y Campos y que de manera significativa retrata el ambiente teatral de la época:

> Para esta comedia, el famoso pintor Diego Rivera pintó una escenografía que fue muy discutida. Diré por qué. Por error de los tramoyistas fue colgada al revés, y el público, sin darse cuenta de la equivocación, la encontró, claro, extraña, poco expresiva. Muchos —entre éstos algunos críticos de teatro— la elogiaron, encontrándola excelente. Diego Rivera guardó silencio.[44]

Rivera, al parecer, cclaboró en más de una ocasión con el teatro de revista, como fue el caso de la presentación en el Palacio de Bellas Artes de la revista *Rayando el sol (1937)* con la compañía de Roberto Soto. Quizá su más importante participación teatral haya sido en la revista *El último fresco* (1934), de la que Armando de Maria y Campos hace la siguiente crónica:

[44] A. de Maria y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, IERM, 1957, p. 231.

En la revista *El último fresco*, de Carlos M. Ortega y Francisco Benítez a la que le puso música Federico Ruiz, estrenada en el Teatro Lírico a fines de 1934, se comenta ampliamente la creación del mural revolucionario de Diego Rivera, quien para esta obra pintó un decorado, siendo la segunda vez que actuaba como escenógrafo, en homenaje a los autores que le dedicaron su producción. En esta revista se trató de escenificar una biografía del famoso pintor, iniciándose la obra con un cuadro titulado *París en 1911* en el que se aludía a la estancia de Rivera en la Ciudad Luz, hasta llegar al cuadro *La escalera del Palacio*, con la reproducción del famoso mural que lo decora y durante el que Lupe y María Arozamena, Conchita Banuet y Aurora Rivera cantaban un *Corrido de la Revolución*, que era la descripción del discutido "fresco" de la escalera del Palacio Nacional, último en aquellas fechas pintado por Diego Rivera. Pero el tema político encontró su clímax en el cuadro sexto, titulado *Ideas encontradas* en el que dialogaban nada menos que el multimillonario norteamericano Rockefeller, caracterizado por Joaquín Pardavé, y el propio Diego Rivera, claro que no en persona, sino reproducido por el actor Roberto Soto [...] La revista alcanzó gran éxito.[45]

Anteriormente Diego Rivera ya había aparecido en una revista, pero no como escenógrafo, sino también como personaje, como lo refiere John Nomland:

El candidato agrarista [1929, de Guz Águila] ha tomado a Diego Rivera como blanco de su ironía. Nos encontramos en un mitin para oír hablar al candidato presidencial del Gran Partido Comunista Agrario. El auditorio decide que sólo podrá escucharlo si promete no "ensuciar las paredes del Palacio Nacional como ensució las de Educación Pública..."[46]

Vemos así que las incursiones de Rivera en el teatro fueron, si no muy amplias como en el caso de Lazo, al parecer, sí muy sig-

[45] Puede mencionarse también la revista *La musa morena*, de Ortega, Prida y Ruiz, estrenada el 1 de febrero de 1931, donde de acuerdo con Manuel Mañón se presentaron los cuadros *La pintura mexicana, Diego Rivera, Retablos, Montenegro y Saturnino Herrán*, que referían a los movimientos de renovación plástica mexicana y en los que seguramente se evocaba escenográficamente la obra de estos artistas. Véase A. de María y Campos, *El teatro de género..., op. cit.* p. 358.

[46] J. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo*, México, INBA, 1967 p. 157.

nificativas. Lamentablemente no contamos con testimonios precisos de Diego Rivera sobre sus ideas respecto a la función social del teatro y sus posibilidades estéticas, como sí las tenemos, aunque breves, de Orozco.[47] En el caso de Diego Rivera también contamos con un proyecto para la construcción de un teatro en Veracruz, cuyos bocetos fueron publicados en la revista *Forma*.[48]

Muchos son los aspectos positivos que aportaron los pintores al teatro mexicano posrevolucionario, y es claro que su labor en busca de un lenguaje artístico en el arte escénico propició el desarrollo de la profesión del escenógrafo en México, que en la actualidad se considera como una labor independiente a la del pintor. Todos ellos, ya fuese porque vivieron y participaron de las vanguardias de principios de siglo en Europa, ya por su refinada cultura o talento, aplicaron su capacidad a la búsqueda y creación de un teatro mexicano de arte, a veces con una tendencia hacia la experimentación, con estrecha vinculación a lo que muchos otros pintores y hacedores de teatro en distintas partes del mundo realizaban en esa época. Los pintores-escenógrafos mexicanos, en cualquier forma, lograron en la escena un lenguaje propio, a veces matizado por el universalismo, a veces por el nacionalismo o el indigenismo. Lo cierto es que sin ellos el Teatro Mexicano del Murciélago, el Teatro Sintético Mexicano, el Teatro de Ulises, Los Escolares del Teatro, el Teatro de la Universidad, el Teatro de Orientación, el Teatro de Ahora, el Teatro Mexicano de Masas, el Teatro de Medianoche y, otros grupos que con certeza se nos escapa mencionar, no habrían llegado a tener el nivel de propuesta artística al que llegaron.

PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA ESCENA MEXICANA POSREVOLUCIONARIA

La incorporación de la música en el teatro mexicano posrevolucionario (1920-1940) formó parte del vasto movimiento de reno-

[47] J. C. Orozco, *Autobiografía*, México, ERA, 1993.

[48] "Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México", *Forma*, núm. 1, octubre de 1926, pp. 36 y 37.

vación artística nacional y de la misma búsqueda de productos artísticos que reflejaran una identidad nacional —sea la que fuese— o bien, la disputa estético-ideológica en la que estaban inmersas diversas formaciones discursivas del México de entonces, como las herederas del ateneísmo o reivindicadoras de los logros revolucionarios o de clara vinculación con los movimientos de la vanguardia mundial.

Por ello, cuando comienzan a surgir grupos renovadores en la escena mexicana, así como propuestas novedosas y mexicanistas en el teatro de revista, la música comienza a adquirir un papel de mayor envergadura, en virtud justamente de las características que de suyo debe tener la música incidental para teatro, que en un espectáculo se determina como un componente estilístico, así como un referente de ubicación histórica, de sentimientos o estados de ánimo por su capacidad de evocación. Grupos y movimientos de la renovación teatral de los años veinte y treinta, así como las experiencias en el teatro patrocinadas por el INBA en los años cuarenta y cincuenta bajo la tutela de Salvador Novo y Celestino Gorostiza, hicieron uso de la música como un elemento necesario y fundamental para apuntalar el lenguaje escénico con el que se quería plasmar determinada concepción estética; de la misma forma como se hizo con la plástica y la participación de pintores en la escena mexicana de aquellos años.

Los músicos más importantes de México, en su mayoría protagonistas también de la renovación musical del país, encontraron en el teatro un nuevo espacio de expresión y la posibilidad de conjuntarse con otras artes, como habrá de ocurrir con el cine. Las partituras de Silvestre Revueltas para las películas *Redes* (1934) de Fred Zinneman y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes, son célebres y fundamentales en la musicografía del gran compositor, pero no lo es menos la compuesta para el espectáculo de danza-drama *La coronela* (1939), de Waldeen y Seki Sano, con textos del poeta Efraín Huerta.

He aquí un cuadro que recoge de manera sintética los trabajos de los músicos mexicanos más importantes que participaron en el teatro mexicano posrevolucionario, en particular, algunos casos de espectáculos de teatro político como el Teatro Folklórico de Teoti-

huacán, el Teatro Mexicano de Masas o algunos espectáculos del teatro de títeres promovido por los estridentistas.[49]

Rubén M. Campos[50]

Zulema, ópera de Elorduy (letra de Rubén M. Campos).
Tlahuicole, Teatro Mexicano de Masas, dir. Efrén Orozco Rosales.
Quetzalcóatl (1925), dirección artística de Carlos González.

Ricardo Castro[51]

Atzimba

Carlos Chávez

Llamadas, Sinfonía proletaria. ¿Teatro Mexicano de Masas? La obra fue estrenada en un concierto en 1934 en la inauguración del Palacio de Bellas Artes.

[49] Hay algunos ejemplos que están fechados en los años cuarenta o cincuenta, pero por formar parte de la trayectoria musical del autor y de sus vínculos con el arte escénico hemos preferido anotarlos.

[50] Incluimos a Rubén M. Campos quizá no tanto por su labor directa como compositor de música incidental, a pesar del ejemplo que documentamos, sino porque sus investigaciones etnomusicológicas influyeron en muchos espectáculos de teatro regional y de masas en México durante los años veinte y treinta. Quizá también en ese sentido haya que mencionar a Manuel M. Ponce, cuyas recuperaciones de música popular y sus aportaciones estuvieron muy presentes en varias de las producciones del teatro de revista.

[51] Podría también resultar extraño colocar en este listado una propuesta de ópera como la de *Atzimba* de Ricardo Castro. La razón estriba en que se trata de una ópera que forma parte de los primeros grandes impulsos en la recuperación de aspectos del folclor, la tradición y la cultura nacional en la música y en el arte escénico en México. De hecho, en el ámbito popular esto comienza a gestarse durante el siglo XIX, con mayor o menor fortuna, hasta surgir en el teatro de revista el género "mexicanista", que no era otra cosa que la adecuación del modelo de zarzuela madrileña al de los ambientes populares mexicanos. El ejemplo más notable en ese sentido pueden ser los refritos "a la mexicana" de zarzuelas como *La verbena de la paloma*, que en México se transforma en *La verbena de Guadalupe* (1896).

En 1886, de acuerdo con Luis Reyes de la Maza, se lleva a escena la zarzuela mexicana canónica que marcará la pauta para el género "mexicanista" hasta bien entrado el siglo XX. Se trata de *Una fiesta en Santa Anita*, con letra de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcaraz, que causó gran expectación en los espectadores de

Antífona, de Cocteau (1932), Teatro de Orientación, dir. J. Bracho o C. Gorostiza. Robert Parker nos refiere de esta música incidental la importancia para la música mexicana de concierto: "la producción de una versión condensada por Jean Cocteau de la tragedia *Antígona* de Sófocles fue un evento de notable importancia en la temporada de teatro en México en 1932. Fue la primera presentación de una nueva compañía de teatro experimental —Teatro de Orientación— y una recreación de la reducción de Cocteau que había sido producida en París en 1927 y 1928 con decorados de Pablo Picasso, vestuario de Coco Chanel y música de Arthur Honegger. La producción mexicana de *Antígona* ha sido también de importancia para la música del México moderno, ya que la partitura para la música incidental para la obra de teatro [...] se convirtió en la base para una de las primeras sinfonías escritas por un compositor mexicano".[52]

Hipólito ¿Upingos?, de Eurípides (1957)

Don Quijote (1947), adapt. y dir. Salvador Novo.

Cuauhtémoc (1951), de Efrén Orozco Rosales, dir. Salvador Novo.

Medea (1952), de Jean Anouil, dir. Salvador Novo.

Salvador Contreras

Corridos (1941), *El corrido de la Revolución mexicana* (1954). Teatro Mexicano de Masas, dir. Efrén Orozco Rosales.

Titirescas, Teatro de títeres El Nahual, dir. Roberto Lago.

---

la ciudad de México, pues aparte de la música popular mexicana que presentaba en sus cuadros, en el escenario se ilustraban los canales de Xochimilco, con chinas, charros, rebozos y demás. Al final, incluso se entonó con fervor patrio el *Himno nacional mexicano*. Reyes de la Maza hace al respecto el siguiente comentario: "Nunca se había visto un triunfo igual en una obra nacional, la antecesora, la madre de un género que todavía cuarenta años después seguirían explotando con igual éxito los sucesores de Peza y Arcaraz, es decir, Ortega, Prida y Castro Padilla, y los sucesores de los actores, Roberto Soto y el *Cuatezón* Beristáin". Véase L. Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, México, SEP, 1972, pp. 113-114.

[52] R. Parker, "De música incidental a sinfonía: la *Antígona* de Chávez" *Heterofonía*, núm. 113, jul.-dic., 1995, pp. 4-12.

Francisco Domínguez[53]

La Cruza (1921), Teatro Regional de Teotihuacán, música para el Teatro Mexicano del Murciélago y para el Teatro Regional de Michoacán. *La ofrenda, Las Canacuas, Casamiento de indios.* (¿música original, arreglos y orquestación?), *Hamarandécua (1930),* de Ángela Arcaráz y A. Vargas.

Ernesto Elorduy

Obsesión, Alma y corazón (¿para el teatro de revista?).

Zulema, ópera instrumentada por G.E. Campa.

Ignacio Fernández Esperón

The Garrick Gaites (Cuadro mexicano) (1935), N.Y. *¿Upa y Apa?*

Autour d'une mère (1935), París (al parecer se trató de un montaje de Jean Louis Barrault basado en la novela de W. Faulkner, *Luz que agoniza,* con decorado y vestuario de Félix Labisse y canciones de Tata Nacho, con las actuaciones del propio Barrault y France Igné, Marthe Herlin, Athanasiou, entre otros. El espectáculo fue reseñado por Antonin Artaud.[54]

Alberto Flachebba

Quetzalcóatl (1928), espectáculo del Teatro de Masas en Teotihuacán, de Rubén M. Campos y Carlos González;

Teatro Mexicano del Murciélago (1924).

Blas Galindo

Don Quijote, tercer acto (1947), dir. y adapt. de Salvador Novo.

[53] Francisco Domínguez fue uno de los músicos que más activamente participó en la renovación teatral. Participó en el célebre Congreso Nacional de Música de 1926. Se le conoce más por su labor como etnomusicólogo que por su obra como compositor y arreglista. Sabemos de él que hizo estudios en el conservatorio y que su calidad como violinista no era desdeñable. Fue, por añadidura, alumno de Julián Carrillo, y en su labor como etnomusicólogo colaboró con Vicente T. Mendoza. Domínguez publica como etnomusicólogo su recopilación de música popular mexicana titulada *Sones, canciones y corridos michoacanos,* que contiene algunos de los arreglos por él utilizados en el Teatro Regional y en el Teatro Mexicano del Murciélago. Véase F. Domínguez, *Sones, canciones y corridos michoacanos, recopilados, armonizados, arreglados y transcritos para piano y canto y piano solo,* México, SEP, 1926.

[54] A. Artaud, *Mensajes revolucionarios,* Madrid, Fundamentos, 1981, p. 162.

La coronela (1940), dir. Seki Sano/Waldeen (partitura original de Revueltas y terminada por Galindo).

Astucia (1948), adapt. de la novela de Luis G. Inclán y dir. de Salvador Novo, con música de Galindo e interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por él mismo.

Antonio Gómez-Anda

Danza azteca (1927). Aunque se trató de una *suit* de ballet, parece haberse representado en México como danza-drama con libreto de Francisco Monterde.[55]

Al parecer, en los años treinta Gómez-Anda se acercó al teatro de revista, como se consigna en la revista *Amores de mi tierra (1933)*, estrenada en mayo de 1933 en el teatro Iris.

Eduardo Hernández Moncada

Liliom (1933-34), de Molnar, Teatro de Orientación, dir. Celestino Gorostiza.

Upa y Apa (1939). Esto es lo que refiere al respecto Eduardo Contreras Soto: "La obertura de Hernández Moncada [para la revista *Upa y Apa]* sí se conserva: fue tocada como pieza de concierto años después, con el título de *Bajío*, por la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección de Guillermo Orta".[56]

Pinocho en el país de los cuentos (1942), dir. Fernando Wagner.

Los caprichos de Mariana (1944), (adapt. y orquestación). Dir. André Moreau.

El sueño de una noche de Verano (1948), de Shakespeare, dir. André Moreau. Música de Félix Mendelssohn, interpretada en vivo por la OSN dirigida por Hernández Moncada.

Antesala (1952), ballet pantomima.

La coronela (1962), orquestación, a partir de la partitura original de Silvestre Revueltas.

[55] F. Monterde, "La fiesta del fuego", *El Universal Ilustrado*, 10 de febrero de 1927, p. 51.

[56] E. Contreras Soto, "Upa y Apa", el lado frívolo del talento, *La Gaceta del* FCE, núm. 307, julio de 1996, pp. 21-24.

Carlos Jiménez Mabarak

La muñeca Pastillita (1942), de Miguel N. Lira, dir. Clementina Otero.

Pirrimplín en la luna (1943), de Ermilo Abreu Gómez, dir. Clementina Otero.

El hombre que casó con mujer muda (1944), de A. France.

Calígula (1947), de Albert Camus.

Una viuda difícil (1950), de Conrado Nale Roxlo, dir. José de Jesús Aceves.

Nerón (1952).

Volpone (obertura y danzas) (1951).

Los empeños de una casa (1951), de Sor Juana Inés de la Cruz, dir. Salvador Novo.

La leña está verde (1958), de Celestino Gorostiza.

Luis G. Jordá

Chin Chun Chan (1904), libreto de José F. Elizondo. Es la zarzuela mexicana o, quizá valga más la pena decir, el espectáculo de teatro musical mexicano de mayor éxito de público en la historia escénica mexicana. Durante las primeras décadas del siglo XX constituyó el repertorio inevitable de las compañías de revista de mayor prestigio y garantía de asistencia de público.

José Pablo Moncayo

El corrido de la Revolución mexicana (1955), de Efrén Orozco Rosales para el Teatro Mexicano de Masas.

La mulata de Córdoba (194?), con libreto de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia (si bien es conocida como ópera, pudiera ser que también haya sido concebida la partitura para espectáculo teatral como música incidental; no hay que olvidar por ello la utilización del tema por los autores en la revista *Upa y Apa* en 1936).

José Pomar

Ocho horas (1932), para un espectáculo de Carlos González y el Teatro de la Universidad. De José Pomar. José Revueltas nos dejó su testimonio en un artículo publicado en *El Nacional*, el 18 de enero 1938: "Realizar una labor callada y útil es siempre difícil. Es difícil

rehuir o no dejarse seducir por el alharaquiento y repugnante publicismo de hoy [...] Hay obras limpias y hombres limpios trabajando [...] Esta labor, año tras año [...] la ha ido desarrollando José Pomar [...] toda una serie de cantos revolucionarios con textos traducidos, con nuevas armonizaciones, o arreglos especiales, ha ido elaborando Pomar y la lleva bajo el brazo y la seguirá llevando quien sabe hasta cuando..."[57] ¿Alguno de esos cantos revolucionarios constituyó *Ocho horas?*

Manuel M. Ponce[58]

El patio florido (1913), ópera inconclusa con libreto de Carlos González Peña.

La verdad sospechosa (1934), de Juan Ruiz de Alarcón, dir. Alfredo Gómez de la Vega.

Silvestre Revueltas

El renacuajo paseador (1936), utilizada no sólo como *suite* de ballet, como usualmente se le conoce, sino también en la representación de la adaptación para títeres del cuento del mismo nombre realizada por Lola Cueto para el teatro guiñol El Nahual, dir. Roberto Lago.

Los caballeros (1936), Teatro de la Universidad, dir. Julio Bracho. Sobre la participación musical de Revueltas en este montaje nos

[57] R. Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, pp. 196-197.

[58] De Ponce nos hubiera gustado incorporar a esta lista su poema sinfónico *Ferial*, en virtud de su clara cercanía con las experiencias del Teatro Regional Mexicano, como lo atestigua él mismo: "En innumerables pueblecillos de México se celebra el día del santo patrono del lugar con festejos populares. Al escribir *Ferial* no me he propuesto otra cosa que conservar en mi música las impresiones de una tarde de feria en un pueblecito cercano a Teotihuacán.

He aquí el escenario: la plaza indispensable y la iglesia pequeña y pobre, cerca de cuya puerta dos indígenas tañen sus chirimías acompañándose con un tambor. Todos los vecinos asisten al acto religioso y los acordes del órgano y rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías. Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general, bailes, juegos de chicos, silbidos, vendedores, organillos de boca, guitarras, cohetes, una murga mezcla su ritmo vulgar con una canción (cuiden su vida). Llega un grupo de danzantes indígenas cuya música aumenta el entusiasmo y el resto de la obra, como lo indica el subtítulo, no es sino un "divertimento musical". Citado por P. Castellanos, *Manuel M. Ponce*, México, UNAM, 1982, p. 50.

dice Eduardo Contreras Soto lo siguiente: "*Los caballeros* tenía música incidental de Silvestre Revueltas, pero nadie parece saber de la existencia de esta partitura, que probablemente está perdida para siempre".[59]

Upa y Apa (1939). Sobre la participación de Revueltas y de los demás músicos mexicanos en esta experiencia "multimedia" de teatro de revista con pretensiones artísticas, nos comenta también Contreras Soto lo siguiente: "Ignoro si existe hoy en día alguna partitura completa de *Upa y Apa* o de *Mexicana* [como se le conoció en su temporada en Broadway]; se conservan algunos episodios, como los de Rolón y Revueltas."[60]

La coronela (1940), inconclusa y terminada por Blas Galindo. De acuerdo con las actuales interpretaciones, ya por los textos que se incorporaron al espectáculo, como por la participación de los actores de la escuela de Seki Sano, así como la coreografía de Waldeen, se trató de una danza-drama y no específicamente de ballet.

Troka, pantomima-ballet de Germán List Arzubide

Carlos Robledo y José Agustín Ramírez

El corrido de la Revolución mexicana (música incidental y arreglos de corridos (1955) para el Teatro Mexicano de Masas, dir. Efrén Orozco Rosales.

José Rolón

Upa y Apa ("Boda en Tehuantepec") (1936).

"El festín de los enanos" (probablemente formó parte del espectáculo *La danza de los enanitos* —circa 1940— realizado por el teatro guiñol El Nahual, dir. Roberto Lago, con muñecos de Lola Cueto. Se menciona que fue un espectáculo de títeres en donde éstos ejecutaban coreografías).

Ángel Salas

Lázaro rió (1933), de O'Neill, dir. Julio Bracho.

El corrido de la Revolución mexicana (1955), para el Teatro Mexicano de Masas.

[59] F. Contreras Soto, "Upa y Apa...", *op. cit.*, pp. 16-21.

[60] E. Contreras Soto, *ibid.*

Luis Sandi

Lázaro rió (1933), de O'Neill, dir. Julio Bracho.

Las troyanas (1936), de Eurípides, dir. Julio Bracho.

El corrido de la Revolución mexicana (1955) dir. Efrén Orozco Rosales para el Teatro Mexicano de Masas.

Carlota (1948), se trató de una ópera que se sumó a la tendencia temática de entonces de explorar escénicamente los personajes de Carlota y Maximiliano y su efímero imperio, como fueron *Corona de sombras*, de Rodolfo Usigli, *Carlota de México* de Miguel N. Lira y *Segundo imperio* de Agustín Lazo.

La señora en su balcón (ópera), de Elena Garro. (Si bien es de una ópera, se trata en primera instancia de una obra dramática que es abordada por un músico mexicano para componer una ópera. Hecho singular, sin duda).

Mario Sánchez y José F. Vázquez[61]

El Mandarín (comedia lírica en un acto) (1927), letra de Manuel Bermejo.

Liberación (1929), Teatro Mexicano de Masas.

Ante la dificultad de encontrar las partituras originales y la escasa información hasta el momento, mucho es lo que falta por recopilar y documentar de los vínculos y nexos entre la música y el teatro en México, particularmente en lo que se refiere al periodo posrevolucionario y sus postimerías. Quizá lo más interesante de esto sea constatar la importancia que los músicos de mayor renombre y calidad dieron al teatro y a su participación en experiencias escénicas. Para nuestra desgracia, muchas de las partituras originales de la música incidental compuesta especialmente para teatro yace perdida u olvidada en algún baúl, arcón o archivo desconocido. Basten por el momento estas notas y este breve cuadro que testimonia la importancia de la relación entre teatro y música en toda la renovación artística del México posrevolucionario y que en algunos casos se observa particularmente esa relación con los ejemplos de teatro político que en este trabajo se comentan.

[61] Pocos datos se cuentan sobre estos autores, aunque por lo que se menciona en el texto dramático, su aportación musical correspondía a la orquestación de temas y corridos populares mexicanos.

III. Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva

LA BÚSQUEDA de lo nacional o de lo propio en el teatro mexicano no fue un fenómeno privativo del periodo posrevolucionario, casi puede decirse que desde las primeras manifestaciones escénicas en la Nueva España esto venía dándose como parte de la función social del teatro, como vehículo eficaz de cohesión cultural. Pero fue durante los años veinte y treinta cuando se multiplicaron las manifestaciones escénicas como parte de los diversos discursos identitarios en torno al sentido de lo que era "ser mexicano" o la importancia que ello tenía.

Con los hechos armados del periodo revolucionario (1910-1919) se rompió el cauce de un país que durante la dictadura de Díaz había intentado estabilizarse y "civilizarse" científicamente, darle una fisonomía europea. En contraposición, durante el periodo posrevolucionario (1920-1940), se plantearon diversas orientaciones para recuperar las raíces nacionales, ya fuesen de origen indígena o español.

Durante la época de Vasconcelos como ministro de Educación y en los años subsecuentes se gestaron, desde el Estado mismo, numerosos espectáculos que realzaban las grandes gestas históricas de México y que promovían su valoración y, en algunos casos, la apropiación de símbolos vinculados con el nacionalismo, en contraposición con lo que otros grupos promovían en el teatro como una propuesta universalista, no sólo como modelo de creación escénica, sino también como modelo de cultura nacional.

Es el espíritu vasconcelista, como se ha visto en el capítulo anterior, el que promueve con mayor firmeza y desde la cúpula

del poder del Estado el surgimiento de manifestaciones teatrales que recuperaban para su difusión los grandes mitos nacionales fundacionales, como la Conquista, la Independencia, las guerras de Intervención, la Reforma hasta el estallido revolucionario, así como elementos culturales prehispánicos como la danza, la música y grandes temas y leyendas vistos y magnificados como la gran fuente de la nacionalidad y "raza" mexicana.

Paulatinamente se van conformando, a veces sin la intención política de legitimar el nacionalismo, hechos escénicos vinculados con ésta tendencia. Un acontecimiento que promueve dicha corriente fue la llegada a México de la bailarina Tórtola Valencia en 1919, quien descubre para la danza moderna las posibilidades expresivas de ciertas formas estilizadas de danzas precortesianas, consiguiendo por añadidura que en los medios artísticos y culturales del país se vieran las expresiones escénicas mesoamericanas con mayor interés, como ya había ocurrido en la arquitectura con las exploraciones en las pirámides de Teotihuacán y con las excavaciones a principios de siglo en los restos de lo que fue el Templo Mayor de los aztecas en la gran Tenochtitlán.

En 1921 se recuperan danzas autóctonas y se estilizan para presentarse como espectáculos en tardeadas dominicales en Teotihuacán, como lo revela el amplio testimonio periodístico que a continuación se cita:

> Las tardes mexicanas en Teotihuacán
>
> La Secretaría de Educación Pública ha organizado el sábado primero de julio de 1922, a las 18 horas, la segunda función de la ya anunciada serie de "Tardes mexicanas", en la zona que comprende el valle de Teotihuacán, teniendo verificativo esta función de arte vernáculo genuinamente nacional en el Teatro Regional existente en la zona arqueológica y construido por la Dirección de Antropología en las inmediaciones del edificio llamado "Hotel de las Pirámides"
>
> Programa
>
> *I.* "Motivos regionales número 1". Arreglo de los temas de las chirimías por don Francisco Domínguez; interpretación de la Orquesta Típica de Santa María Coatlán.

II. "Los novios". Ensayo teatral de comedia regional, basada en las costumbres y folklore teotihuacanos. La escribió don Rafael M. Saavedra, especialmente para que fuera representada por vecinos de San Francisco Mazapán.
Reparto: Leonora, la Xocoyota, Plácida Campos; María, madre de Encarnación, Carolina Barrón; Encarnación, Enrique G. Martínez; Francisco, Marcos G. Martínez; don Sacramento, padre de Leonora, Emilio Rodríguez; don Juan, Román Solano; Benito, Manuel Flores; el cura, Toribio Oliva; el presidente, Manuel Rosales; don Sebastián, Rafael Monterrubio; José, Agustín Ramírez.

III. "Motivos regionales número 2", arreglo de don Francisco Domínguez, por la Orquesta de Santa María.

Intermedio

I. Canciones regionales, escritas por don Alfredo Ortiz Vidales especialmente para esta función: *a) Vengo con los Alchileos...; b) Porque tus ojitos me volvieran a mirar,* cantadas por Marcos B. Martínez.

II. *La Cruza.* Estreno del primer ensayo dramático del Teatro Regional Mexicano. Escrito por don Rafael M. Saavedra y representado por naturales de San Francisco Mazapán.
Reparto: La Cruza, Petra Campos; doña Guadalupe, Plácida Campos; Enrique, Enrique G. Martínez; Emilio, Marcos B. Martínez; Toribio, Felipe Hernández; Adrián, Cornelio Martínez.

III. Coro por los alumnos de la Escuela Regional, establecida en la zona arqueológica por la Dirección de Antropología, de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Colaboración de la Dirección de Cultura Estética.

Nota. El tren del F.C.M. sale de la estación de Buena Vista a las 16 horas. El tren de regreso pasa por Teotihuacán a las 21 horas.

La entrada es absolutamente gratis por motivo de los fines culturales que se persiguen con esta labor.

En las "Grutas", a pocos pasos del Teatro Regional, se sirven comidas a precios módicos.

La fiesta del día 2

El programa para el domingo 2, es el siguiente:

I. Conferencia sobre las danzas regionales de Teotihuacán, escrita por don Rafael M. Saavedra y leída por Enrique G. Martínez.

II. "Motivos regionales número 1". Arreglo de los temas de las chirimías por don Francisco Domínguez; interpretación de la Orquesta Típica de Santa María Coatlán.
III. *Danza de los Sembradores*, por niños del pueblo de Santa María Coatlán.
IV. "Motivos regionales número 2", arreglo de don Francisco Domínguez, por la Orquesta de Santa María.
V. Canciones regionales, cantadas por Marcos B. Martínez.
VI. *Danza de los Santiagos*, por vecinos del pueblo de San Francisco.
VII. "Motivos regionales número 3", arreglo de Francisco Domínguez, por la Orquesta de Santa María.[1]

Y más tarde, ahí mismo, se escenificarían espectáculos de teatro de masas con mitos, leyendas o hechos históricos, como se verá más adelante.

Hechos como estos, formaron parte de una vanguardia artística que no necesariamente se orientaba hacia lo que ocurría en las grandes capitales del mundo, sino a la recuperación de las raíces propias. Algo que, como hecho de ruptura con el pasado inmediato, de negación de los conceptos establecidos de arte y de belleza, implicó necesariamente una particular vanguardia que más que mirar hacia el exterior intentaba que el país viera en sus entrañas sus propias formas y expresiones artísticas y culturales.

Al mismo tiempo aparecieron grupos y tendencias que se alejaron de todo folclorismo y obsesión étnica, como los Contemporáneos y su Teatro de Ulises, cuyo camino estaba cifrado necesariamente por lo que ocurría en las grandes capitales, en una búsqueda de la expresión artística sin otro tinte u orientación en un principio que la de hacer simplemente literatura o teatro, como expresión artística, y no estrictamente con la búsqueda del éxito comercial o de alguna forma de reivindicación social o política.[2]

[1] *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. I, México, TGN, 1923, pp. 421-423.
[2] A. Magaña Esquivel, *Imagen del teatro*, México, Ediapsa, 1940, pp. 83-101.

VOCES Y DISCORDIAS EN EL TEATRO

Así, en medio de la discusión sobre la existencia de un "arte moderno mexicano" y de un "arte mexicano de vanguardia", el fenómeno teatral fue incidentalmente llevado a la palestra en la famosa polémica en torno a la "virilidad" de las letras mexicanas. Francisco Monterde en su artículo "Existe una literatura mexicana viril", publicado en el periódico *El Universal* del 24 de diciembre de 1924, en respuesta a los lamentos de Julio Jiménez Rueda en torno a la falta de "virilidad" de la literatura mexicana de entonces —y entiéndase "viril" por "moderno"—, analiza la situación del teatro en México y cae en la cuenta de que:

> En los dos últimos años se han escrito y estrenado tantas obras nacionales —buenas, malas, medianas— como durante todos los anteriores del presente siglo, quizá más, y esto lo sabe bien el licenciado Jiménez Rueda, a pesar de que su modestia le haya obligado a excluirse y olvidarse de ello, en su artículo. Y alguna obra suya, estrenada con éxito, ha sido traducida al inglés y es un detalle curioso que los diplomáticos de países centro y sudamericanos comienzan a elogiar el renacimiento del teatro en México, porque las obras mexicanas se representan con más facilidad fuera que dentro del país.[3]

Lo que significa que se hablaba también de un "Renacimiento mexicano" en el arte escénico, aunque a la distancia y en proporción con las artes plásticas o la literatura, este "renacimiento teatral" no parece haber sido tan claro ni tan contundente como hubiera querido Monterde, aunque sí, desde luego, aparecieron a lo largo de esas dos décadas manifestaciones teatrales de una fuerza estética e ideológica propositiva.

El teatro, como suele pensarse al revisar las hasta ahora escasas historiografías teatrales de la época, no fue un páramo donde el arte escénico fuera una repetición automática de los modelos decimonónicos del teatro español. Uno de los participantes y miembros

[3] F. Monterde, "Existe una literatura mexicana viril" *El Universal*, 25 de diciembre de 1924.

activos de la vanguardia teatral y artística de entonces, el pintor, grabador, maestro y escenógrafo, Gabriel Fernández Ledesma, en una entrevista realizada por Judith Alanís en 1982, hace observaciones y una ennumeración de las tendencias teatrales que se desarrollaron por entonces. A la pregunta: ¿Cómo era el teatro en la época de los veinte y los treinta?, Fernández Ledesma responde:

> Muy nutrido y heterogéneo es el panorama teatral durante los decenios veinte a cuarenta.
>
> Sin que sea nada riguroso y sólo para darse una idea, podría considerarse el siguiente esquema:
>
> *A.* Teatro proletario de "carpas".
>
> El teatro de las "carpas" se identificaba cabalmente con el público [...] De ahí también proviene nuestro superviviente Cantinflas.
>
> *B.* Teatro "frívolo" de "tandas", ubicado en el teatro Lírico, ofrecía al público, como atractivo principal, la presentación de las "vedettes", actrices guapas con desenvueltas facultades escénicas y capaces de cantar y bailar según lo requería la obra [...] Los libretos glosaban los acontecimientos sobresalientes de actualidad política y social. Eran siempre oportunos y mordaces [...]
>
> *C.* Teatro burgués para familias.
>
> De muy diverso género era el espectáculo "propio para familias" en donde actuaban las hermanas Anita e Isabel Blanch. En este teatro se representaban inocentes comedias de un sentimentalismo decadente. Se recogían las últimas migajas del mal teatro español [...]
>
> *D.* Teatro Universal, de autores extranjeros.
>
> En el año de 1919 la ciudad de México pudo disfrutar de varios espectáculos, ver y escuchar a las celebridades que nos visitaron: el tenor Caruso, la bailarina Ana Pavlowa y su cuerpo de ballet, y la gitana Tórtola Valencia [...] En México (1924) se formó un grupo de personas entusiastas que, bajo la iniciativa y dirección de Luis Quintanilla, se dedicaron a traducir el espíritu y la técnica del Chauve-Souris. Así nació el Teatro del Murciélago [...] 1928 nace el "Teatro de Ulises", animado por un grupo de escritores y pintores a quienes patrocina su mecenas Antonieta Rivas Mercado. Se llevan a escena obras clásicas y se escriben obras por autores mexicanos. Éste es ya un teatro culto [...]
>
> *E.* Teatro de autores mexicanos.

Creo que también en 1932 se llevaron a cabo varias representaciones de obras del Teatro Revolucionario Mexicano, escritas por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, también recuerdo a don Francisco Monterde y a la señora Castillo Ledón [...]

F. Teatro guignol especialmente para niños.

Tuvo como pioneros a Germán y Lola Cueto, a Roberto Lago y Graciela Amado; incorporó a escritores como Germán List y Antonio Acevedo y a pintores como Angelina Beloff y yo entre otros.[4]

Como se aprecia en la ennumeración hecha por Fernández Ledesma, el ambiente teatral mexicano en tiempos de la efervescencia vanguardista no era precisamente escaso y no parece haber sido tarea exclusiva del Teatro de Ulises la renovación escénica nacional, como suele mencionarse con excesiva frecuencia.[5] Más bien se puede correlacionar con los demás movimientos artísticos que se dieron en México y que plantearon una reordenación de los paradigmas estéticos teatrales en relación con la búsqueda identitaria del México posrevolucionario. La vanguardia en México, y claramente en el teatro, no resulta necesariamente ruptura, como ocurrió con ciertas tendencias europeas, sino también búsqueda de nuevos lenguajes que le dieran sentido a una expresión escénica mexicana. Difícilmente puede pensarse en ruptura con una tradición —como ocurrió con el Dadá e incluso con el naturalismo escénico en Europa—, cuando esa tradición apenas comenzaba a gestarse. Y cuando Monterde habla de un "Renacimiento teatral", en realidad se está refiriendo a la inserción de los grupos y movimientos teatrales de la época en las polémicas surgidas en las otras artes, es decir, a las tendencias hegemónicas en la creación artística posrevolucionaria: el indigenismo, el colonialismo y el universalismo. Esto parece mostrarse con cierta claridad en algunos ejemplos dramatúrgicos de los primeros años de la década de 1920, cuando la "guerra de facciones" entre los grupos y movimientos

[4] J. Alanís, "Gabriel Fernández Ledesma, propositor de un teatro mexicano", en *Escénica, Revista de Teatro de la UNAM*, 1982, pp. 17-21. 1a época, núm. 2, agosto de 1982, pp. 17-21.

[5] J. A. Arcaraz, "1900-1950: De la Conolia a la modernidad", Madrid, CDT, 1988, pp. 91-100.

teatrales no estaba aún tan definida como a partir de 1928, después de la experiencia del Ulises.

Los dramaturgos de los años veinte se sumaron también a la discusión sobre aquellos tópicos identitarios y produjeron obras como *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923), de Jiménez Rueda, de evocación colonialista; Rafael M. Saavedra realiza con Carlos González teatro sintético con orientación indigenista, como *La Cruza* (1922), lo mismo que Ermilo Abreu Gómez con *La Xtabay*, mientras que en el terreno de lo universalista Alfonso Reyes ensaya con su poema trágico *Ifigenia cruel* (escrita en 1923 y estrenada en 1936). El escultor Germán Cueto publica en la revista estridentista *Horizonte* su pieza *Comedia sin solución* (1927) y Francisco Monterde escribe su fábula dramática *Proteo* (1931), entre los ejemplos notables en ese sentido, sin olvidar los *Autos profanos* de Xavier Villaurrutia, dramas realizados y representados justamente en espacios y con grupos que enarbolaban alguna de las banderas de las tendencias hegemónicas mencionadas.[6]

La vida teatral en la ciudad de México hacia las primeras décadas del siglo XX era intensa, la renovación teatral —coexistió como ocurrió con todos los teatros del mundo—, con las formas tradicionales o anticuadas.

Antonio Magaña-Esquivel nos hace una vista "a vuelo de pluma" de la vida y el ambiente teatral de entonces, hacia el año de 1930:

> Esta ciudad nuestra de todos los días que comenzó siendo un pequeño hacinamiento de chozas de carrizo con techos de tule, en el centro del islote que encontraron los aztecas, encerraba todavía hacia los años treinta [...] todos sus teatros posibles dentro de los límites de la traza ideada por el conquistador cuatro siglos antes [...] Todo lo teníamos en el Teatro Virginia Fábregas, o en el Iris, o en el Ideal, o en el Principal, o en el Arbeu; y algo más vivo y auténtico en los cafetines de *chale* [de chinos], en el "América" [...] o en los Reservados de "la Rendija", las tertulias de "Los Monotes", los *dancings*, de las calles de Cuba y Bolívar,

[6] F. Monterde, "Autores del teatro mexicano 1900-1950", *México en el arte*, 1950, pp. 39-40.

y los recovecos de los muy alejados teatros Politeama, María Guerrero y Molino Verde [...] Recuerdo que el teatro Fábregas y el Lírico eran los más cercanos a mi cuarto de azotea de San Ildefonso, y que una credencial de *El Universal Ilustrado* que me concedió Carlitos Noriega Hope para facilitar mis reportajes y mis crónicas, me otorgó el acceso a ellos [...] El Fábregas comenzó llamándose Renacimiento al inuagurarse el 17 de septiembre de 1900 [...] y se hizo el centro del género dramático y de comedia [...] El Lírico se llamó así desde su inauguración, el 10 de agosto de 1907 [...] Su destino ha sido fiel al nombre, no importa que al cambiar el género de comedia y drama por el de variedades [...] adoptara el de "Follies Bergère" y que años después, en 1922, la Compañía Pro-Arte Nacional, antecedente directo de "Los Pirandellos", y de la Comedia Mexicana, lo denominase justamente "Teatro de la Comedia"; ha vuelto siempre a su primitivo nombre, y lo ha conservado hasta hoy después de haberlo difundido y prestigiado *el Panzón* Roberto Soto como centro del género lírico mexicano [...]

Así como entre la demolición del Gran Teatro Nacional para extender la avenida Cinco de Mayo y la edificación del teatro Renacimiento [...] puede verse una oculta alusión al paso de un siglo a otro más próspero, así también entre el incendio del Principal y su definitiva destrucción, el 1° de marzo de 1931, tras de la más larga tradición virreinal y de su auge como *catedral de la tanda* con las hermanas Moriones, y la inauguración de la pequeña sala del teatro Orientación, primero con el grupo Escolares del Teatro que dirigió Julio Bracho, en 1931, y luego con el que fundó Celestino Gorostiza y tomó, en 1932, el nombre del propio local, es decir, grupo "Teatro de Orientación", no es difícil advertir una mejor intencionada referencia a la crisis y al nuevo camino de la época teatral.[7]

El teatro mexicano inevitablemente siguió su propio ritmo de transformación, de correlación con las otras artes y su evolución, aunque no con la velocidad con que sus protagonistas hubiesen querido. Al mismo tiempo, quizás a semejanza de otros creadores artísticos, el clamor generalizado de los artífices de la renovación

[7] A. Magaña Esquivel, "El tiempo de *El Espectador*", *El Espectador*, México, INBA, 1969, pp. 7-16.

dramática y escénica era por la "no existencia del teatro mexicano". Como parte del ritual iniciático de renovación teatral, había que clamar a los cuatro vientos ese discurso. En revistas como *La falange* (1923), o *El Espectador* (1930), así como en los manifiestos de varios de los grupos y movimientos e incluso en una encuesta realizada por el periódico *El Universal Ilustrado* durante los primeros meses de 1922, se encuentran referencias, disertaciones, controversias y desgarramientos de vestiduras en torno del tópico: "El teatro mexicano no existe (pero nosotros lo haremos existir)". Salvador Novo en una publicación estadunidense;[8] llega incluso a afirmar que "alguien [Usigli] escribió una historia del teatro mexicano, sólo para descubrir que el teatro no tiene historia en México".[9]

Cada grupo renovador —ya fuese el de los Siete Autores en 1924, como el Teatro de Ulises en 1928 o el Teatro de Ahora en 1932, por mencionar los ejemplos más reconocidos—, exponía en sus declaraciones a la prensa y manifiestos, no sólo su postura ante el consabido tópico, sino también la idea de que ellos serían la base con la que se habría de construir el magno edificio del teatro mexicano. En 1933, en pleno periodo de consolidación de los impulsos renovadores del arte escénico nacional, Germán List Arzubide, protagonista también de aquellas refriegas teatrales del México posrevolucionario, expone en un texto titulado "¿Teatro mexicano internacional?", que sirve de prólogo a sus *Tres obras del teatro revolucionario*, observaciones agudas sobre ese mórbido juego de declaraciones en torno a la inexistencia del teatro mexicano:

> Para saber algo sobre el teatro mexicano, es bastante con abrir la página intelectual de los diarios donde, invariablemente, cada semana algún señor nos dice con una prosa llorona que no hay teatro mexicano. A la siguiente semana otro señor, amigo y compañero del anterior, nos dirá lo mismo. Lo curioso es que quienes tal cosa afirman, son los que

[8] S. Novo, *Theathre Arts Monthly*, vol. XXII, núm. 8, 1938, p. 570.

[9] Salvador Novo hacía referencia a *México en el Teatro*, que Rodolfo Usigli había publicado en 1932 y que constituía por entonces uno de los contados ejemplos de historiografía del teatro en México. Véase O. Rivera "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso", Persignan, Université de Persignan, 1994, pp. 93-105.

> escriben teatro en México. Esta honrada declaración de la inutilidad de su obra prueba que el teatro mexicano, como los otros del mundo, no existe, ni existirá, nada más con que haya quien lo escriba.[10]

Junto con el comentario anterior, List Arzubide no pierde oportunidad, como todos los demás, de caer en la tentación de exponer su punto de vista sobre la línea que habrá de seguir el teatro mexicano que, a su parecer, tendrá un sentido rebelde y social y del que él mismo pone "la primera piedra" con sus obras del teatro revolucionario.

Lo cierto es que en el país, desde 1921, en los inicios de la época posrevolucionaria y con la llegada de Vasconcelos al gabinete del general Obregón, con la creación de la Secretaría de Educación Pública se desarrolla una amplia y diversificada actividad teatral, ya en las salas teatrales convencionales, regidas por los esquemas de producción comercial, ya en los pequeños espacios de renovación escénica y subvencionados por el Estado, así como en el rico crisol del teatro de revista y en el teatro de carpa. La tendencia a negar las aportaciones de grupos teatrales o autores dramáticos y críticos no era otra cosa que una estrategia para afirmar, como lo hizo Usigli, que el teatro mexicano se iniciaba con ellos. Teatro había en México, y diverso, con elementos de vanguardia o sin ellos, a la española o de apropiación de las fórmulas del naturalismo europeo o de francas chocarrerías mexicanistas o de revitalización de las formas de expresión popular, conservador y de primeras actrices, y de oficio o de renovación a cargo de jóvenes literatos. Pero la guerra de facciones y grupos, el ninguneo y la falta de tesón para trascender los primeros impulsos, la autonegación y los escándalos de prensa no ayudaron mucho para conformar directrices e instituciones sólidas independientes de los vaivenes y veleidades de las políticas culturales del Estado, con las que el teatro pudiera establecerse como un movimiento de gran envergadura y no como el surgimiento y desaparición de grupos y tendencias de diversa índole, como aconteció desde los primeros años de la década de 1920, hasta prácticamente los años de la década de 1950 con el sur-

[10] G. List Arzubide, *Tres obras de teatro revolucionario*, México, Integrales, 1933, p. VII.

gimiento de Poesía en Voz Alta y Teatro en Coapa,[11] con los que se plantea el surgimiento de la época moderna del teatro universitario en México, que no es otra cosa que la continuación de un discurso proclamado desde los años veinte por grupos como el Teatro de Ulises, que propugnaba por un teatro de arte, por la conformación de un teatro de élite, que estuviese por encima de los demás discursos teatrales —es decir, como un discurso hegemónico— en sus pretensiones artísticas, pero, desde luego, no conforman el único discurso teatral, ni mucho menos el único válido.

Hay que decir que la autonegación en el teatro mexicano ha sido una constante en el siglo XX. Incluso en una fecha tan tardía como 1966, nuevamente se convocó a una polémica bajo la pregunta: "¿Qué pasa con el teatro en México?", la cual fue un buen pretexto para que los jóvenes y viejos hacedores teatrales de entonces retomaran la antigua polémica iniciada desde 1922 en *El Universal Ilustrado*, seguida de la de 1937, con resultados similares a los de entonces y con el mismo juego de gritos y sombrerazos, declaraciones y consignas incluidas.

Quién entre todos ellos fue más lejos fue Rodolfo Usigli, infaltable en este tipo de disputas, y que en 1932 declara:

> Para que México siga al teatro en su estado de cristalización definitiva, el teatro necesita primeramente seguir a México en su evolución [...] la de la raza que ha venido elaborándose con dificultad entre la tristeza india y las resonancias y yugos extranjeros [...] ¿Será un teatro convencional, un teatro al aire libre, un teatro aéreo con nubes de primera fila, producto de la época resueltamente nueva en que está entrando la humanidad, el que surja en México? Probablemente tendrá puntales clásicos que parecerán modernos[12] Es lo mismo [...] el momento teatral de México no tardará mucho.

Pero no le bastó al dramaturgo vislumbrar o bosquejar el futuro del teatro mexicano, sino que años después, en 1947, en su "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática" llegó a afirmar, sin

[11] D. Carbonell y L. J. Mier, *Tres crónicas del teatro en México*, México, INBA/Katún, 1988, pp. 25-40.

[12] R. Usigli, *México en el teatro*, México Imprenta Mundial, 1932, pp. 154-157.

atisbo de pudor: "Estoy serena pero firmemente convencido de que, en este aspecto, y corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su propio teatro a través de mí, instrumento preciso en la medida humana".[13]

Lo que no parece haber habido fue continuidad, ni evolución profunda ni en las experiencias renovadoras, ni en la generalidad de la actividad específicamente escénica. La lucha por la hegemonía de los grupos renovadores significó a veces incapacidad para reconocer en las otras manifestaciones logros genuinos, así como una miopía en cuanto al hecho de asimilar las innovaciones técnicas y los aportes teóricos que en otras manifestaciones teatrales de otras latitudes se habían estado dando.

ALGUNOS CASOS SIGNIFICATIVOS DE POLÉMICAS EN EL TEATRO POSREVOLUCIONARIO

Cada grupo renovador, ya fuese el de los Siete Autores en 1924, como el Teatro de Ulises en 1928 o el Teatro de Ahora en 1932, por mencionar los ejemplos más reconocidos, exponían en sus declaraciones a la prensa y manifiestos no sólo su postura ante el consabido tópico, sino también la idea de que ellos serían la base con la que se habría de construir el magno edificio del teatro mexicano.

Todos los grupos vinculados a la renovación o a la vanguardia orientaron sus discursos en el sentido de ser ellos los precursores, iniciadores y punta de lanza de tal o cual movimiento de teatro, en parte porque resultaba un medio publicitario garantizado, en parte porque el escándalo fue en todas partes una de las herramientas de la vanguardia mundial, y en parte también, y quizás esto sea lo que de todo ello adquiriese mayor relevancia, porque detrás de la polémica o de las propuestas estéticas de cada grupo o movimiento, había una determinada formación discursiva que, como se ha visto, encontró en el teatro una tribuna útil y necesaria para con-

[13] R. Usigli, *Teatro completo*, México, FCE, 1979, pp. 459-531.

frontar o imponer sus puntos de vista ideológicos en cuanto a la función social del arte y del papel que debería desempeñar éste en el proceso de consolidación del proyecto de cultura nacional, que finalmente era la manzana de la discordia de todos los grupos y facciones, desde finales del Porfiriato hasta bien entrado el periodo posrevolucionario, pasando por el de la lucha armada. De ahí la importancia de consignar en este espacio algunas de las polémicas tendencias en el teatro mexicano posrevolucionario entre 1921 y 1939, como también para conseguir un mejor perfil de las características de la práctica teatral, en virtud de que no siempre se cuenta con información o fuentes directas o confiables para valorarlas:[14]

1921

Teatro Regional Mexicano, de Rafael M. Saavedra y Carlos González, entre otros y sus secuelas, Teatro Folklórico Mexicano, Teatro Regional de Michoacán, de Yucatán, de Teotihuacán, entre otros.

Trataban de recuperar para la escena aspectos del folclor popular y de la vida cotidiana indígena y campesina, ya fuese a través de cantos y danzas folclóricas, como de aspectos de la vida diaria. Para esta tendencia, heredera en muchos de los proyectos

[14] Esta es la lista de los manifiestos teatrales más relevantes con que los grupos renovadores, de vanguardia y políticos, dieron a conocer sus idearios estético-ideológicos.

"Mientras haya pulque y toros no habrá civilización en México (Declaraciones de José Vasconcelos sobre las posibilidades del teatro en *El Universal*, 12 de enero de 1922).

"Encuesta sobre el estado del teatro", en *El universal* (1922).

Programa de mano del Teatro Mexicano del Murciélago (1924).

Manifiesto de los Siete Autores dramáticos (1925).

Discurso de Salvador Novo en el Fábregas a propósito del Teatro de Ulises (1928).

"El teatro universitario" de Jorge Cuesta y "anteproyecto para el funcionamiento de un teatro universitario", de Celestino Gorostiza, en *El espectador* (julio y agosto de 1930).

Bases constitutivas de la Sociedad de Amigos del Teatro (1932).

Manifiesto y cartel del Teatro de Ahora (1932).

"¿Teatro Mexicano Internacional?" (Introducción a *Tres comedias del Teatro Revolucionario*, de Germán List Arzubide) (1932).

"Nuestro Teatro" (Propuesta de teatro militante de la LEAR) *Frente a Frente*, noviembre de 1934.

Declaración de principios del Teatro de las Artes (1° de agosto de 1939).

culturales vasconcelistas y de las ideas de Manuel Gamio, se construyó un teatro al aire libre en San Juan Teotihuacán, junto a la pirámide del sol.

El teatro sintético o regional reivindicaba así las raíces indígenas y populares, como una clara respuesta al llamado que hiciera Manuel Gamio de "forjar patria".

No parece haber entrado en polémicas específicas. Aunque ciertamente el concepto de "teatro sintético", surgido en el seno del futurismo y expresado por el propio Marinetti en su manifiesto, sí fue objeto de discusiones en la prensa y con mayor fuerza en las distintas propuestas de teatro en ese sentido, tanto entre los Contemporáneos como entre los integrantes del grupo de Los Pirandellos.

En ese mismo año se presenta la actriz argentina Camila Quiroga con su compañía en escenarios mexicanos y ese suceso da motivos sobrados para la polémica, como se ve en lo que ocurre en la prensa nacional con las opiniones de críticos y cronistas y de los propios creadores teatrales:

1922

En los primeros meses de 1922 aparecen publicadas en *El Universal Ilustrado*, opiniones en torno al estado que guardaba la escena nacional. La mayor parte de los comentarios viene de quienes por entonces se consideraban "pilares de nuestro teatro", como don Federico Gamboa, Marcelino Dávalos, Carlos González Peña, entre otros que asumen un discurso conservador y contrario a las formas teatrales con mayor auge entonces y de mayor vitalidad, como la revista y la carpa.

1923

En septiembre de 1923, en la revista *La Falange* aparece una reflexión polémica en torno a las características supuestas de un Teatro Nacional y, en el mes de octubre, una reflexión en torno al significado de la fundación del Teatro Municipal de la ciudad de México, proyecto aprobado por Vasconcelos, naturalmente.[15] En ese mismo

[15] G. Fuentes, "El Teatro Municipal de la ciudad de México", *Acotación*, 1991, pp. 21-24.

año se funda la Unión de Autores Dramáticos, que tendrá como meta fundamental no sólo defender los derechos de los dramaturgos, sino ante todo impulsar la creación teatral nacional y el montaje de obras de autores nacionales.

1924

En septiembre de 1924 aparece, bajo la dirección del poeta estridentista Luis Quintanilla, el Teatro Mexicano del Murciélago, con la colaboración del pintor Carlos González y con la presencia en el escenario de personalidades como Gastón Dienner y Tina Modotti.[16]

1925

En 1925 se estrena en México *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, gestándose con ello disputas y reflexiones en torno al autor y su obra.[17] Surge el "Grupo de los Siete Autores", conocidos después como "los Pirandelos", quienes posteriormente lanzan un manifiesto, y años después son atacados desde la revista *El Espectador* por miembros de los Contemporáneos (Proclama "A los nuestros y a los otros del Grupo de los Siete Autores").

En ese año comienzan a presentarse espectáculos del Teatro de Masas; los primeros realizados por Rubén M. Campos y Carlos González, con mitos indígenas: *Tlahuicole* y *Quetzalcóatl*.

1926 -1927

Ciclo de conferencias sobre teatro moderno con Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Salvador Novo y Adolfo Fernández Bustamante.

1928

De enero a agosto se realizan las temporadas del Teatro de Ulises en un apartamento de la calle de Mesones en el centro de la ciudad

[16] D. Meyrán "El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla a Elena Garro", *América*, París, Sorbonne, 1997, pp. 469-475.

[17] D. Meyrán, "Luigi Pirandello et le théâtre Mexicaine contemporain, 1930-1950: une aventure ideologique", *Cahiers du CRIAR*, 1987, pp. 59-84.

de México, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado. Sus participantes, miembros de los Contemporáneos, realizan declaraciones y publican artículos en la prensa.[18]

1929

Bajo los auspicios del municipio de la ciudad de México y con el apoyo de Amalia C. de Castillo Ledón, se crea un programa de teatro popular denominado "Recreaciones populares", se montan obras como *Obreros* y *Oro negro*, de Francisco Monterde, y Bernardo Ortiz de Montellano proyecta y realiza el teatro de muñecos Teatro del Periquillo, con obras suyas, algunas basadas en mitos indígenas y bíblicos.

Se funda la Comedia Mexicana, como colofón a las actividades de la UDAD y del Grupo de los Siete Autores.

Efrén Orozco Rosales inicia las actividades del Teatro Mexicano de Masas, de clara tendencia reproductora del discurso oficialista, representando obras como *Liberación*, en el teatro al aire libre del Centro Venustiano Carranza de Balbuena. En las notas preliminares a la edición de dicha obra se propugna por un teatro de estilización, "moderno".[19]

1930

De febrero a septiembre aparece la revista *El espectador*, dirigida por Humberto Rivas y con la participación de los miembros de los Contemporáneos interesados en el teatro (C. Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo...), quienes firman con el seudónimo de Marcial Rojas artículos polémicos en torno al teatro en México y el mundo.[20]

La universidad patrocina actividades teatrales, iniciando con el montaje de *El primer destilador* de Tolstoi, dirigida por Roberto

[18] Palabras de Salvador Novo en la noche de apertura del Teatro de Ulises en el Fábregas, mayo de 1928. Citado por A. Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano*, México, INBA, 1964, pp. 60-61, y G. Fuentes, *Un momento en la cultura nacional. Historia del teatro de Ulises*, tesis, México, UNAM, 1986, pp. 90-91.

[19] E. Orozco, *Liberación*, México, DDF, 1933.

[20] D. Meyrán, "Discours culturel et codes idérlogiques; une lectura de la revue El Espectador au Mexique, en 1930", *America*, 1992, pp. 125-136.

Lago, causando polémicas en torno a los derroteros del teatro universitario.[21]

1931

Se crea la Sociedad de Amigos del Teatro, que promueve la lectura de nuevas obras dramáticas mexicanas. Participan en ella Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, quienes dan inicio al Teatro de Ahora, con el fin de hacer un "balance de la Revolución" en el teatro, como lo había hecho Luis Cabrera en sus conferencias. (Hay profusa difusión en la prensa.) También R. Usigli participa con una lectura de una obra suya.

Julio Bracho funda el grupo Los Escolares del Teatro, de clara tendencia modernizadora y de experimentación.

1932-1933

De enero a marzo de 1932 se realiza la temporada del Teatro de Ahora, que a pesar de las polémicas generadas y de la profusión de declaraciones y artículos en la prensa, no obtiene el favor del público.

Se funda el Teatro de Orientación, financiado por la SEP, originalmente propuesto por Julio Bracho, pero puesto en marcha por Celestino Gorostiza y varios de los participantes del Teatro de Ulises.

Germán List Arzubide estrena en el estado de Michoacán y en la ciudad de Xalapa algunas de sus obras, y publica su Teatro Revolucionario en 1933.

1934

Se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y en las páginas de *Frente a frente*, su órgano de difusión, se plantea la necesidad de crear un teatro vinculado con las causas y las luchas populares, en contraposición a la postura de los grupos como Orientación, que propugnaban por un Teatro de Arte.

1935

Germán List Arzubide es nombrado jefe del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes, y en el prólogo de la edición de

[21] J. Meyer, D. Meyran y L. Panabiére, "Les acculturеurs, antialchsme, defanati Zation et théâtre au Mexique", *Caravelle*, 1977, pp. 259-274.

sus *Cinco comedias del Laboratorio Teatral expone algunas ideas sobre el teatro.*

1936

En el Palacio de Bellas Artes se monta *Sindicato,* de Luis Octavio Madero, con la intención de impulsar un teatro obrero y sindicalista bajo los auspicios del Estado mexicano. En ese mismo año se censura la obra *Sombra de mariposas,* de Carlos Díaz Dufóo, "por órdenes superiores", al parecer por mostrar una visión ajena a las ideas sindicalistas del régimen.

Julio Bracho inicia formalmente el Teatro de la Universidad montando adaptaciones de teatro clásico.

1937

La revista *Letras de México* realiza una encuesta titulada: "¿Qué opina usted sobre los repertorios de nuestros teatros comerciales?", que mueve nuevamente a la autonegación y autoflagelación y a repetir los tópicos que ya se habían formulado en encuestas y polémicas anteriores.

1938

Rodolfo Usigli escribe *El gesticulador.*

1939

El director japonés Seki Sano, asilado en México, funda y dirige, con apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, el Teatro de las Artes. En su manifiesto se expresa la idea de crear un "teatro del pueblo y para el pueblo".[22] En 1940 monta con la bailarina norteamericana Waldeen y con el pintor escenógrafo Gabriel Fernández Ledesma el espectáculo *La coronela.*

[22] Es probable que en este tipo de fórmulas teatrales haya estado presente la propuesta de Teatro del Pueblo de Romain Rolland, pero como se verá más adelante, no encontramos ninguna referencia directa por parte de los mismos creadores teatrales. Salvo en el caso de Vasconcelos, que proponía para las misiones culturales incluir un libro con la obra de este creador teatral francés.

1940
El Teatro de Medianoche, dirigido por Rodolfo Usigli, en el cineteatro Rex.

CASOS Y EJEMPLOS EN LA RENOVACIÓN ESCÉNICA POSREVOLUCIONARIA

Es claro que los inicios de la vanguardia y renovación del teatro mexicano, o como los llama Schneider de "fragua y gesta", estuvieron imbuidos de una suerte de misticismo laico vasconceliano en que el arte sería la salvación del país, puesto que la lucha armada deberá transformarse en una lucha en el plano de las ideas y los programas de gobierno. Vasconcelos desarrolla con este fin un modelo cultural y educativo, cuyos orígenes ideológicos se encuentran en la propia Constitución de 1917, así como en la poderosa influencia de las experiencias culturales que desarrolló años antes Lunacharski, comisario de cultura de Lenin, en la naciente URSS,[23] donde el fenómeno escénico tuvo su propio lugar de manera extraordinaria. Era, en el caso del teatro, un ineludible ejemplo a seguir. Las transformaciones teatrales no sólo fueron impulsadas por José Vasconcelos, sino principalmente por el proceso natural de asimilación y de adopción de las corrientes y avances en el teatro francés más o menos "de vanguardia", de ciertas influencias del futurismo de Marinetti, particularmente en lo que respecta a la propuesta de creación de un "teatro sintético", la consolidación de elementos de la cultura nacional, tanto en temas como en aspectos formales en el arte escénico, así como la acogida que tuvo en México la obra dramática del italiano Luigi Pirandello. Resulta así interesante hacer un seguimiento de los grupos, movimientos y tendencias que desde la óptica posrevolucionaria mexicana promueven una renovación escénica o dramatúrgica con la aplicación de las tendencias de la vanguardia mundial.

El inicio de los acontecimientos escénicos mexicanos vinculados

[23] C. Fell, "La influencia Soviética en el sistema educativo mexicano", *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 1975, pp. 25-32.

con la vanguardia mundial podría fecharse la noche del 31 de diciembre de 1919, cuando José F. Elizondo, el renombrado autor del teatro de revista, da a la escena una revista singular titulada *19-20*,[24] con música de Eduardo Vigil y Robles, terminada de escribir durante la madrugada de ese mismo día y estrenada por la noche en el Teatro Principal con enorme éxito. En su estructura, *19-20* es un ejemplo clásico del teatro de éste género, al pasar revista en nueve cuadros y una apoteosis a diferentes acontecimientos político sociales en torno al paso de los años de 1919 a 1920. En la serie de cuadros se nos presenta a don 19 ebrio, lamentándose de todo lo mal que van los tiempos que corren, y junto con 20 hace referencia a la necesidad de pacificar el país, haciendo algunos chistes chocarreros en relación con el cambio de relevo en el poder, por entonces en manos de Venustiano Carranza. En uno de los cuadros se presenta un escenario de la catedral de Reims como una analogía con la reconstrucción del país, desangrado por tantas revueltas armadas. Finalmente se ofrece una apoteósis de la mexicanidad bajo el manto protector de los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl, con canciones alusivas y bailes populares. La revista en sí no va más allá de lo que, desde hacía muchos años, esta forma de teatro popular había alcanzado en cuanto a riqueza expresiva y en cuanto a ser la *vox populi* de la ciudad de México y del país en general. Lo que sorprende es que precisamente en ese ámbito se presenten, desde la perspectiva escénica, aspectos que habrían de ser aplicaciones vanguardistas tanto en el teatro constructivista soviético, como en el teatro político alemán. En *19-20* se trata de la incorporación del lenguaje y recursos cinematográficos al espacio escénico. He aquí lo que se plantea en las didascalias del cuadro segundo de esta obra, para crear escénicamente el efecto de la llegada de un nuevo año:

> Pantalla para la proyección de una película. Esta película es *la llegada de un tren cuya locomotora avanza recta y de frente al público [sic].*
>
> La pantalla estará preparada para que se rompa fácilmente cuando la atraviesa una locomotora corpórea exactamente igual en forma y dimensiones (en ese momento) a la proyectada en el cinematógrafo.[25]

[24] J. Elizondo, *19-20, revista en un acto, dividida en nueve cuadros y apoteósis*, manuscrito original, 1919.

Nace así, en forma de una arrolladora locomotora que se va sobre el público, una nueva época para el teatro en México como resultado de una recomposición de las estructuras sociales del país y de la resonancia de las vanguardias europeas en la creación teatral.

En cierto sentido, la renovación artística y cultural del México posrevolucionario surge con la idea constructivista de vincu-lar al arte con la gran utopía de la modernidad, de trabajar y cons-truir una vida nueva, propia de las vanguardias soviéticas al final de la guerra.

En la Unión Soviética de entonces, el teatro cobró una importancia vital como medio propagandístico en la difusión de las nuevas ideas sociales. El constructivismo teatral fue por ello el lugar ideal para la experimentación, de la búsqueda de un arte nuevo capaz de expresar a la nueva sociedad que, se pensaba, estaba gestándose como lo muestra en profundidad el estudio de Christine Sirejols-Hamon sobre el constructivismo teatral soviético.[26]

Ningún otro periodo de la vida teatral, ni la Atenas del siglo V, conoció tal voluntad de hacer servir a la escena para la elaboración de una vida nueva. En varios momentos de la historia, el teatro fue considerado como instrumento de propaganda política, pero por primera vez fue utilizado como lugar utópico de la experimentación del porvenir.

Encontramos muchos aspectos en común entre el arte mexicano posrevolucionario y el arte soviético en su relación con la idea de emplearlo como medio propagandístico. Pero en el caso del teatro, aunque en muchas ocasiones hay paralelismos notables, no pareció haber la misma audacia y capacidad de construir nuevos discursos, ni de ir más lejos en la experimentación escénica. Esto se debió tal vez a que la Revolución soviética tuvo un sentido mucho más radical y totalizador que la mexicana, ya que en Rusia existían bases e instituciones teatrales muy sólidas para trascender nuevas fronteras en la creación teatral, mientras que en México, no existían aún.[27] El discurso teatral de los creadores escénicos y dramaturgos

[25] J. Elizondo, *1920...*, *op. cit.*, p. 2.

[26] C. Sirejols, *Le constructivisme...*, *op. cit.*, pp. 8, 15, 16.



Montaje de *El peregrino* de Vildrac; Teato de Ulises, 1928.



"UPA Y APA"

UN ESPECTACULO MEXICANO PRODUCIDO Y PRESENTADO POR

ESPECTACULOS INTERNACIONALES, S. de R. L.
(INTERNATIONAL SHOWS, LTD.)

Patrocinado por la Secretaría de Educación Pública y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, y supervisado por el Departamento de Bellas Artes.

Presentación en México, días de su salida para su jira artística a los Estados Unidos y Europa.

Función Extraordinaria en el Palacio de las Bellas Artes en Homenaje al C. Presidente de la República, Gral. de División Lázaro Cárdenas, a su Gabinete y al H. Cuerpo Diplomático

MARTES 14 de MARZO de 1939
A LAS 21 HORAS

Invitación al estreno de *Upa y Apa* en 1939 previa a su gira artística a Nueva York.

estaba todavía muy ligado a formas europeas periclitadas. También para muchos, en cierta medida, la renovación escénica estaba relacionada con una ideología restauradora del orden anterior, como puede observarse en muchas de las obras presentadas por el grupo de los Siete Autores, como *Al fin mujer, Véncete a ti mismo, El dolor de los demás, Vía crucis, La señorita voluntad*,[28] estrenadas casi todas en la temporada de la Comedia Mexicana de 1929, sin que dejemos de mencionar la producción dramática de Catalina D'Erzell,[29] quien con gran éxito recurrió al melodrama familiar, en ocasiones truculento, como el caso de las obras *La razón de la culpa* (1929), *Los hijos de la otra* (1929), *Lo que sólo un hombre puede sufrir* (1936). La mayor parte de la producción dramática de los años veinte, y en particular las de este grupo de autores que procuraron renovar y dignificar la escena mexicana, adoleció de serios problemas de construcción dramática, de dependencia de modelos teatrales un tanto caducos, a pesar de que el naturalismo escénico ya era conocido en los teatros desde 1904, cuando se estrenó en México una versión italiana de *Casa de muñecas* y otros autores, como Agustín García Figueroa, habían intentado seguir con los postulados de Zola y del teatro de Strindberg e Ibsen.

También encontramos una diferencia sustancial entre el teatro soviético y el mexicano posrevolucionario en lo tocante al trabajo actoral y al conocimiento profundo de técnicas de composición dramática. Los grupos de renovación teatral durante los primeros años de la década del veinte debían enfrentarse con vicios tan inauditos como el hecho de que en la escena los actores habían de pronunciar el texto "a la española", sin importar que la acción ocurriese en espacios rurales, como fue el caso de la obra de Federico Gamboa *La venganza de la gleba* (1905), drama rural mexicano con intenciones naturalistas; o como el hecho de que las compañías todavía dependiesen de la concha del apuntador, y que el concepto

[27] A. Partida, "Grandeza e infortunio de la comedia soviética de los veinte", 1993, pp. 347-55.

[28] F. Monterde, "Autores del teatro mexicano", *op. cit.*, pp. 3040.

[29] O. Peña Doria, "El papel de las dramaturgas ante la sociedad de los años 20 y 30", *Teatro, público y sociedad*, Persignan, Presses Universitaires de Persignan, 1998, pp. 376-384.

de puesta en escena y de escenografía, junto con los avances desarrollados en el siglo XIX para las compañías teatrales por el barón Saxe-Meinenghen, fueran sencillamente ignorados o desconocidos. En cuanto al trabajo dramatúrgico, todavía seguía concibiéndose a la escritura dramática como un ejercicio de diálogos y no como una exposición de conflictos para un espacio escénico.

Los repertorios teatrales que ofrecían las compañías dramáticas establecidas tendían a ser viejos y anquilosados, así como los montajes, que se reducían a introducir en el escenario telones y mobiliario de puestas anteriores, sin orden ni sentido. Aunque no todo el teatro que había en la ciudad de México, anterior al surgimiento de los grupos de renovación, fue necesariamente desastroso, algunas de las grandes actrices, como Virginia Fábregas,[30] Gloria Iturbe o María Tereza Montoya, tuvieron el tino de presentar en sus temporadas a autores europeos y estadunidenses, nuevos y contemporáneos, así como de estrenar a nuevos dramaturgos mexicanos. No eran tampoco raras, necesariamente, la presencia y las noticias sobre las nuevas dramaturgias internacionales en la escena mexicana; incluso durante el Porfiriato, compañías como la de María Guerrero estrenaban en México, Buenos Aires o La Habana obras importantes antes de estrenarlas en Madrid. No se puede por ello afirmar que el teatro en México anterior a los grupos renovadores haya sido un páramo desierto, como ha llegado a decirse con excesiva frecuencia.[31] Más bien, como siempre ha ocurrido en el teatro, en las demás artes, en la cultura en general, en la economía, y hasta en la política, había un desarrollo desigual, mucha dispersión y el predominio hegemónico de determinados discursos esté-

[30] Sobre la cercanía de las primeras actrices con las nuevas dramaturgias mundiales de entonces, Celestino Gorostiza hace un pleno reconocimiento a la labor de Virgina Fábregas desde los primeros años del siglo en el Porfiriato: "El teatro no podía sustraerse, sin embargo, a la influencia que en el campo de la cultura y de la política venía ejerciendo Francia sobre México [...] fue Virginia Fábregas la representante de ese gusto, y desde el principio del siglo [...] levantó el telón ante las obras de Bataille, Bernstein, de Verneuil y de los demás autores franceses de la época con un decoro escénico del que se hacen lenguas los historiadores del teatro mexicano [...] Virginia Fábregas [...] abrió una puerta hacia lo nuevo, hacia lo desconocido, hacia lo improbable, y la abrió con energía, con valor y con ambición. Véase J. Gorostiza, "Glosas al momento teatral", *El Universal Ilustrado*, 1925, pp. 24-25.

ticos que negaban a los otros, como siguió ocurriendo a lo largo del siglo XX.

Por ello resulta curioso que, cuando los fuertes vientos de renovación se sucedieron en el país en el año 21, ya habían estado soplando aires de novedad dentro de los escenarios convencionales y aún más dentro de los populares, como los del teatro de revista, donde sin que existiese específicamente una intención de crear un teatro de arte, se notan desde la distancia que da el tiempo, la audacia y la riqueza formal que años más tarde propugnarían los grupos y movimientos vinculados a las vanguardias teatrales. Incluso muchos de los nuevos creadores veían a ese teatro como un enemigo del teatro "serio", "dramático", sin percatarse de que muchas de las innovaciones escénicas se estaban dando precisamente en ese espacio. Aunque, justo es decirlo, la tentación de incursionar en el teatro de revista fue algo que le ocurrió a muchos de los impulsores de los nuevos movimientos teatrales, en parte por la posibilidad de acceder al gran público, en parte por una bienintencionada idea de dignificar al género y, en algunos casos, por vincular el teatro de revista con el teatro de arte.

Cabe insistir en la actitud que los grupos literarios y de artistas plásticos cercanos a la vanguardia mundial, asumieron frente a la actividad teatral como expresión artística y como herramienta de difusión de las nuevas ideas. Manuel Maples Arce, en sus memorias, hace referencia al hecho:

> Por incitaciones de algunos amigos, acudía una que otra vez a los teatros de revistas políticas, en las que no faltaba la presencia de personajes que rivalizaban en homenajes y obsequios a las primeras tiples. Nunca me entusiasmaron estos espectáculos, más bien los veía despectivamente, pero no podía ignorarlos, pues formaban parte de la vida mexicana.

[31] Sobre algunas de éstas experiencias de renovación teatral hay que mencionar las investigaciones de Tania Barberán y A. Gutiérrez Salgado: *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano, Un acercamiento al grupo de los Siete Autores Dramáticos*, tesis, México, UNAM, 1998; Laura Calva, *Gloria Iturbe; una figura olvidada del teatro mexicano*, tesis, México, UNAM; Ivette Pérez Vallarino y A. Gutiérrez Salgado, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano*, tesis, México, UNAM, 2003, que ofrecen datos e información muy esclarecedora al respecto.

> La frivolidad elegante de las operetas, en las que reinaba Esperanza Iris, me atraía algo más, pero tampoco me satisfacía. Mientras que el teatro dramático y poético me apasionaba, aunque no alcanzaba sino menguadas representaciones, y tenía que conformarme con leerlo yo mismo, a veces en voz alta, para sentir mejor los personajes.[32]

Pero el interés por el teatro fue creciendo hasta convertirse en una pasión irrenunciable, como ocurrió con miembros de la generación de Contemporáneos, quienes en 1930 publican la revista teatral *El espectador*.[33] De hecho, puede decirse que parte de los aires de vanguardia en el teatro mexicano se debieron más al interés que despertó el teatro en poetas, pintores y escritores, que en la misma gente de teatro de entonces, aunque fue dentro de los terrenos del teatro convencional o comercial, en los circuitos de las salas teatrales en las que se presentaban las primeras actrices y en las grandes compañías, donde comienza a sentirse la necesidad consciente de transformar el lenguaje teatral y de renovar en algo el repertorio.

En 1923 se realiza, por ejemplo, una temporada de teatro francés con la compañía de teatro de la Porte St. Martin de París en el teatro Arbeu, con las obras *Le maître des forges, La Appassionata, Cyrano de Bergerac* y *Madame Sans Gène*.[34] Y desde 1924, la presencia del teatro de Luigi Pirandello en los escenarios mexicanos fue notable según Daniel Meyran.[35] Entre 1925 y 1936 se encuentran en la cartelera 16 montajes de obras de Pirandello realizados por distintos grupos y compañías teatrales que reflejan la aventura teatral e ideológica a la que el ambiente de la época se veía sometido.

Tampoco hay que olvidar que actores como Alfredo Gómez de la Vega (quien además conocía las propuestas teatrales de Pitoëff) y la joven actriz Gloria Iturbe, escenificaron constantemente obras de autores a quienes los grupos autodenominados "experimentales" llevarían a escena bajo su propia estética más tarde, como también lo llegó a hacer Virginia Fábregas.

[32] M. Maples Arce, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967, p. 140

[33] D. Meyran, "Discours culturel et codes...", *op. cit.*, pp. 125-136.

[34] R. Núñez y Domínguez; *Descorriendo el telón, cuarenta años de teatro en México*, México, Rallán, 1956, pp. 211-212.

Eso también ocurrió con todas aquellas personalidades del mundo artístico e intelectual que vinieron del exterior, como Tina Modotti, Gastón Diener, Walt Anderson y Artaud, entre muchos otros, los cuales participaron o colaboraron con las prácticas de renovación y de modernidad en el arte escénico en México.

PRESENCIA DE CAMILA QUIROGA EN LA ESCENA MEXICANA

En diciembre de 1921 llega a México la compañía de la primera actriz argentina Camila Quiroga, que trae consigo un repertorio seleccionado de lo mejor del teatro argentino de la época, encabezado desde luego con piezas de Florencio Sánchez: *M'hijo el dotor* (1903) y *Barranca abajo* (1905). La presencia de esta compañía fue el detonador de algunas de las tendencias renovadoras, ya que Camila Quiroga interpretaba la dramaturgia de su país "al natural", es decir, sin depender del modelo de representación español, con pronunciación rioplatense y con un modo de interpretación actoral también cercano al ambiente cultural argentino. Este hecho, la dramaturgia de Florencio Sánchez y la calidad artística de Camila Quiroga, despertaron los ánimos de los jóvenes dramaturgos para seguir ese camino e impulsar un teatro mexicano.[36] Todo mundo hablaba, durante los primeros meses de 1922, de la actriz argentina, quien mostraba ante los atónitos espectadores que podía hacerse un teatro "dramático" de manera propia y original y con calidad. El cronista *Júbilo* escribe, el 5 de enero de 1922:

> En todos los labios hay la misma pregunta:
> —¿Qué tal es la Quiroga?

[35] D. Meyran, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Milán, Bulzoni, 1996.

[36] Cabe comentar aquí que la Compañía Teatral de Camila Quiroga no fue la única que generó en los dramaturgos en ciernes el deseo de la renovación, también vale recordar y mencionar aquí a la Compañía de la española María Palau, que coincidió en fechas con la de la Quiroga, y si bien su postura estética era bastante convencional, parece que su rigor artístico era al menos encomiable. Véase Júbilo, "por esos teatros", *El Universal Ilustrado*, 1922, p. 23.

Y la respuesta es la misma:

—¡Estupenda! ¡Colosal!

Lástima que los adjetivos hayan perdido su valor real. Ya casi nadie fía en los adjetivos.

¿Se estimará en su justo valor mi apreciación? Camila Quiroga sí es actriz. Y no puedo meterme a hacer grandes consideraciones respecto de esta artista, no puedo aún analizar detenidamente su labor, no puedo todavía delinear con precisión su personalidad artística porque una vez no basta a dar cuerpo y fortalecer un criterio. Una impresión sí [...] desde luego, yo creo que el drama de Florencio Sánchez *Barranca abajo* es una prueba de la potencialidad del arte teatral argentino.[37]

Y días después, el mismo crítico *Júbilo*, hace reflexiones incluso más concretas en relación con el clima de renovación que había generado Camila Quiroga y su teatro, junto con el de la primera actriz española María Palau:

Decir en México "vamos a la comedia" significaba decir: vamos a ver si nos divertimos o echamos una siestecita. Cuando por casualidad se representaba una obra francesa, era del viejo y conocidísimo repertorio.

No era posible. No había más remedio que refugiarse en el género vacuo de la revista [...] ¡Ah, señores! Pero vino la Quiroga con sus obras argentinas y su escuela no española. El paisaje teatral varió de aspecto. El teatro español lo encontramos pobre y anémico y sus nuevos autores anacrónicos, sin alas de audacia en el espíritu [...] Y todas esas impresiones se han reafirmado con la actuación de la compañía argentina [la de Camila Quiroga] y de las españolas [como la de María Palau].[38]

También los cronistas y críticos literarios y teatrales de talante conservador, como Carlos González Peña,[39] vieron en esta compañía argentina, aunque con ciertos remilgos, una buena muestra de lo que se podía hacer en el teatro nacional. Pero fueron los jóvenes

[37] Júbilo, "Por esos teatros. Yo creo...", *El Universal Ilustrado*, 1922, p. 17.

[38] Júbilo, "Por esos teatros. Los dos teatros", *El Universal Ilustrado*, 1922, p. 23.

[39] C. González Peña, "La temporada de Camila Quiroga. Una obra maestra: "Los Mirasoles", *El Universal*, 1922, p. 7.

herederos de la tradición dramatúrgica del Porfiriato, quienes tomaron para ellos la bandera de la renovación a partir de lo que Camila Quiroga les había mostrado tanto en la escena, como en la dramaturgia, particularmente en las obras de Florencio Sánchez (*Barranca abajo* y *M'hijo el dotor*), y de Julio Sánchez Gardel (*Los mirasoles*). Los entonces jóvenes y dramaturgos en ciernes, como Francisco Monterde, Víctor Manuel Díez Barroso, Carlos Noriega Hope, Carlos y Lázaro Lozano García, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Julio Jiménez Rueda, Ernesto Parada León, y José Joaquín Gamboa, habrán quedado seguramente embelesados de ver a la actriz argentina. Poco después se crea la Unión de Autores Dramáticos (UDAD), que comienza sus labores abriéndole espacio a estos dramaturgos que buscaban una expresión más localista y más actual en su obras, buscando las bases de un teatro realista con tintes psicológicos. Pero habría de pasar un año, hasta 1923, para que se emprendiera la tarea de crear el Teatro Municipal de la ciudad de México, bajo los auspicios del Estado posrevolucionario y el apoyo del ministro Vasconcelos.

Camila Quiroga[40] volvió a México con su compañía en años posteriores, pero sin lugar a dudas sus dos primeras temporadas

[40] La admiración popular hacia esta importante actriz, y sobre todo la de la misma gente de teatro, quedó manifestada en un convivio realizado en Tepozotlán, a unos 40 km de la ciudad de México, como lo atestigua la prensa de la época (*Excélsior*, 23 de enero 1922): "El sábado 4 de febrero [1921] la Secretaría de Educación organizó un festival dedicado a la eminente artista argentina Camila Quiroga, para el que la Dirección [de Cultura Estética] proporcionó sus elementos, obteniéndose ruidoso éxito en el desempeño del siguiente programa:

I. *La pajarera*, canción mexicana. Castro Padilla. Alumnas de la escuela Enrique Olavarría y Ferrari.

II. Breve disertación sobre labor cultural. Señorita profesora Alba Herrera y Ogazón.

III. *Jarabe mexicano*, baile. Niñas: Luz Bastón y María Luisa Lazcano. Niños: Agustín Ramírez Heredia y Felipe Eguía Liz, de las escuelas Orozco y Berra y Rafael Ángel de la Peña.

IV. *a*) Balada mexicana. Ponce. *b*) Danzas. Gómez. Guitarra. Señor profesor Francisco Salinas.

V. *Aires Nacionales*. Alumnas de la escuela comercial Miguel Lerdo de Tejada.

VI. *a*) *Vibración de Amor*, vals. R. Castro. *b*) *Alma, Corazón*. Danzas. Elorduy.

constituyeron uno de los pistones para la renovación teatral mexicana en las grandes salas teatrales.

RENOVACIÓN TEATRAL Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

El tránsito de renovación en el teatro estuvo por necesidad cercanamente vinculado en fechas y en espíritu a otros acontecimientos artísticos nacionales de gran envergadura, como lo fueron primeramente los festejos organizados por el gobierno de la República para conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia en el mes de septiembre de 1921, la creación de la Secretaría de Educación Pública en el mes de octubre, la publicación de los *Tres llamamientos de orientación actual* de David Alfaro Siqueiros, que aunque vinculados con el nuevo quehacer en la plástica nacional, pudieron muy bien extenderse a otros terrenos del arte; también cabe mencionar la composición del *Cuarteto de cuerdas núm. 1, Fuego nuevo* de Carlos Chávez. Mientras que en enero de 1922, en franca concordancia con la primera temporada de Camila Quiroga en el teatro mexicano, Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce armaron escándalo al anunciar el nacimiento del estridentismo. En ese mismo año se pintan los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria, a cargo de Diego Rivera, el franco-mexicano Jean Charlot y Fernando Leal, mientras que en San Pedro y San Pablo pinta Roberto Montenegro, con lo que se inicia también el movimiento muralista mexicano. En el campo de la literatura, en

---

VII. *Himno nacional argentino. Himno nacional mexicano.* Cuerpo de profesores de Orfeones Populares y Orquesta Regional [...] La Secretaría de Educación Pública [...] ofreció ayer un cariñoso homenaje de simpatía y admiración a la eminente actriz argentina, Camila Quiroga, y a todo el personal de la compañía dramática que ella tan brillantemente encabeza.

El lugar escogido para el efecto fue el convento jesuítico de Tepotzotlán [...] a una hora de camino de la ciudad de México [...] Para conducir a los invitados [...] la Dirección General de Ferrocarriles, por petición del licenciado Vasconcelos, preparó un tren especial, que partió de la estación Buenavista a las diez y media de la mañana. *Boletín de la SEP*, t. I, México, TGN, 1922, pp. 321-356.

1922 aparece el poemario *Andamios interiores* de Maples Arce, el relato *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela, mientras que don Luis González Obregón enarbola la bandera del colonialismo con su importante libro de recuperación histórico-urbana: *Las calles de la ciudad de México;* el pintor Gerardo Murillo publica su libro *Las artes populares de México,* y el investigador Manuel Gamio, un trabajo fundamental en la antropología y la arqueología mexicana: *La población del valle de Teotihuacán,* que influye en el surgimiento del Teatro Regional de Teotihuacán, de Rafael M. Saavedra y Carlos González, y en todas las experiencias de teatro regional y folclórico subsecuentes.

En el espacio de la economía y la política ocurren también en 1922 hechos singulares y contradictorios, y en algunos casos harto simbólicos, de la situación que le aguardaría al país en esos tiempos de transformaciones: mientras que en México se funda la Confederación General de Trabajadores de filiación comunista, en Nueva York el gobierno mexicano firma el convenio Huerta-Lamont, con el que se negocia la deuda externa. El gobierno de Obregón, en la necesidad de legitimar su poder y sus reformas ante los órganos financieros internacionales y ante los gobiernos extranjeros, cede a banqueros y acreedores los derechos de exportación del petróleo y las utilidades de los ferrocarriles. Así las cosas, el 20 de noviembre de 1922 muere en la prisión de Leavenworth Ricardo Flores Magón, anarquista precursor del movimiento revolucionario mexicano y dramaturgo de agitación social.[41]

También en 1922, el teatro mundial se sacudía con los efectos de la vanguardia, y entre otros acontecimientos importantes Jean Cocteau estrena su *Antigone* bajo la dirección de Dullin y con escenografía de Picasso; en la Unión Soviética, Vajtangov estrena *La princesa Turandot* de Gozzi, y en Italia *Enrico IV* de Luigi Pirandello, quien un año antes había ya dado a conocer a la escena mundial su obra fundamental *Seis personajes en busca de un autor,* cuya primera representación en México data de 1923, como lectura dramatizada. Y mencionamos particularmente a Pirandello por los efectos tan pro-

[41] M. Cucuel, "Théâtre et discourse politique *Tierra y Libertad* de Ricardo Flores Magón", *Cahiers du CRIAR,* puf, 1981.

fundos que tendrá años después su representación en escenarios mexicanos, como ya bien lo observó Daniel Meyran.[42]

Una de las inquietudes que mayor fuerza cobró en el teatro mexicano de esos primeros años de cambio y transformación fue la de cómo incorporar a la escena las propuestas teatrales de la vanguardia europea. Cómo hacer un teatro mexicano que fuese al mismo tiempo correlativo a la idea de modernidad. Entre los muchos intentos que hubo por desarrollar propuestas en ese sentido, el que mayores posibilidades tuvo fue el vinculado con el futurismo de Marinetti y sus seguidores de la vanguardia mundial, concretamente en lo tocante a la propuesta de un "teatro sintético". Marinetti y el futurismo habían sido, durante los últimos años tema socorrido en los periódicos. El mismo Rubén Darío, prócer del modernismo hispanoamericano, fue el encargado de introducirlo en un diario de Buenos Aires en 1909. Así, las propuestas de teatro sintético se fueron integrando al espíritu de renovación escénica que por entonces se dejaba sentir en el teatro mexicano. Si bien en la Unión Soviética el futurismo se aclimató en forma de cons-tructivismo, del cual el arte escénico fue precisamente una de sus más claras plataformas de expresión, en México el futurismo orientó diversas expresiones dramáticas y escénicas, creando un teatro sintético adecuado en dos líneas fundamentales: exaltación de la modernidad y de un aire cosmopolita, y aplicación de aspectos formales del teatro sintético en la construcción de un teatro nacional que recuperara y utilizara escénicamente el folclor nacional. Cabe preguntarse: ¿por qué el futurismo y no dadaísmo u otra fuente de expresión vanguardista, incluso una necesaria readecuación del concepto de modernismo, como se dio en el Brasil?[43]

Y habría que agregar, por nuestra cuenta, que el término "modernismo" en México ya estaba saturado de significación artística, ante las proposiciones estéticas de la obra de Darío, Gutiérrrez Nájera o Amado Nervo, e incluso de Enrique González Martínez en la literatura, Julio Ruelas en la pintura, y todo el conjunto de artistas reunidos tanto en la *Revista Azul*, como en las revistas *Moderna*,

[42] D. Meyran, "Luigi Pirandello et le théâtre mexicaine contemporaine...", *op. cit.*, pp. 59-84.

[43] S. Bacinu, *Estridentismo y estridentistas*, México, IVC, 1995, pp. 59-74.

Moderna Mexicana, así como la revista ateneísta *Savia Moderna*, con una estética en cierta medida de transición. Modernismo significaba, para los creadores artísticos en el México de 1921, el pasado inmediato, decadentismo decimonónico, y había que romper con él, cometer una suerte de parricidio; mientras que el futurismo y sus promesas significaban simple y llanamente incorporación a la modernidad, al siglo XX.

Por ello, al parecer, la aplicación de la vanguardia más importante en los primeros impulsos de renovación escénica en el país, estuvo vinculada al futurismo, como también ocurrió en la literatura, bajo el signo del estridentismo.

La propuesta de teatro sintético futurista se orientó hacia la búsqueda de lo instantáneo en el teatro, a subordinar el texto literario a la imagen teatral; los textos para la representación solían no sobrepasar las dos páginas. Propuestas marinettianas en las que la escena es reducida al nivel de los pies de los personajes o a escaparates de tiendas donde se observan sólo manos masculinas y femeninas realizando diversos ademanes y signos. Marinetti proponía con el teatro sintético abolir la farsa, la comedia y la tragedia, y recuperar el sentido vital del "Music-Hall" y sus expresiones populares. En términos generales, el teatro sintético consiste en una propuesta que búsca alcanzar una verdadera síntesis de la realidad a fuerza de brevedad y de ruptura con los cánones establecidos de técnicas de composición dramática, suprimiendo caracteres psicológicos y todo intento de verosimilitud artística.[44]

APROPIACIONES DEL TEATRO SINTÉTICO EN LA VANGUARDIA TEATRAL MEXICANA

En el caso mexicano, el teatro sintético se orientó hacia la presentación de "obras en un acto sobre costumbres populares, tratando de armonizar el texto, la actuación y la música en un todo unificado".[45]

[44] G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 18, y F. Marinetti, Manifestes du Futurismo, París, Seguiré, 1996.

[45] J. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo, México*, INBA, 1967, p. 84.

El etnólogo y escritor Rafael M. Saavedra parece iniciar, junto con el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, varias de las experiencias y adecuaciones del teatro sintético, con una orientación más de revitalización de las expresiones y formas artísticas populares —indígenas y campesinas—, que de combativa inserción en la filas mundiales del futurismo. Los vemos iniciar así el Teatro Regional Mexicano (1921), el Teatro Regional de Teotihuacán (1922), *La Cruza, Cántaro roto, La chinita, Un casorio, ¿Un "casamiento de indios"?, La tejedora*, el Teatro Regional de Paracho (1923), Teatro Sintético Mexicano (1923, *Las canaguas o Las ofrendas*)[46] y, colaborando en las experiencias teatrales de la Escuela Rural Mexicana de los años veinte. En todos ellos se propone un teatro sintético. En algunos casos, como en *La Cruza*,[47] Saavedra ofrece una visión de la problemática social y cotidiana de grupos indígenas o campesinos en el medio rural, en este caso de la población del valle de Teotihuacán, pero sin apartarse de un esquema de dramaturgia realista de tendencia melodramática. Su denominación de "teatro sintético" responde más al hecho de ser una obra breve y de estilizar algunos elementos del folclor popular, que a las propuestas de teatro sintético futuristas arriba mencionadas. Lo mismo puede decirse de otra de las obras que se presentaron en Teotihuacán, como *La tejedora*, de Roque Ceballos Novelo,[48] que más que presentar un drama sintético, intenta reproducir escenas de la vida cotidiana de la población indígena de la región, y en la que, según el autor, "no se persiguió un fin puramente literario al escribirlo, sino mostrar las costumbres típicas".[49] En cambio *La chinita*,[50] de acuerdo con John Nomland, se trató de "una serie de viñetas de la vida rural, idealizada y coloreada con costumbres populares, canciones alegres y animadas danzas".[51]

[46] Parece que en varias de las experiencias de teatro sintético el repertorio, si no era el mismo, contenía variantes de los mismos temas; es decir, recreación de expresiones y danzas populares autóctonas, como se verá también en el Teatro Mexicano del Murciélago.

[47] R. Saavedra, "La Cruza", *México Moderno*, 1923, pp. 97-109.

[48] R. Ceballos, "La Tejedora", Tennos, 1923, pp. 49-65.

[49] R. Ceballos, *Ibid.*, p. 49.

[50] R. Saavedra, "La Chinita", *El Universal Ilustrado*, 1923, pp. 20-21.

[51] J. Nomland, *Teatro mexicano..., op. cit.*, p. 84.

Rodolfo Usigli, en el año de 1932, en su libro *México en el teatro* dice lo siguiente del teatro sintético de Rafael M. Saavedra:

> Rafael M. Saavedra, autor de *La cruza* y otras obras, inició en diciembre de 1921 lo que después de levantado el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán, se organizaría con el nombre de Teatro Regional Mexicano, bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública. Después del teatro religioso, éste es el primer movimiento sistematizado que se conoce, aún cuando haya venido existiendo de tiempo atrás el Teatro Regional Yucateco, puesto que éste funcionaba principalmente por tradición.[52]

En una nota periodística de junio de 1923, encontramos una descripción de dicho teatro regional (en este caso el de Paracho, Michoacán) impulsado por Rafael M. Saavedra, Carlos González y José Domínguez:

> "Fiesta de la canción y de la danza". Así, con esta frase perfecta, se invitó al pueblo michoacano a la inauguración del primer teatro regional en el estado de Michoacán, "en el pueblo serrano de San Juan Paracho, Michoacán, el día 10 de junio de 1923, a las cuatro de la tarde" [...] Fruto de largos y laboriosos esfuerzos, de asiduas meditaciones, el teatro regional ha nacido gracias a tres jóvenes artistas: Rafael Saavedra, Carlos González y Fernando Domínguez [¿Francisco?].
>
> ¿Saldrá de ello un teatro nacional? [...] El programa formado contiene [...] números que dieron una idea total del movimiento artístico del pueblo, único capacitado para crear el teatro regional y con el que los escritores, músicos y pintores necesitan identificarse completamente [...] La fiesta se inició con unos sones serranos ejecutados por la orquesta típica de Paracho [...] No mencionaremos todos los números del programa. Diremos sólo que todos fueron lírica y puramente michoacanos.
>
> Los que más llaman nuestra atención son los siguientes, entre toda la ennumeración larga: "Comedia de costumbres regionales", escrita por el señor Laureano Sánchez (natural de Paracho), "Canciones charaperas", arregladas por Francisco Domínguez y "Canacuas".[53]

[52] R. Usigli, *Teatro completo IV*, México, FCE, 1996, p. 164.
[53] "El Teatro Regional de Paracho", *El Universal Ilustrado*, 1923, p. 33.

De las experiencias de todo el teatro regional destaca, sobre todo, precisamente el hecho de que se trató de una manifestación escénica que no pretendía ser vanguardista, pero que al adoptar a su manera elementos y propuestas del futurismo resultó serlo, al alejarse del esquema hegemónico de producción teatral para insertarse en la utopía constructivista de incorporar el arte escénico a la tarea de construir una nueva sociedad.

Pero no sólo Saavedra orientó sus experiencias escénicas por los terrenos del teatro sintético. Más que un ejemplo, el teatro sintético fue una bandera para la mayor parte de los grupos y movimientos de la renovación teatral en el México posrevolucionario. Fue, en muchos casos, el vehículo para valorar la cultura popular y el folclor como material de expresión artística; la modernidad en el México de los años veinte significaba también asumir la existencia de una estética y de un lenguaje artístico propio en un rencuentro con las raíces populares. Así, por ejemplo, puede citarse a Rafael Pérez Taylor, quien aplica las ideas del teatro sintético en un teatro de reflexión social.[54]

Es importante señalar que con el mismo esquema, durante los años veinte y treinta se desarrolló este teatro en diversas partes del país con el interés de recuperar una estética popular y darle un sentido teatral. La fórmula era la siguiente: recoger aspectos del folclor regional (danzas, cantos, ceremonias, etc.), estilizarlos siguiendo en algo la propuesta futurista del teatro sintético, y desarrollar un conflicto dramático vinculado con la problemática social de las clases populares, como se ve en *La cruza*, de Rafael M. Saavedra, aunque sobre esto último también podía ocurrir que la recuperación de las expresiones folclóricas predominara sobre el interés didáctico o de reflexión social, que solía estar impregnado en las diversas experiencias de teatro sintético folclórico o regional mexicano.

Así pues, encontramos dispersas, durante los años veinte y treinta, experiencias de teatro regional o teatro folclórico bajo diversas denominaciones, tal como lo atestiguan las numerosas crónicas de prensa de aquellos años.

[54] R. Pérez Taylor, *Del hampa*, México, TGN, 1935.

Dentro del concepto de "teatro de arte", destacan algunas experiencias de teatro sintético surgidas en el seno del movimiento estridentista o bajo sus influjos.

El teatro para los estridentistas no formó parte, en un principio, de sus estrategias de transformación artística, como sí ocurrió con los miembros del grupo de Contemporáneos, impulsores del Teatro de Ulises, con el que hicieron aportaciones a la escena nacional.[55]

Sin embargo, en 1924, Luis Quintanilla, uno de los escritores cercanos al estridentismo, funda el Teatro del Murciélago, junto con Francisco Domínguez y el pintor y escenógrafo Carlos González, siguiendo la propuesta escénica del Chauve-souris de Nikita Balieff de teatro sintético de estilización folclórica con cuadros escénicos como *Danzas de los viejitos, La pila del toro, Danza de los moros, Aparador, Noche de muertos,* etc.

El poeta José Juan Tablada expuso en 1922 lo que fue el Chauve-Souris ruso:

> *Super vaudeville,* cabaret elevado a la enésima potencia, ¡qué sé yo con cuántos nombres semejantes han querido definir a este prodigioso espectáculo ruso los desconcertados y más bien medianos críticos de esta urbe!... [...] La historia del teatro moscovita del "Murciélago" es peregrina. Antaño, antes de la Revolución, los actores del teatro Stanislavski, de Moscow, acostumbraban reunirse después de sus representaciones para divertirse mutuamente con improvisaciones y fantasías fuera del convencionalismo grato a las masas. La fama de aquellas fiestas recluidas al principio a la más celosa intimidad trascendió, sin embargo, al público, que exigió imperiosamente y al fin obtuvo ser admitido a las representaciones. Al abrir sus puertas, la "Chauve-Souris" preservó rigurosamente su carácter artístico a todo trance y siguió ofreciendo en sus programas obras maestras para los maestros, caricaturas, pinturas, los más exquisitos trabajos literarios y las más excelentes composiciones musicales. Siguió siendo un teatro ruso, pero lleno de cosmopolitismo y universalidad, teniendo por lema hacer de cada una de sus creaciones un singular diamante tallado y pulido por un mágico lapidario. Nikita

[55] G. Fuentes, *Un momento en la cultura nacional..., op. cit.*, p. 188, L. M. Schneder, *Fragua y gesta..., op. cit.*, p. 11-63.

> Balieff, el hombre de imaginación e ideas creadoras, un autócrata amable que impone la más estricta disciplina teatral, y tiene una personalidad magnética contagiadora de entusiasmos, posee, es natural y de allí su triunfo, las más originales ideas en asuntos teatrales. Dice, por ejemplo: "Todo aquello que sea belleza puede ser puesto en escena, lo mismo una vieja canción que un grupo de figuras de porcelana; también un esmalte en la tapa de una tabaquera como el asunto de una tapicería". Y, en efecto, todo lo que Balieff toca lo vivifica. Además de ser un manager de genio, es un guión que une a público y actores con una corriente de simpatía que es la atmósfera peculiar de este espectáculo. Al fin de cada número dirige la palabra al público, drolático, en figura y espíritu, como un personaje de Balzac, guasón y sutil, cínico y bonachón, exégeta de los misterios de la lengua rusa, comentarista oportuno, algo, en fin, como el coro griego con espíritu ultra moderno.[56]

El Teatro del Murciélago mexicano, a diferencia del que desarrolló Rafael M. Saavedra, incorporó elementos urbanos e indígenas o populares en sus programas, así como también partía de un modelo claramente prestablecido,[57] con un interés por participar en los vientos de la vanguardia mundial, con elementos mexicanistas, como puede observarse en los diseños que el propio programa de mano del Teatro del Murciélago ofrecía. En 1952, Celestino Gorostiza realizó una breve observación crítica sobre lo que desde su óptica había sido la experiencia del Teatro Mexicano del Murciélago:

> Un grupo de artistas mexicanos creyó ver en la teoría del teatro sintético ruso, que aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica en un equilibrio perfecto que la ópera había malogrado

[56] J. J. Tablada, "El 'Murciélago' de Moscú", en *Revista de Revistas*, 1922, pp. 39-40.

[57] Tania Barberán, en su tesis sobre el Teatro del Murciélago, expone que: "El Teatro Mexicano del Murciélago tiene suficientes elementos para calificarlo como espectáculo de vanguardia. Tiene también, suficientes particularidades para diferenciarlo de espectáculos europeos y, paradójicamente, su intención se yergue en intento de crear una identidad frente a modelos extranjeros. Sin formar parte del programa global de los estridentistas, sí comparte los resultados del desarrollo de este movimiento". Véase T. Barberán, *El Teatro Mexicano del Murciélago, op. cit.*, p. 169.

> [...] Tomando como modelo el Chauve-souris de Nikita Balieff, Luis Quintanilla, Ermilo Abreu Gómez, Guillermo Castillo (*Júbilo*), el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, dieron vida al Teatro del Murciélago, donde se hicieron breves escenificaciones de pasajes de nuestra vida popular, de escaso valor dramático, algunas de las cuales, por falta de un verdadero conocimiento de lo que se pretendía hacer, degeneraron en auténticas obras de gran guiñol [?]. El experimento resultó fugaz. Pero era, de todos modos, un experimento.[58]

Germán List Arzubide, patriarca estridentista, se refiere a esa experiencia de la siguiente manera: "Eso del *Teatro del Murciélago* era una cosa bastante aristocrática. [Luis Quintanilla] trabajaba en el Ministerio de Relaciones Exteriores y consigue ayuda para presentar esa cosa que era para los señoritos y quiso hacerse aparecer como si hubiera pertenecido al movimiento estridentista".[59]

Llaman la atención algunos aspectos en torno del Teatro Mexicano del Murciélago, como es el caso de que se trató de un espectáculo que continuó con las propuestas del Teatro Sintético Mexicano, en cuanto a la idea de crear espectáculos de síntesis y estilización de expresiones populares y en el que participaron igualmente el escenógrafo Carlos González y el músico José Domínguez, pero en el lugar de Saavedra aparece el poeta Quintanilla. ¿Por qué? ¿Cuáles pudieron haber sido las diferencias de fondo entre el Teatro Sintético Mexicano de Rafael M. Saavedra y el Teatro Mexicano del Murciélago? Una respuesta estaría en torno a la influencia directa del Chauve-Souris en Quintanilla; esto es, habría tal vez un concepto distinto de estilización del folclor. El segundo punto es lo relativo a la recepción que tuvieron cada una de las experiencias. Mientras las propuestas de Rafael M. Saavedra se orientaron hacia el espectador popular, el Teatro del Murciélago de Quintanilla, en cambio, se presentó en espacios urbanos (teatro Olimpia, teatro Principal) ante públicos refinados, como nos lo dice el programa-cartel de la función de estreno del 17 de septiembre de 1924:

[58] C. Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", *México en el arte*, 1950, pp. 025-26.

[59] A. Ortiz Bullé y T. Barberán, *Del café de nadie al espacio teatral*, entrevista con Germán List Arzubide, inédita, 1992.

PRIMERA FUNCIÓN DE
EL TEATRO MEXICANO DEL MURCIÉLAGO

Función extraordinaria, ofrecida por el H. Ayuntamiento de la ciudad de México y la Cámara Nacional de Comercio a la distinguida Misión Industrial americana, con la asistencia del C. Presidente de la República, CC. Secretarios de Estado, H. Cuerpo Diplomático, C. Presidente Municipal, miembros del H. Cuerpo Edilicio y las Embajadoras de la Simpatía.[60]

Había probablemente intereses ideológicos distintos entre ambos creadores, si se piensa que Quintanilla buscaba un público francamente burgués o de alto nivel sociocultural y político, mientras que Rafael M. Saavedra desarrolló su teatro para un público mayoritariamente popular. Observamos que el teatro de Saavedra se presentó, por lo menos en una ocasión, en un ámbito cercano al de Quintanilla, cuando su obra de teatro sintético *La Cruza* se incorporó en una función de beneficencia, en medio de un espectacular programa en el Fábregas, el 19 de agosto de 1923, como lo testimonia esta publicidad aparecida en el periódico *Excélsior*, del sábado 13 de agosto de 1923:

Gran Festival Mexicano
en el
Teatro Fábregas
EL DOMINGO 19 POR LA MAÑANA
Ciento cincuenta voces indígenas
haciendo sentir cantos regionales
como los coros ukranianos. Canciones
michoacanas y veracruzanas
"LA CRUZA"
en honor de las señoritas
Carmen Chavero, Elisa
Gómez Meza y Refugio
Alexandre García
Candidatas a Reina de la Capital.

[60] *Teatro Olimpia* (programa-cartel de la primera función del Teatro Mexicano del Murciélago), septiembre de 1924.

También el Teatro Mexicano del Murciélago buscó, por lo menos en una ocasión, vincularse con la cultura indígena y explorar caminos distintos, como cuando realizaron una función del Murciélago en el teatro de la Casa del Estudiante Indígena en 1926, como lo describe Antonio Magaña-Esquivel:

> El teatro de El Murciélago en su segunda aparición, en 1926, quiso ser un experimento dentro de otro experimento que era la Casa del Estudiante Indígena, donde se hallaba el tipo humano aprovechable. La docilidad del indígena [¡!] hizo posible realizar la escenificación de motivos aborígenes en esta segunda experiencia: *El Vivac* y *Casamiento de indios*, dos cuadros de Guillermo Castillo, *Júbilo*, de diálogo de *La Tona*, escrito por el periodista *Jacobo Dalevuelta*, la leyenda de *La Xtabay*, realizada por Ermilo Abreu Gómez. Hay un aire de elegía, una gracia libre y sutil en todo ello. Fue un triunfo pasajero, que tuvo la virtud de enlazar los valores dispersos del folklore de México.[61]

Más allá de los resultados y los alcances de esta experiencia de teatro sintético, que partía del Chauve-Souris de Balieff, se trató de una manifestación escénica mexicana que se orientaba dentro de los caminos de la vanguardia, que recuperaba manifestaciones artísticas populares en un juego escénico de síntesis y de espectáculo de variedades que entrelazó la tradición con la modernidad. Por lo que se menciona en los testimonios y en las pocas imágenes que nos han llegado, el texto dramático en estas manifestaciones teatrales no era más que un pretexto para seguir una línea anecdótica que habría de desarrollarse mediante la conjunción plástica del teatro, la danza, la pintura y la música.

Pero las experiencias en torno de un teatro sintético o de la influencia de Marinetti continuaron, especialmente entre los estridentistas; así vemos que años más tarde, en 1926, en el Tercer Congreso Nacional de Estudiantes, se redacta el *Manifiesto Núm. 4 de los estridentistas*, en el que se lee:

> EN 1926 HAREMOS: FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD ESTRIDENTISTA; *CREACIÓN DEL TEATRO ESTRIDENTISTA;* PUBLICACIÓN DE NUEVE LIBROS

[61] A. Magaña Esquivel, *Imagen del teatro...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

—EVANGELIOS— DE LOS FUNDADORES DEL ESTRIDENTISMO; EDICIÓN DE LOS NUEVOS POETAS ESTRIDENTISTAS... [*sic*][62]

No sabemos hasta el momento en qué consistió con precisión esa propuesta de teatro de esencia estridentista, con cierta orientación e influencia del futurismo de Marinetti, pero en los distintos números de la revista *Horizonte* encontramos ya el interés por acercarse al teatro por parte de los miembros del grupo y en forma particular al teatro sintético, al publicarse ahí la obra *Muerta de hambre (drama de la calle), teatro revolucionario en cinco escenas,* de Elena Álvarez, que muestra ya la posterior inclinación hacia un teatro de denuncia social del movimiento[63] la obra de "teatro sintético", *Comedia sin solución,* del escultor Germán Cueto, así como también diversas reseñas de Luis Arqueles Vela, corresponsal de la revista en Europa, sobre el teatro vanguardista español.[64]

Otra obra significativa del espíritu de vanguardia en las actividades teatrales de los estridentistas, aunque no dentro de los parámetros del teatro sintético, es *La Venus trunca, último drama burgués en dos actos y una rectificación,*[65] de Salvador Gallardo, en la que se presenta un guiño pirandelliano al espectador, parodiando el teatro pretendidamente psicologista y naturalista de la época. La obra expone el suicidio de un joven artista que asesina a una misteriosa modelo a quien amaba perdidamente, hasta el momento en que descubre que se trata de su propia hermana. Al final del drama, el autor nos presenta una "rectificación", donde reaparecen los personajes que en la escena anterior habían muerto, protestando por el papel psicológico y trágico que les fue impuesto, mientras que los demás personajes discuten sobre tópicos de moralidad y sobre las posibilidades de un nuevo arte teatral.

[62] En mayúsculas en el original, el subrayado es nuestro. Véase L. M. Scheincider, *El estridentismo, una literatura de estrategia,* México, INBA, 1970, pp. 143-144. Sobre las vanguardias hispanoamericanas consúltese el libro de Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica,* el cual contiene un importante estudio sobre estos movimientos y antologa los manifiestos de cada uno de ellos. Véase H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica,* México, FCE, 1990.

[63] E. Álvarez, "Muerta de hambre", *Horizonte,* 1926, pp. 6-25.

[64] L. M. Schneider, *El estridentismo..., op. cit.,* pp. 162, 163, 182 y 186.

[65] S. Gallardo, *La Venus trunca,* manuscrito inédito, 1930 (?)

Pero volviendo al teatro sintético, el poeta José Gorostiza, hizo comentarios al respecto en un artículo de 1925:

> Para el teatro mexicano es todavía la aurora, el minuto nebuloso, presentimiento de un azul profundo, en que los paisajes carecen de corporeidad, como en una pantalla de fotógrafo [...]
>
> Teatro sintético
>
> Detengamos la atención sobre este repentino brote del teatro mexicano que, a pesar de algunas interpretaciones, nadie acierta a definir.
>
> ¿Es gran guiñol en su forma dramática y *chauve-souris*, cuadro plástico o melopea en lo musical? Francamente, no nos interesa averiguarlo. Nos basta saber que no es teatro.
>
> En una mínima porción del diálogo caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro—, que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto.
>
> ¿Es otra la idea? La palabra sintético encierra, quizás, una fallida intención de comprender los diversos géneros teatrales en un sólo espectáculo. Eso existe, y se llama "follies", "ba-ta-clán" o "revista".[66]

José Gorostiza, el poeta, si bien no se incorporó al frente teatral de los Contemporáneos, no resistió la tentación de probar suerte en la dramaturgia y así lo vemos en 1924 publicando un texto que, en su estructura, entra en el orden del teatro sintético, al que tituló *Ventana a la calle*.[67]

Así como José Gorostiza dio a conocer en la prensa sus opiniones sobre el teatro sintético que se realizaba por entonces, otros autores más fijaron su atención en él, cada quien entendiéndolo a su modo, particularmente en el caso del célebre grupo de los Siete Autores, quienes en su primera temporada de 1925 ensayaron su propuesta de teatro sintético, con obras como *El chacho, Mol-ka-gete,*

[66] J. Gorostiza, "Glosas al momento teatral", *El Universal Ilustrado*, 1925, pp. 31 y 63.

[67] J. Gorostiza, "Ventana a la calle", *El Universal Ilustrado*, 1924, p. 20.

de los hermanos Lozano García, *En la montaña* y *El cacique*, de Ermilo Abreu Gómez, *La tuna*, de Fernando Ramírez Aguilar, *En la esquina*, de Francisco Monterde y *Cuento viejo* de José Joaquín Gamboa y en octubre de ese mismo año exponen sus ideas al respecto en la prensa.[68]

Lázaro y Carlos Lozano García lo definen así:

> Es la visión comprimida con el menor número de palabras que produzca una emoción, que sus personajes sean humanos y que tiendan a llevarnos a la comprensión de los espíritus, mostrándonos a la par nuestros defectos y cualidades, viéndose en ellos la mayor naturalidad; que sean "hombres" que palpiten, que sufran, que gocen huyendo de todo convencionalismo teatral.[69]

Ricardo Parada León dice lo siguiente

> El teatro en el mundo comienza a tener una vida tan precaria con motivo del auge del cinematógrafo, se agita tratando, ante todo, de dar lo que su rival no puede ofrecer: emoción, y para ello utiliza algunos de los procedimientos del cine y lanza un nuevo género que "sintetiza" toda la actual renovación del acto escénico: la naturalidad.[70]

Y Víctor Manuel Diez Barroso:

> Entendemos la composición de un todo por la reunión de sus partes, un teatro cuyas acciones conversan todas de un objeto común, tomando hechos representativos, salientes; será sintético independientemente de su dimensión, no implica que sea breve. En lo que sí se está de acuerdo es en los caracteres que debe tener ese teatro; su brevedad, su realismo, es enteramente nuestro, es decir, mexicano, que con pocas palabras y mucha acción emociona, pero conteniendo toda la gama de la emoción: no debe ser únicamente trágico, debe tener cuadros de alegría, de ensueño, de dolor, de piedad. Esos cuadros son realmente impresiones,

[68] "Algunas opiniones acerca del teatro sintético", *El Universal Ilustrado*, 1925, p. 52.
[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*

son momentos que el autor ha visto pasar ante sus ojos, y que dan a la escena en toda su verdad, sin rebuscamientos, con la menor teatralidad posible, sin buscar el efectismo ni el aplauso, persiguiendo sólo mostrar al público escenas que seguramente toda la gente ha visto, pero sobre las cuales no se han puesto a meditar.[71]

Esta última definición es quizás la más cercana a la propuesta de Marinetti de teatro sintético.[72] Sin embargo, en las otras reflexiones y definiciones se sobrepone a las propuestas futuristas de hacer un teatro sintético que exprese el gran sueño futurista de modernidad, el hacer un teatro breve y de sujeción al realismo-naturalismo. Esto podría traducirse como la búsqueda de formas teatrales convencionales, pero con la pretensión de hacer teatro de arte.

En ese mismo número de *El Universal Ilustrado* se nos presenta, por cierto, una crónica del estreno de *El Chacho* de los hermanos Lozano García, una de las piezas de teatro sintético del grupo de los Siete Autores:

El CHACHO

Ensayo de Teatro Sintético. Un ensayo, es cierto, pero feliz. ¿Qué es el "teatro sintético"? Muchos se preguntan, aún quienes están enterados de estos achaques teatrales.

No son pocos los que se figuran el teatro sintético como una cosa rara en donde todo es raro. Ahora que han visto uno de sus aspectos, se muestran decepcionados y exclaman: ¡Vaya una novedad!

No me imagino qué esperaban encontrarse. Acaso el término de "sintético" los espantó.

Esta nueva modalidad del teatro intentada por los hermanos Lozano en *El Chacho* no hace sino excluir los diversos vericuetos de que se sirve el teatro analítico para llegar hasta el reducto de la emotividad.

Los elementos que intervienen para despertar este proceso psíquico, deben ser de tal índole que lleven en su simplicidad una esencial riqueza emocional. Son rectos y agudos para encontrar fácilmente el camino del corazón. La sugerencias que provocan aumentan su propia fuerza de impulsión.

[71] *Id.*

[72] F. Marinetti, *Manifestes...*, *op. cit.*, pp. 49-53.

Separadamente, encontramos esos elementos desde los ritos religiosos que dieron origen al arte del teatro, hasta Pirandello.

El teatro sintético no hace sino estilizarlos y armonizarlos en diversa forma. Por esta razón no faltó quien exclamara a la ligera, después de ver *El Chacho*: ¡Bah! Eso es *Grand-Guignol*". Para que eso fuera *Grand-Guignol* le faltó una característica: lo espeluznante. Opinar es fácil, lo difícil es saber lo que se opina.[73]

Es de llamar la atención esa curiosa conjunción de términos que flotaba en el ambiente teatral mexicano de "Teatro Sintético" y "Gran Guiñol", que en rigor no parecen tener nada en común, pero la llama doblemente la capacidad que tenían los grupos y autores mexicanos de apropiarse de las propuestas de la vanguardia y darles el sentido y la orientación que mejor les convino, ya fuese en el caso de Rafael M. Saavedra, de José Gorostiza, de Germán Cueto, de Luis Quintanilla o de los miembros del grupo de los Siete Autores, cada quien en su discurso, cada quien defendiendo sus intereses de clase y sus respectivas utopías artísticas.

Esto no sólo ocurrió en los ámbitos del teatro con pretensiones artísticas, sino también, como vimos en *19-20*, en el teatro de revista. Incluso los mismos acontecimientos de las vanguardias artísticas en México tenían resonancia, a veces en el plano de la sátira política, a veces como sabrosa parodia en la revista. Así, por ejemplo, Armando de Maria y Campos da cuenta de que en 1927:

> En el teatro Lírico alcanzó relativo éxito la "tanteada política revisteril de relativa actualidad; dividida en una bola de telones y cortinas original de Rodolfo Sandoval", titulada: *En vísperas de elecciones*. El indispensable prólogo anunciaba al espectador el plan general del espectáculo; se titulaba *Seis personajes en busca de un pretexto*, título que aludía a la pieza *Seis personajes en busca de un autor* [...] [de] Pirandello, que se representaba con éxito en el teatro Principal por la compañía española de Rafael Rivelles.[74]

[73] Guillermo Castillo, *Júbilo*, "Comentarios teatrales: La señorita voluntad y El Chacho", *El Universal Ilustrado*, 1925, pp. 33 y 66.

[74] A. de María y Campos, *El teatro de género dramático...*, *op. cit.*, p. 305.

Sin que dejemos de mencionar la revista *El teatro de Ulises*, estrenada el 21 de enero de 1928, de Jorge Loyo con música de Bilbao, y que parodiaba la primera incursión teatral de los Contemporáneos,[75] como también ocurrió con la revista aparecida en 1947 a propósito del estreno de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, titulada en forma de chanza *La gesticuladora*.

O revistas en las que aparecen como personajes los mismos forjadores de la renovación artística de México, como fue el caso de Diego Rivera en la obra ya citada, *El candidato agrarista*.[76]

Uno de los grandes éxitos del teatro de revista fue una obra de 1918, que siguió en cartelera hasta incluso 1920, y quizá hasta después, llamada *La ciudad de los camiones*,[77] que con sabroso tono desenfadado enfrenta la velocidad y el ímpetu moderno de la ciudad de México con la vida del hombre del campo o, más aún, con la del hombre común. Esta revista resulta, en cierto sentido, un curioso ejemplo de lo que Marinetti propugnaba como teatro de síntesis que recuperase los elementos del *music-hall*, la velocidad y los grandes inventos del siglo XX, pero sin pretensiones artísticas ni intelectuales y con un discurso ajeno al futurismo.

El teatro de revista, si en un principio fue ignorado o despreciado por los impulsores de la vanguardia en México, fue en más de un caso recuperado por éstos en la búsqueda de dignificar el género o de utilizar sus posibilidades expresivas para sus intereses artísticos. El Teatro de Ahora, en 1932, monta con la compañía de Roberto Soto las revistas *El corrido de la Revolución* (espectáculo mexicano en nueve cuadros), *El pájaro carpintero* (pantomima lírica, dividida en un prólogo, siete cuadros y un epílogo) y *El periquillo sarniento*, (evocación colonial, dividida en nueve cuadros), y quedó sin representar *Romance de la Conquista* (crónica lírica dividida en nueve cuadros). Pero el ejemplo más singular nos lo ofrecen miembros de los Contemporáneos, e impulsores del Teatro de Ulises, quienes en 1939 montan en el Palacio de Bellas Artes la revista *Upa y Apa*, con textos de Celestino Gorostiza, Agustín Lazo y Xavier

[75] M. Mañón, *Historia del Teatro Principal*, México, Cultura, 1932.
[76] J. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo...*, *op. cit.*, p. 157.
[77] P. Ortega y P. Prida, *La ciudad de los camiones*, México, 1918.

NEW YORK HERALD TRIBUNE, SUNDAY, APRIL

Carmen Molina and Some of Mexico's Merrymakers



Over the Rio Grande to Broadway

Anuncio periodístico de la presentación en Broadway en 1939 de *Upa y Apa*, bajo el título de *Mexicana*, coord. Celestino Gorostiza.

Villaurrutia, decorados de Miguel Covarruvias, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero, y música no sólo del dominio popular, sino también de autores como Gonzalo Curiel, Tata Nacho y nada menos que Blas Galindo y Silvestre Revueltas. *Upa y Apa* fue no solamente un proyecto de hacer con el teatro de revista un teatro de arte, sino también formó parte de un ambicioso proyecto que culminó en Broadway, en el Teatro Richard Rodgers, en abril de ese mismo año bajo el título de *Mexicana* y con un éxito no tan despreciable.[78]

Upa y Apa formó parte del programa de la Feria Mundial de Nueva York de 1939, y si bien más allá de la polémica que sucitó que los "mismos exquisitos de siempre" se hicieran cargo del proyecto, y del desencanto que sucitó en aquellos que esperaban una revista similar a las que Roberto Soto había presentado en Bellas Artes (*Cachitos de México* y *Rayando el sol*), es claro que el espectáculo ofrecía un abanico artístico muy sugerente y también que el espectáculo no estaba dirigido de manera particular al espectador medio de la ciudad de México, sino al extranjero, pues la revista tenía el fin primordial de destacar la riqueza folclórica de México en una feria internacional y en eso radicó su éxito.

Hay que destacar también que años después, en parte como consecuencia de la experiencia de *Upa y Apa*, o *Mexicana* como se le conoció en Nueva York, se fue desarrollando la experiencia del Ballet Folklórico de México, ya fuese el de Amalia Hernández o el que le antecedió, conocido como Ballet Folklórico de Bellas Artes.

¿Qué tanto había de teatro de vanguardia en esta experiencia? Es difícil responderlo, en la medida en que casi 15 años antes el Teatro Mexicano del Murciélago había iniciado una experiencia similar y que en su momento realmente se constituyó como una experiencia escénica renovadora y revitalizadora en el México posrevolucionario, vinculada con las experiencias futuristas de teatro sintético.

Otro miembro destacado de los Contemporáneos, y hermano de Celestino, el poeta José Gorostiza, también participó en el teatro

[78] E. Contreras Soto, "Upa y Apa, el lado frívolo del talento", *op. cit.*, y M. Capistrán, "Triunfo y avantares de una revista musical", México, CNCA-CITRU-INBA, 2005, pp. 113-132.

de revista; como nos lo señala Antonio Magaña-Esquivel: "Todavía recuerdo *La lengua de Cervantes*, la revista con que José Gorostiza abrió y cerró su carrera de autor del género lírico para Pepe Campillo y Roberto *Panzón* Soto".[79] Desgraciadamente no hemos encontrado más noticias al respecto, pero sin lugar a dudas este ejemplo se añade a los demás como muestra de la vinculación que alcanzó a tener el teatro de revista con la vanguardia teatral mexicana de los años veinte y treinta.

¿TEATRO DE ARTE O TEATRO APOLÍTICO? LAS EXPERIENCIAS DEL TEATRO DE ULISES, DEL TEATRO DE ORIENTACIÓN Y EL TEATRO UNIVERSITARIO

EL TEATRO DE ULISES[80]

Esto decía Salvador Novo en 1928, al recorrer las calles por donde se ubicaban las salas teatrales de la ciudad de México:

> Ya de noche, emprendíamos ese camino que va por la calle de Bolívar, desde el teatro Lírico, por el Iris, se mira melancólicamente hacia el Fábregas, se sigue hasta el Principal y no se tiene alientos para llegar al Arbeu, ya en el tranvía, se pasa por el Ideal. Nada qué ver. La diaria decepción... Así les vino la idea de formar un pequeño teatro privado

[79] A. Magaña Esquivel, "El tiempo de *El Espectador*", *op. cit.*, pp. 7-16.

[80] Existe una gran cantidad de bibliografía dedicada al estudio y a comentar más o menos en la misma tónica al Teatro de Ulises y las subsecuentes experiencias teatrales como la de F. Bradu, "La 'verdadera' lección del Teatro de Ulises", *Escénica*, 1988, pp. 74-81; J. C. López Cabrera, *La práctica teatral como práctica educativa*, México, UNAM, 1991; G. Fuentes, *Un momento en la cultura...*, *op. cit.*; A. Magaña Esquivel, *Imagen del teatro, Medio siglo de teatro mexicano y El teatro, contrapunto*. Pero el estudio y la recopilación documental más completo sobre estos grupos y movimientos teatrales posrevolucionarios ha sido realizado por Luis Mario Schneider en su libro *Fragua y gesta del teatro experimental en México, Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación*. L. M. Scheneider, *Fragua y gesta...*, *op. cit.* En nuestro caso, más que pretender hacer de nueva cuenta la monografía de estos ejemplos, procuraremos contextualizarlos dentro de las prácticas discursivas del teatro mexicano posrevolucionario.

de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola.[81]

Lo dicho por Novo se puede traducir como un sentimiento generalizado entre los jóvenes intelectuales mexicanos de los años veinte para los que no existía algo digno de tomarse en cuenta dentro del panorama teatral del México posrevolucionario, lo que motivó a Novo y a otros miembros del "grupo sin grupo", a fundar el mítico Teatro de Ulises en 1928, con la idea de subsanar esa terrible carencia artística y de promover el desarrollo de un teatro en México, equiparable al de los teatros libres e independientes de París, Londres, Berlín o Nueva York. Pero la realidad nacional rebasaba la simple demanda de renovar el teatro mexicano, estaba en juego también un modelo de país, y los Contemporáneos no podían estar fuera de las polémicas ni de las disputas. El teatro para ellos fue también el escaparate de un modelo cultural que venía propugnándose desde principios de siglo y, sobre todo, a partir del periodo posrevolucionario y de algunas ideas ateneístas, y de la corriente universalista que se contraponía a la nacionalista e indigenista que, en el caso de la plástica, llevaba la delantera en la lucha por la hegemonía. De hecho, si algún grupo cultural representante de formación ideológica y discursiva en particular salió vencedor de aquellas confrontaciones fue el de ellos, si algún modelo teatral se constituyó como el paradigma del teatro en el contexto de las políticas culturales, fue el que se propuso en el Teatro de Ulises y en el Teatro de Orientación, cuando años después Novo, Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza ocuparon los escritorios de las jefaturas del Departamento de Bellas Artes o de su Departamento de Teatro en los años y décadas subsecuentes. Compartimos por ello las interrogantes de Fabienne Bradu sobre la experiencia del Ulises: "Sorprende, por lo tanto, que el objetivo del grupo se ciñera a algo que sus medios, sus voluntades o sus simples ganas, no les permitiría alcanzar cabalmente. Dar a conocer obras nuevas, sí pero "¿a quién?" o "¿ante quién?".[82]

[81] S. Novo, "El Teatro de Ulises", *El Universal Ilustrado*, 1928.

[82] F. Bradu, "La 'verdadera' lección...", *op. cit.*, p. 75.

El cuestionamiento resulta pertinente: ¿para qué espectadores fraguaron su aventura teatral?, ¿quienes fueron en realidad los interlocutores del Teatro de Ulises? ¿Los periodistas e intelectuales que asistieron a las escasas representaciones realizadas en la calle de Mesones? ¿El público común acostumbrado a pagar su billete para asistir a las temporadas de teatro convencionales de las compañías establecidas? ¿O las propias autoridades y funcionarios encargados de la educación y la cultura en aquel entonces?

El caso es que la experiencia del Teatro de Ulises estará siempre marcada por la recia personalidad de sus participantes, puesto que conforme su vida teatral fue configurándose, también fueron llenando espacios en puestos clave de las instituciones culturales del país. Y esto lo decimos sin ánimo alguno de menoscabar el prestigio de Novo, Gorostiza y Villaurrutia como alfiles en el ajedrez del teatro mexicano del siglo XX. Habría que observar con otra óptica, la "deportiva" intención de un grupo de jóvenes promesas de las letras nacionales del periodo posrevolucionario de hacer un teatro a su gusto, porque el que se hacía en su tiempo les aburría soberanamente.

El teatro para los Contemporáneos no fue un hecho aislado, sino una actividad que formaba parte de un proyecto cultural mucho más amplio y ambicioso.

Ésta es la crónica que hace, desde su perspectiva, el pintor Manuel Rodríguez Lozano de la gestación de este célebre momento del teatro mexicano, la cual, a pesar de su gran valor testimonial, otros estudios la omiten o ignoran:

> Por el año de 1928 tuve el alto honor de conocer a Antonieta Rivas Mercado [...] Por una afinidad de intenciones se estableció entre nosotros una positiva amistad, y esta extraordinaria mujer, que se planteaba constantemente interrogaciones sobre las cosas y me hablaba de su deseo de realizar una labor constructiva en favor de México y que tenía un profundo sentido estético arraigado desde su infancia por la práctica de la danza, me propuso alguna vez crear un teatro moderno que colocara a México, por su intención, al nivel de los países de Europa [...] Fue entonces cuando Antonieta Rivas Mercado y María Luisa Cabrera, hoy señora de Block, solventaron la financiación de este

experimento, y en unión mía se lanzaron a buscar por todo México un sitio adecuado que sirviera de asiento al teatro. Fui yo quien elegí, en la casa de vecindades de la calle de Mesones que lleva el número 42, el local donde se estableció el Teatro de Ulises [...] fui yo quien eligió el mobiliario y el decorado; quien dirigió la adecuación del escenario y la instalación en todos sus detalles.

En diversas reuniones sucesivas se discutió la selección de las obras que deberían representarse; pero, como ninguno de los intelectuales del grupo conocía el teatro europeo, en tanto que la señora Rivas Mercado, la señorita Cabrera y yo estábamos muy familiarizados con él, nuestra intervención fue naturalmente, preponderante, también en este aspecto [...]

En lo personal, para mí que tanto he peleado contra el monismo de América, el experimento del Teatro de Ulises carecía de importancia, ya que ni siquiera contaba con obras mexicanas; pero a la vez ahí se formaron actrices como Clementina Otero y la gran Isabela Corona y, habiéndose enterado un día Julio Jiménez Rueda de que iba a dirigir una de las piezas, yo dije textualmente a Antonieta Rivas Mercado: "¿Por qué no ponemos a Celestino Gorostiza, que viene aquí todas las noches y no hace nada, a dirigir esta obra, ya que al fin y al cabo la dirigiremos entre todos?" Esta dirección común fue una de las características que yo imprimí al Teatro de Ulises, y gracias a ello principió la carrera artística de Celestino Gorostiza [...] En una conferencia sustentada por Salvador Novo, creo que en el teatro Fábregas, se omitió, deliberadamente, toda mención de la extraordinaria mujer que era Antonieta Rivas Mercado. Entonces le dije: "Antonieta has quedado en pasar por mí mañana, pero si para esa hora existe aún el Teatro de Ulises será mejor que no pases". Pasó por mí, fuimos juntos a la calle de Mesones y el teatro había desaparecido. Por la tarde, cuando los "propietarios" del teatro llegaron, como siempre provistos cada uno con su llave, a la reunión acostumbrada, tuvieron la sorpresa de encontrar el local desierto porque ya no había teatro. Y había dejado de existir, tal como surgió, por mi voluntad.[83]

En 1952 Celestino Gorostiza en un ensayo sobre el teatro experimental en México marca el contraste con lo dicho por Rodríguez

[83] M. Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, México, UNAM, 1960, pp. 221-226.

Lozano en cuanto a los alcances y el significado de la experiencia fugaz del Teatro de Ulises:

> El "Teatro de Ulises" respondió de tal modo a las inquietudes, a las aspiraciones, al gusto del momento; arrebató de tal modo el entusiasmo y la admiración de los sectores cultos y avanzados; provocó de manera tan perfecta las calculadas reacciones de indignación y escándalo; superó, en una palabra, con tantas creces el éxito previsto, que no le quedó más remedio que desaparecer [¡!][84]

Éste es un extracto de la reflexión que hace Novo en la presentación del Ulises en el teatro Fábregas en mayo de 1928:

> Señoras y señores:
> Este grupo de Ulises [...] fue en su principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En las largas tardes, sin nada mexicano que leer hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad [...]
>
> El destino, que en todo está, hizo que se encontraran en su camino a la señora Antonieta Rivas. Ella [...] ofreció en seguida su práctico y bien demostrado entusiasmo. Se empezó el trabajo. Unas cuantas semanas después, cincuenta personas podían asistir a la primera representación de lo que van ustedes a ver esta noche. Vinieron después *Ligados* y *Orfeo*, como en el programa de estas tres funciones, representadas también en privado [...]
>
> Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos.
>
> Este viaje de Ulises que deja en su pequeña casa el afecto de sus amigos, pocos y locales, y se aventura en público por la primera vez,

[84] C. Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro...", *op. cit.*, p. 26.

tiene toda esa significación. Quiere ver si es cierto que la gente no iría a ver O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas. Todos nosotros hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara, un tanto grotesca del actor, del que finge por dinero y a costa de ello, interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros; queremos, advirtiéndolo desde un principio, hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en representar. Que ustedes olviden que somos Villaurrutia, la señora Rivas o yo esos que van a ver llamarse Orfeo, Miguel Cape, Eleonora. Como quien dice, hemos pasado al pizarrón a demostrar el binomio de Newton. Que el profesor, el empresario, nos deje luego volver a nuestros pupitres y seguir observando, si lo hemos convencido, que llame luego a los que viven de eso y que estos adelanten en el camino. Será, si sucede, nuestro mejor galardón.

SALVADOR NOVO[85]

Pero la historia se resolvió de otra manera, el Teatro de Ulises tuvo, sí, vida efímera, pero sus hacedores no tomaron de nuevo el camino del pupitre para seguir observando en plan de espectadores; todo lo contrario: Novo, Villaurrutia, Gorostiza y Clementina Otero no dejaron hasta el último día de sus vidas de transitar por los caminos del teatro, en la escena o tras bambalinas o como dramaturgos o como promotores teatrales. Lo que sí ocurrió es que Salvador Novo no volvió a pisar las tablas como actor.

De las declaraciones de Rodríguez Lozano, Celestino Gorostiza y Novo puede decirse de la experiencia del Teatro de Ulises que no se trató de otra cosa más que del intento de un grupo de jóvenes intelectuales informados y de buen gusto, procedentes de familias acomodadas y de educación refinada, de promover un teatro de arte que se convirtiera en una alternativa a lo que la cartelera teatral ofrecía en ese entonces y que renovase el repertorio. Por lo que hemos visto, no era tanto que los repertorios de las grandes

[85] S. Novo, "El teatro de Ulises", citado por A. Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro..., op. cit.*, pp. 60-61; G. Fuentes, *Un momento en la cultura..., op. cit.*, pp. 10-91, y L. M. Schneider, *Fragua y gesta..., op. cit.*, pp. 20-25.

compañías fuese anticuado, pues los nombres de Pirandello, Roger Marx, Lenormand y demás no eran necesariamente desconocidos en los tablados de las grandes compañías, ni para los espectadores de entonces.[86] El tedio *snob* al que hace referencia Novo y la búsqueda de escándalo y de éxito avalados por los "sectores cultos y avanzados", como lo menciona Gorostiza, expresan por un lado la obsesiva necesidad de formar parte del amplio espectro mundial de modernidad, de igual manera que lo hicieron tantos grupos de la vanguardia latinoamericana, del estridentismo al modernismo brasileño, pasando por el ultraísmo argentino, pero es claro que el Teatro de Ulises jamás se autodenominó como teatro de vanguardia,[87] sino más bien como teatro de arte, insertándose en una ya consolidada tradición europea de teatro en ese sentido, siguiendo los pasos del Vieux Colombier de Copeau.[88]

En cuanto a lo dicho por Rodríguez Lozano en relación con que fue él quien poseía la marca de patente del Teatro de Ulises, cabe recordar que ya los miembros de Contemporáneos habían presentado en 1927, ante el ministro de Educación Puig Cassauranc, en su propia casa, un ensayo de *La puerta reluciente* de Lord Dunsany. El apoyo del ministro se dirigió hacia la revista *Ulises*, mientras que la cuestión del teatro quedó relegada, hasta que Rodríguez Lozano intervino como "serpiente en el paraíso" e introdujo a Antonieta Rivas Mercado en el selecto "grupo sin grupo". Y así comenzó la leyenda creada a partir de unas funciones de teatro organizadas por un grupo de jóvenes pintores y literatos interesados en hacer

[86] En 1923 los escenarios mexicanos se engalanaron con una temporada de teatro francés, que justamente anticipaba en cinco años la pretendida búsqueda de renovación del repertorio teatral que tanto enarbolaron en sus declaraciones los miembros de Ulises.

[87] Fabienne Bradu, al hacer la crónica del grupo, establece que: "Desde las primeras reuniones se deslindaron los criterios: el Teatro de Ulises sería un teatro *actual*, no de *vanguardia* (por desconfianza hacia todos los *ismos*)". Véase F. Bradu, "La 'verdadera' lección...," *op. cit.*, pp. 98-99.

[88] Xavier Villaurrutia expresó sobre ello que: "Se ha unido gratuitamente a nuestro repertorio una fea palabra: vanguardia. Esta palabra corre el riesgo de quedarse súbitamente anticuada. Nosotros pretenderemos dar a conocer piezas de teatro que las empresas comerciales no se atrevan a presentar en México." (cit. por L. M. Schneider, *Fragua y gesta...*, *op. cit.*, p. 53).

un teatro a su manera en la casa de vecindades en la calle de Mesones, a partir de lo que Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Antonieta Rivas Mercado, Diego Rivera y otros tantos artistas e intelectuales más habían visto y conocido del Vieux Colombier de Copeau y de los montajes de Pitoëff en París.

En la revista *El Espectador* del 20 de marzo de 1930, se lee, con el título de "Documentos", un escueto resumen de las actividades del Teatro de Ulises que a continuación transcribimos:

> El Teatro de Ulises
> Como ya es una opinión pública la que asevera y discute que el Teatro de Ulises es el único esfuerzo serio, puro y desinteresado que se ha hecho en México, damos a continuación algunos documentos relacionados con su corta pero fructífera vida:
>
> Repertorio
> 5 y 6 de enero de 1928, *La puerta reluciente*, Lord Dunsany. *Simili*, Claude Roger Marx.
> 8 y 9 de febrero de 1928, *Ligados*, Eugene O'Neill.
> 21 y 22 de marzo de 1928, *El peregrino*, Charles Vildrac. *Orfeo*, Jean Cocteau.
> 10 y 11 de julio de 1928, *El tiempo es sueño*, Henry Lenormand.
> 14 y 15 de agosto de 1928, *Cándida*, G.B. Shaw [Este dato no concuerda con las demás fuentes que refieren a los montajes del Teatro de Ulises]. *Símili, Ligados, El peregrino* y *Orfeo*, fueron dadas en representación pública, en el teatro Fábregas los días 11, 12 y 13 de mayo de 1928.
>
> Los directores
> Celestino Gorostiza: *El peregrino, El tiempo es sueño, Cándida*. Salvador Novo: *Ligados*. Julio Jiménez: *Símili, Orfeo*. Xavier: *El tiempo es sueño*.
>
> Los escenógrafos
> Julio: *El peregrino, Cándida*. Roberto Montenegro: *La puerta reluciente, Ligados, El tiempo es sueño*. Manuel Rodríguez: *Símili, Orfeo*.
>
> *Los actores*
> Emma Anchondo: *El peregrino*. Isabela Corona: *Simili, Orfeo, El tiempo es sueño, Cándida*. Clementina Otero: *El peregrino, El tiempo es sueño*. An

tonieta Rivas: *Simili, Ligados, Orfeo, Cándida.* Ignacio Aguirre: *Orfeo.* Celestino Gorostiza: *El tiempo es sueño.* Carlos Luquín: *Simili, Orfeo.* Rafael Nieto: *Simili, Orfeo.* Salvador Novo: *La puerta reluciente, Ligados, Cándida.* Gilberto Owen: *La puerta Reluciente, Ligados, El peregrino, Orfeo.* Delfín Ramírez: *El tiempo es sueño.* Xavier Villaurrutia: *Simili, Orfeo, Cándida".*[89]

A propósito del Teatro de Ulises, en el Teatro Principal en ese año de 1928 se representó un espectáculo de teatro de revista titulada *El teatro de Ulises*, que tampoco tuvo, al parecer mucha acogida del público que asistía noche a noche.[90]

Esa leyenda pudo no haberse escrito ni expandido hasta convertirse en un mito, a no ser porque los integrantes del Teatro de Ulises, más allá del desarrollo de sus talentos literarios extraordinarios, encontraron en la práctica teatral un espacio de expresión en que se sentían seguros; es decir, se convirtieron casi todos ellos (Novo, Gorostiza, Villaurrutia y Clementina Otero) en lo que Héctor Azar denomina "Zoon Theatricon", gente de teatro. De no ser así, la experiencia teatral del Teatro de Ulises habría sido una más entre la multitud de actividades y empresas culturales en que participaron. No se habla del cine de los Contemporáneos, como se habla del Teatro de Ulises, a pesar de que su participación en la industria cinematográfica mexicana fue por demás destacada e importante.[91] Y no se habla, porque ellos mismos no se consideraban en sentido estricto como gente de la industria del cine, como sí se sintieron gente de teatro.

Pero también el Teatro de Ulises ha cobrado a lo largo del tiempo la importancia que se le ha dado en la historia del teatro en

[89] M. Rojas, "El Teatro de Pengullo", *El Espectador*, 1930, p. 5.

[90] L. M. Schnerder, *Fragua y gesta..., op. cit.*, pp. 48-49.

[91] Villaurrutia fue el argumentista de numerosos filmes mexicanos. El más célebre fue el de F. de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa*; Gorostiza fue miembro distinguido de la Academia Cinematográfica y director de los Estudios CLASA y llegó incluso a dirigir películas. Novo también fue argumentista de cine. Es curioso, en cambio, que dentro de la historia de la cultura mexicana del siglo XX, a Juan Bustillo Oro y a Mauricio Magdaleno se les recuerde como gente de cine y no como literatos o gente de teatro, terrenos ambos en los que descollaron notablemente.

México,[92] porque esa práctica escénica representó el punto de partida de un discurso escénico que el mismo grupo, como expresión de una posición discursiva dentro de una formación social en el México posrevolucionario, fue desarrollado gracias a su cercanía con el poder cultural.[93] Si posteriormente no hubiesen sido funcionarios culturales durante tantos años, difícilmente habrían sido puestas en consideración sus incursiones en el arte escénico, como ocurrió con creadores teatrales como Francisco Monterde, Rafael M. Saavedra, Rafael Pérez Taylor, Francisco Navarro, Gloria Iturbe, Mercedes Navarro, Ermilo Abreu Gómez o Miguel Bravo Reyes, cuya obra y labor en la consolidación del teatro mexicano fue fundamental, y que en la actualidad está prácticamente cubierta por el olvido.[94]

Esto no significa que su labor al frente de instituciones esté en tela de juicio, ni que nos veamos en la necesidad de hacer una valoración exhaustiva de su desempeño como funcionarios culturales. Solamente consideramos importante señalar que el Teatro de Ulises, desde su perspectiva de "teatro de arte", alejado de una denominación de "teatro político", resultó ser a la postre teatro

[92] Magaña-Esquivel, Yolanda Argudín, Wilberto Cantón, Antonio Arcaráz, entre otros, en sus respectivos trabajos mencionan y repiten el hecho de que el Teatro de Ulises se constituyó, a pesar de lo exiguo de la empresa, como "el año 0" del teatro mexicano del siglo XX.

[93] Salvador Novo fue secretario de Puig Cassauranc y encargado de los asuntos editoriales de la SEP, posteriormente ocupó el Departamento de Teatro del INBA. Celestino Gorostiza fue jefe del Departamento de Teatro del INBA y posteriormente su director, así como director de los Estudios Cinematográficos de Clasa, mientras que su hermano José fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la SEP. Villaurrutia fue también jefe del Departamento de Teatro y Clementina Otero directora del Departamento de Danza y de Teatro Infantil.

[94] Sobre el hecho de que se mencione con insistencia al Teatro de Ulises como la única experiencia de teatro de avanzada en el México posrevolucionario, esto es lo que refiere Schmidhuber: "El Teatro de Ulises fue el primer intento serio de presentar la vanguardia del teatro europeo en México, pero habría que valorar sus indiscutibles logros junto a los alcanzados por el teatro mexicanista y por el de la tradición española. Además, el movimiento teatral tuvo en México en esos mismos años la presencia de otros esfuerzos tan meritorios como el Teatro de Ulises [...] Es interesante notar que ninguna de las obras estrenadas por el Teatro de Ulises se convirtió en paradigma de loa vanguardia mundial". Véase G. Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne, 1922-1938*, Nueva York, Peter Lang, 1992, pp. 95 y 99.

político por la utilización de la práctica escénica como medio de propaganda de determinadas ideas estéticas y por su estrecha relación con las disputas sobre el proyecto de cultura nacional, y porque la experiencia del Ulises ayudó a sus participantes a desarrollar una carrera teatral que los llevaría, también, a puestos políticos donde habrían de tomar decisiones en torno a la política teatral del Estado mexicano en regímenes subsecuentes.

De hecho, la polémica desatada en los años cuarenta a propósito del estreno de *El gesticulador* (1947) de Usigli, y el posterior pleito a golpes entre Novo y Usigli en el mismo Palacio de Bellas Artes,[95] no fue otra cosa que la manifestación de confrontaciones de carácter personal entre creadores, pero al mismo tiempo, de ideas en relación con la función social del arte y del teatro.

[95] A pocos días del estreno de *El gesticulador* (mayo 17 de 1947) en el Palacio de Bellas Artes, Novo, a quien le desagradaba la obra, arremetió a golpes contra Usigli. Ésta es la versión de los hechos, de acuerdo con comentarios aparecidos en la prensa:

(NOVO): "Usigli es un paranoico, ansioso de notoriedad, eso es todo. El motivo de este incidente acaecido anoche fue una conversación que sostuvimos en el camerino de Gómez de la Vega. A Usigli no le gustó lo que expresé y me dijo unas cuantas groserías. Anoche, saliendo yo de Bellas Artes le ví y le llamé, y cuando se volteó le propiné dos bofetadas y le arrojé al suelo. Hubiera podido patearlo pero no quise. Él sabe que tuve participación para que su obra se estrenara, pero es un desagradecido [...] Yo dije, comentando el estreno de "*El gesticulador*, que esta obra hubiera obtenido mayor éxito en el Lírico. Lo oyó Martín Luis Guzmán y mi comentario salió en *Tiempo*. Esto molestó mucho a Usigli [...] Le gusta mucho la publicidad... Pero no es cierto que yo huyera en la oscuridad. Le abofetée y seguí mi camino, pero no huí. Eso es falso. Ni le pegué por detrás, a no ser que tenga las quijadas en la espalda... en cuanto a él, es un 'Palillo a la crema' ".

(USIGLI): "Salía yo de Bellas Artes, cuando oí pronunciar mi nombre, y al volverme, me golpearon. Cuando pude reaccionar, me levanté del suelo y vi que se alejaba el atacante y reconocí en él a Novo. Le grité: "Venga acá... No huya", pero escapó. Y no puedo decir otra cosa. Cuando sea retirada la obra, hablaré". —¿Es cierto que fueron ustedes amigos?" —pregunta el periodista.

"Sí, durante años... —responde Usigli— Pero no se puede estar de acuerdo con personas de costumbres equívocas". *Últimas Noticias*, 29 de mayo de 1947. En otro recorte de prensa, encontrado sin más referencia que la misma fecha, se menciona que Novo le propinó dos bofetadas al momento que le decía: "una en nombre de los diputados y senadores y la otra de los generales" (Los recortes de prensa fueron consultados en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México).

Un caso interesante de práctica escénica realizado por miembros del grupo los Contemporáneos, y por añadidura casi ignorado por la historiografía teatral, es el de la experiencia realizada por Bernardo Ortiz de Montellano, tanto como dramaturgo y como promotor teatral en el llamado Teatro del Periquillo. Extraña la ausencia de Ortiz de Montellano en el Teatro de Ulises, puesto que él mismo incidió en la práctica escénica. Ortiz de Montellano estuvo bajo el amparo de un programa denominado "Recreaciones populares", que dirigía Amalia C. de Castillo Ledón. La experiencia, según los escasos testimonios con que se cuentan, consistió en un teatro de títeres basado en los personajes de las tiras cómicas que aparecían en los suplementos dominicales de los diarios: Mamerto, Chupamirto, Ninfa, Mut y Jeff, Nagulás, etc., asociados con otros personajes surgidos del folclor popular, como el Diablo, el Perico y la Muerte. Poco sabemos, sin embargo, de esta experiencia de títeres que antecede en ese sentido a la desarrollada por Germán List Arzubide y Germán y Lola Cueto. Los textos no han llegado aún hasta nosotros, y entre las pocas referencias que tenemos de este Teatro del Periquillo, está un testimonio aparecido en la revista *El Espectador* de febrero de 1930, firmado por Marcial Rojas (seudónimo bajo el que se encubrían los mismos Villaurrutia, Gorostiza, Novo y Humberto Rivas):

> Los niños sonrientes que cada semana aplauden, en los parques de la ciudad, el espectáculo nuevo, interesante, de los Teatros del Periquillo instalados por la Sección de Actividades Recreativas del Departamento del Distrito, bajo la dirección del poeta —amigo de los niños— Bernardo Ortiz de Montellano, saludan, con su regocijo, en la inocente complejidad de los personajes de la farsa, el advenimiento de un camino intransitado en el desarrollo del arte teatral de México. Porque el espectáculo de títeres (movidos por hilo desde lo alto del tiempo y del escenario) que a fines del siglo pasado contaron como decididos apóstoles a los hermanos Rosete Aranda, ha venido a menos. Los títeres que ahora quedan rodando de carpa en carpa contienen los defectos de aquellos su exagerado realismo [...] Los nuevos, inusitados, muñecos de estos Teatros de Periquillo, orientados íntegramente a la farsa, a lo grotesco, nacieron para hacer reír al niño, para impresionarlo con la reserva hu-

mana de sus vivas personalidades en constante desarrollo, para incitar a la imaginación dentro de un plano de belleza estética con la ingenuidad equilibrada del decorado interior, obra de Julio Castellanos [...] Las obras que representan estos muñecos (que en cuanto a técnica de movimientos son distintos a los europeos pues ofrecen la novedad de manejarse con hilos por debajo y no con las manos, lo que les permite el movimiento de ojos y boca, adquiriendo mejor prestigio entre sus entusiastas admiradores) proceden del folklore más puro seleccionado cuidadosamente para adaptarlo a las necesidades del teatro [...] Algunas obras a propósito han sido escritas para los Teatros de Periquillo y se escribirán otras hasta desarrollar completamente el plan espiritual formado de antemano.

En la Casa del Estudiante Indígena estoy [declara Ortiz de Montellano] ensayando un tipo de teatro de títeres más complejo y artístico, del que pronto ofreceré para *El Espectador*, amplias noticias.[96]

Otro testimonio importante sobre el Periquillo nos lo ofrece Rodolfo Usigli:

Por encargo del Departamento Central del D.F., la señora Amalia G.C. de Castillo Ledón inició en el mismo año de 1929, bajo el nombre de Recreaciones populares, un ciclo de actividades teatrales consistente en representaciones en escuelas, jardines, centros obreros y establecimientos penales, incluyendo concursos de piezas de teatro entre obreros. En colaboración con este movimiento, Bernardo Ortiz de Montellano ideó y dirigió el teatro de muñecos llamado del "Periquillo", que funcionó en parques y jardines infantiles todo el año. La construcción y animación de los muñecos se debió a los hermanos Guerrero y a Julio Castellanos.[97]

Lo cierto es que parece haber sido un movimiento de teatro para niños interesante y amplio, que por la presencia de pintores-escenógrafos en su realización podemos ubicar dentro de las propuestas de Teatro de Arte impulsado por los mismos miembros de Contemporáneos, razón por la cual vemos en el testimonio de

[96] M. Rojas, "El Teatro del Periquillo", *op. cit.*, pp. 1-2.
[97] R. Usigli, *México en el teatro*, *op. cit.*, pp. 132-133.

Marcial Rojas una simpatía hacia él. Extraña no obstante, la ausencia de Ortiz de Montellano en el Teatro de Ulises y posteriormente, en el Teatro de Orientación, y aún más en tanto que se trató de un miembro distinguido del grupo (editor de la revista *Contemporáneos* y de *El Espectador*) y con una dramaturgia moderna, de orientación poética, con tintes oníricos de incuestionable valor, equiparable a los autos profanos de Villaurrutia.

Ortiz de Montellano intentó realizar un teatro que no sólo incidiera en la renovación del repertorio o en la puesta al día de la escena nacional, sino también en la cultura estética del pueblo, un teatro que recuperase el aliento poético del pasado con formas modernas.[98] Por desgracia, su propuesta no parece haber tenido ni mucho eco, ni grandes seguidores entre los renovadores de la escena nacional. Tampoco, como sabemos, Ortiz de Montellano dedicó sus esfuerzos de manera particular al teatro, como sí lo hicieron los otros miembros de Contemporáneos.

Del teatro de Ortiz de Montellano, Wilberto Cantón nos dice que en 1929 este poeta:

> Había hecho su primera experiencia en el teatro de muñecos, esta vez con títeres, organizando en la Casa del Estudiante Indígena un grupo en el que figuraron los pintores Antonio M. Ruiz y Julio Castellanos. De esta incursión teatral nos queda una excelente obra [...] *El sombrerón* (estrenada en 1929 y editada en 1946), cuya depurada calidad literaria la distingue y aísla entre todas las de este tipo que se hayan escrito en nuestro país.[99]

También cabe mencionar su pequeño texto dramático *Pantomima*, publicado en la revista *El Espectador*, del 29 de mayo de 1930 (p. 3), donde ensaya postulados futuristas de teatro sintético, como también lo haría José Gorostiza con su obra *Ventana a la calle*.

[98] Sobre el trabajo teatral de Ortiz de Montellano véanse también las tesis de licenciatura de Elena Román y Francisco Reyna, *El Teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante Indígena, dos proyectos de títeres de Ortiz de Montellano*, tesis, México, UNAM, 2003. y de Antonio Misael Gutiérrez, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano*, tesis, México, UNAM, 2003.

[99] W. Cantón, *Teatro de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982, p. 40.

EL TEATRO DE ORIENTACIÓN

Cuatro años más tarde del surgimiento del Teatro de Ulises, y bajo el patrocinio del Estado mexicano, varios de los miembros del Ulises fundan el Teatro de Orientación (1932),[100] siguiendo los mismos principios y estética del primero. Según el cronista e historiador del teatro, Antonio Magaña-Esquivel, resultó ser "la hora de Gordon Craig, Reindhart, Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Piscator".[101] Es un tanto exagerado afirmar que solo un grupo de teatro semiprofesional pudiera abarcar, por sí mismo, en sus temporadas, tal racimo de tendencias y de propuestas estéticas, pero sí puede decirse que grupos como el Orientación buscaban unirse, a final de cuentas, a la modernidad teatral, intentando hacer teatro mexicano bajo ciertas directrices de los grandes creadores europeos de entonces.

El Teatro de Orientación tuvo su génesis en 1931, como una propuesta surgida en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública para promover un teatro de arte, que justamente, orientara al espectador sobre nuevos repertorios, al mismo tiempo que cultivara nuevos espectadores para el gran teatro.

De acuerdo con un testimonio de Julio Bracho, entresacado de un escrito, al parecer suyo, titulado "Generalidades",[102] aparece este creador teatral y director de cine, como el precursor del Teatro de Orientación en 1931.[103] Después, según dicho texto, el proyec-

[100] M. Cucuel, "Un grocupe expérimental de théâtre an Mexique dans les annéess 30, le Teatro Orientación de Celestino Gorostiza", Ain en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 13-28.

[101] A. Magaña Esquivel, *Medio Siglo de teatro mexicano..., op. cit.*, México, INBA, 1964, pp. 67-71.

[102] Citado por E. García Rivera, *Julio Bracho 1909-1978*, México, UdG, 1986, pp. 18-25; "Entre escena y la pantalla", *Tiempo*, México, 1946, p 54.

[103] Consta en documentos de la SEP que Julio Bracho había iniciado ya en 1931 la labor del Teatro de Orientación con su grupo Escolares del Teatro. G. Fuentes "Julio Bracho y la formación del teatro mexicano", *Acotación*, 1991, pp. 25-27. Lo cierto es que, en rigor, Bracho inicia las actividades teatrales en la sala con dicho nombre en el edificio de la Secretaría. Es claro también que Bracho fue desplazado por Celestino Gorostiza cuando el Departamento de Bellas Artes pasa a las manos de José Gorostiza. Pero en 1938, en la última temporada del Orientación, Bracho se reincorpora y lleva a escena el montaje de *Anfitrión 38*, de Giraudoux.

to le fue arrebatado a partir del montaje de *Antígona* de Cocteau, que él tradujo, y a partir de entonces la dirección del Teatro de Orientación pasa a manos de Celestino Gorostiza, en virtud de que su hermano José, que estaba a cargo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, lo nombra su director, y es así como este grupo pasa a formar parte de las empresas culturales de los Contemporáneos, mientras que a Julio Bracho se le considera el creador de los grupos Escolares del Teatro, Trabajadores del Teatro y Teatro de la Universidad.

En documentos de José Gorostiza, como parte de los informes del Departamento de Bellas Artes, esto es lo que se manifiesta en términos generales del teatro que, en general promovía la Secretaría de Educación Pública:

> Teatros de la Secretaría
>
> Hasta diciembre de 1931 se celebraron, domingo a domingo, los festivales que presentaba el Departamento de Bellas Artes en el Teatro al Aire Libre de la Secretaría, pero en el mes de enero hubo necesidad de interrumpirlos tanto porque se dejó de contar con los recursos necesarios, como porque se consideró que los pocos de que se disponía podían emplearse con mejores resultados.
>
> La dirección de los teatros se ha ocupado preferentemente en la preparación de espectáculos teatrales propiamente dichos. Entre los trabajos realizados debe mencionarse la participación del Departamento en el montaje de la obra dramática de Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, la celebración del 4° centenario de la fundación del Estado de Oaxaca y la iniciación de un ciclo de representaciones en el Teatro de Orientación, que lo mismo por su alta calidad como por su intención educativa, habrán de influir considerablemente sobre nuestro medio teatral [...]
>
> Se ha mandado reparar el teatro Hidalgo para que quede en condiciones de que actúe en él sistemáticamente una compañía de comedias, por medio de la cual se realizará una verdadera campaña de renovación de nuestro teatro, tanto más necesaria cuanto que el valor educativo de este arte ha llegado a desaparecer a causa de los intereses materiales de las empresas que lo han convertido en un instrumento de recreación de la más baja especie.

En el proyecto de presupuesto para 1933, el Departamento ha reunido en una Sección de Teatro los elementos dispersos con que cuenta para el fomento de este arte y se ha hecho figurar, además, como dependiente de la propia Sección, el personal necesario para integrar una compañía y contar de esa manera, por primera vez en México, con un Teatro de Estado que permita a la Secretaría emplear debidamente este recurso en beneficio de la educación de las masas.

Diagrama Núm. 2. Proyecto de reorganización para 1933

Consejo de Bellas Artes
Jefe del Depto.
Sección Administrativa

Sección de Teatros

Teatro de Orientación	Teatro Hidalgo	Teatro al Aire Libre

Fuente: *Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública al 31 de agosto de 1932*, SEP, TGN, pp. 490-499.

Este documento es una muestra clara de que el proyecto de Teatro Orientación formaba parte de un amplio plan teatral que la Secretaría de Educación Pública habría de echar a andar, a partir de 1932, y que en efecto se llevó a cabo. El arte escénico tenía una importancia capital en el proyecto educativo del Estado mexicano posrevolucionario, como se ha visto.

No consideramos necesario abundar en el seguimiento de las actividades de esta experiencia teatral, en virtud de que ya Luis Mario Schneider[104] ha trabajado con amplitud este movimiento. Sin embargo, el testimonio del famoso crítico y cronista teatral Roberto *El Diablo* (Roberto Núñez y Domínguez) nos puede ayudar a valorar la trayectoria del Orientación a lo largo de las diferentes temporadas que alcanzó a tener.

Del Teatro de Orientación en su primera temporada, dice el cronista Núñez y Domínguez: El Teatro de "Orientación", depen-

[104] L. M. Schneider, *Fragua y gesta...*, *op. cit.*

diente de la Secretaría de Educación, desarrolló una noble labor de difusión cultural, representando con su cuadro de aficionados obras del teatro universal, desde Sófocles, Shakespeare, Cervantes, hasta O'Neill y Pellerin. Isabela Corona y Otilia Zambrano se distinguieron en las interpretaciones".[105]

De la temporada de 1934 se expresa con implacable rigor crítico:

> Nuevamente ha hecho acto de presencia el llamado "teatro de orientación". Con ésta de ahora, son ya cuatro las temporadas que ofrece la flamante institución escénica auspiciada por el gobierno. Y es curioso observar que en el cuatrienio que abarca su ejercicio, es precisamente cuando el público metropolitano ha evidenciado la mayor "desorientación teatral". No se recuerda, en verdad, un más grande desvío de nuestro conglomerado social por el arte de Thalía, que el constatado en el último lustro que estamos viviendo [...]
>
> La interpretación [de *A la sombra del mal* de Lenormand], a pesar del largo tiempo que tuvo de ensayos, indudablemente adoleció de las vacilaciones y tropiezos inherentes a los aficionados.[106]

Lo mismo que de la temporada de 1938 en el Palacio de Bellas Artes:

> La nota actualista la constituyó la nueva temporada del llamado Teatro de Orientación, que esta vez adquirió mayor categoría estética, ya que tuvo por asiento el Bellas Artes. Pero si ascendió en lo relativo al escenario que le sirvió de marco, no alcanzó, en cambio, la brillantez que tuvieron las anteriores, debido a la brevedad de su duración, puesto que ni siquiera logró ajustar un mes.
>
> Dos fueron las flamantes producciones que nos dio a conocer ahora, con el sugestivo aliciente de que ambas fueron interpretadas por elencos distintos y puestas en escena igualmente por diversos directores [*Minnie la cándida*, de Bontempelli dirigida por ¿Villaurrutia?, y *Anfitrión 38*, de Giraudoux, dir. por Bracho] de lo que nos permitió apreciar mejor

[105] R. Núñez y Domínguez, *Descorriendo el telón, cuarenta años de teatro en México*, México, Rallán, 1956, p. 313.

[106] *Ibid.*, pp. 387-388.

la labor que esta falange histriónica, que pugna por vivificar nuestro paisaje bambalinesco, se ha impuesto.[107]

Del testimonio crítico de Núñez y Domínguez puede decirse que sintetiza en mucho la profusión de comentarios que se dieron en la prensa nacional a propósito del Teatro de Orientación, muchos de ellos ya recopilados por Schneider, como hemos mencionado anteriormente. De todos ellos, y siguiendo con el testimonio citado, inferimos que el Teatro de Orientación fue un movimiento teatral patrocinado por la Secretaría de Educación Pública, primeramente en una pequeña sala del mismo nombre en el edificio de la propia Secretaría y en el Teatro Hidalgo y, posteriormente, en 1938, en sus presentaciones finales en el foro del Palacio de Bellas Artes, que promovió no sólo un "nuevo repertorio", sino también un teatro de arte como parte de las actividades de promoción cultural que el estado posrevolucionario desarrolló a través de sus programas educativos.

El Teatro de Orientación tuvo cuatro temporadas, las primeras tres en forma consecutiva en los años 1932, 1933 y 1934 (bajo la dirección escénica de Celestino Gorostiza) y después, hasta 1938, culmina y finaliza su actividad con una temporada en el Palacio de Bellas Artes. Las obras que presentó, de acuerdo con el minucioso rastreo documental de Luis Mario Schneider, son: *Antígona* de Sófocles en versión de Jean Cocteau y *Dónde está la cruz* de Eugene O'Neill, *Cuento de amor* de Shakespeare en traducción de Jacinto Benavente y *Una familia* de Julián Gómez Gorkin, *Intimidad* de Pellerin, *Una petición de mano* de Chéjov, *Jorge Dandin o el marido humillado* de Molière, *Knock o el triunfo de la medicina* de Jules Romain y *La tragedia de Macbeth* de Shakespeare en adapatación de Agustín Lazo (1932); *El matrimonio,* de Nicolás Gogol, *Amadeo o los caballeros en fila* de Jules Romains, *Su esposo,* de G.B. Shaw. Para entonces el Teatro de Orientación cambia de sede y comienza a presentar sus programas ya no en la pequeña sala Orientación sino en el Teatro Hidalgo, propiedad también de la SEP, reponiéndose algunas de las piezas estrenadas en la temporada anterior y estrenando las que a

[107] *Ibid.*, pp. 532-533.

continuación se ennumeran: *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes; *Parece mentira*, de Xavier Villaurrutia; *Juan de la luna*, de Marcel Achard; y *La escuela del amor*, de Celestino Gorstiza (1933); *A la sombra del mal*, de H. R. Lénormand; *Liliom*, de Franz Molnar; *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes; *El barco*, de Carlos Díaz Dufoo, hijo; *¿En qué piensas?*, de Xavier Villaurrutia; *Ser o no ser*, de Celestino Gorostiza (1934). Durante los cuatro años siguientes hay un receso en sus actividades ante el cambio de políticas culturales durante del Estado mexicano la administración del secretario de Educación, Ignacio García Téllez. Y no es hasta 1938, cuando Vázquez Vela es el nuevo encargado de la Secretaría, que el Teatro de Orientación reinicia sus actividades, ahora dividido en tres grupos, bajo la dirección de Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Julio Bracho, respectivamente. Se estrenan así *Minnie, la cándida* de Máximo Bontempelli, dirigida por Villaurrutia, y *Anfitrión 38* de Giraudoux, dirigida por Julio Bracho. En 1939, fuera ya del rótulo del Teatro de Orientación, se estrena *Biografía* de John Behrman, bajo la dirección de Usigli en el Teatro Hidalgo, pero en un principio se había considerado como parte del repertorio.

El Teatro de Orientación formó parte de las políticas culturales de la Secretaría de Educación Pública y, sin ser propiamente teatro político, es una muestra palpable de cómo el discurso y la estética teatral de los Contemporáneos fue consolidándose como la práctica escénica patrocinada por el Estado con mayor peso histórico, en comparación con las otras experiencias, como el teatro de masas, el teatro de títeres, así como las diversas actividades teatrales que promovió en el viejo Teatro Hidalgo y en diversos foros del país. Más que una experiencia de teatro político, el Teatro de Orientación resultó ser la implantación de una política teatral que trasciende en México hasta nuestros días: la de promover un teatro de arte en manos de una élite intelectual y artística. Darle así un sentido cosmopolita a la creación teatral y generar con ello cuadros de creadores teatrales con una mayor formación artística y un gusto estético mucho más depurado que el que pudiera tener o desarrollar la gente de teatro proveniente del medio estrictamente comercial.

Sobre el proyecto del Teatro de Orientación hay que mencionar que José Gorostiza dio prioridad al proyecto de su hermano Ce-

lestino —que era el proyecto de los Contemporáneos— al de otras propuestas, como se observa en el proyecto de Agustín C. Beltrán, quien en 1932 propuso a la SEP las bases para la creación de un Centro Cultural denominado "Teatro del Pueblo", en el cual las grandes compañías que actuaban en la capital tendrían que dar una función mensual o quincenal en dicho Centro, con el fin de generar amplios públicos teatrales; pues según su autor: "En las grandes capitales europeas, y en la Rusia especialmente, la institución de Teatro del Pueblo ha dado resultados asombrosos en la educación y desarrollo intelectual del pueblo".[108] Al tener conocimiento del citado proyecto, José Gorostiza le envió una misiva en donde expresaba que:

> Con relación al Memorándum de usted que cito en antecedentes me permito manifestarle, por acuerdo del Consejo de Bellas Artes, que con ayuda de esta Secretaría se está llevando a cabo una temporada en el Teatro de la misma y al terminar ésta se harán otros experimentos; que como los teatros de esta Capital ya trabajan con precios populares el propio Consejo considera que sería inútil, como Ud. lo propone, reunir en el teatro Hidalgo a las diversas compañías para que continúen ofreciendo la misma clase de espectáculos que ya el público desdeña, y que en cuanto a los éxitos que Ud. Señala, éstos se obtendrían con la creación de un teatro mejor que el teatro comercial ordinario.[109]

El tiempo le dio la razón a José Gorostiza en el sentido de que era necesario crear un teatro alternativo al de las grandes compañías.

Pero en relación con la puesta en marcha del Teatro de Orientación, cabe mencionar que hubo otras propuestas, y no sólo la relacionada con la disputa entre los hermanos Gorostiza y Julio Bracho. En 1933-1934, por ejemplo, el actor Gustavo Villatoro edita un opúsculo titulado *El problema de nuestro teatro nacional*, en el que propone un proyecto para crear el Teatro Nacional de México (TNM), el Teatro Experimental del Pueblo (TEP), concursos de dramaturgia nacional, una biblioteca teatral, una editora literaria teatral e

[108] A. Beltrán, *Bases para la creación de un Centro Cultural que se denominará "Teatro del Pueblo"*, México, mecanuscritos, 1932.

[109] *Ibid.*

incluso una revista teatral.[110] Ignoramos qué opinión mereció por parte de todos aquellos que trabajaban entonces por la renovación del teatro en México, así como de las autoridades de la propia Secretaría de Educación Pública y su Departamento de Bellas Artes, pues justamente en el año de 1934 se inaugura el Palacio de Bellas Artes y la propuesta de Villatoro, en caso de haberse realizado, hubiera tenido como sede el propio Palacio de Bellas Artes, por necesidad. Vale decir que esas propuestas cristalizaron muchas décadas después con la creación en los años setenta y ochenta de la Compañía Nacional de Teatro, así como posteriormente el Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", ambos dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Y no hay que olvidar la importante experiencia del Teatro de Medianoche, impulsada por Rodolfo Usigli en 1940 entre los meses de marzo y abril,[111] que tanto en su repertorio como en la propuesta de crear un Teatro de Arte se emparenta con la realizada por el Teatro de Orientación. Usigli, consigue montar en el Teatro Cine Rex, en un horario fuera de lo común (de ahí su nombre), un repertorio que conjuntaba las nuevas propuestas dramatúrgicas mexicanas con lo mejor de la dramaturgia mundial de entonces. Éstas fueron las obras presentadas: *La pregunta al destino*, episodio de Arthur Schintzler; *Ha llegado el momento*, X. Villaurrutia; *A las nueve en punto*, Neftalí Beltrán; *Encienda la luz*, Marco Antonio Galindo; *Vacaciones*, Usigli; *Los diálogos de Suzette*, Luis. G. Basurto; *Si encuentras, guarda*, George Kelly; *Vencidos*, G.B. Shaw.

El Teatro Universitario y Estudiantil

Boletín de la Universidad Nacional Autónoma de México
Rector Alfonso Pruneda
Boletín de julio-octubre, 1925, p. 10.

[110] G. Villatoro, *El problema de nuestro Teatro Nacional*, La Habana, Úcar, García, 1933-1934.

[111] Sobre esas experiencias y otras de los años cuarenta, véase la tesis de maestría de Guillermina Fuentes, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México: Teatro Panamericano de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939-1948)* tesis, México, UNAM, 2004.



Montaje para el teatro guiñol de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Diseño de muñecos: Lola Cueto; Dir. R. Lago.

Extensión Universitaria. Con fecha cinco de junio se inauguraron las conferencias culturales de Extensión Universitaria, que desarrollará la Sociedad Astronómica de México. Se celebró este acto en la sala de Discusiones Libres.

Se llevó a cabo una serie de conferencias sobre arte sustentadas por la señora María Teresa Barragán, sobre los temas siguientes:

I. El arte Escénico y la vida. 13 de junio
II. Mujeres del teatro de Ibsen. 17 de junio
III. El romance castellano. 20 de junio
IV. Joyas del Museo del Prado. 23 junio
V. El Greco y Goya. 27 junio
(*El Universal*, septiembre 10, 1925, 1a. sección)

La nota anterior da cuenta de que la renovada Universidad Nacional, en la década de los veinte, inicia una labor de difusión de la cultura de gran importancia, pero también observamos que en esa labor el teatro, al igual que en otras instituciones del Estado, poseía una prioridad y una significación aparte.

Ya en 1930, Roberto Lago había iniciado en el Teatro Hidalgo una experiencia de teatro universitario al llevar a escena *El primer destilador*, de León Tolstoi.[112]

La obra del escritor ruso, escrita con un sentido jocoso, versa en torno del problema del alcoholismo de las clases trabajadoras y marginadas, planteando la idea de cómo el demonio puede estar detrás del consumo y producción del alcohol. Cabe mencionar que el montaje, en 1919, de *El primer destilador* se constituyó como uno de los momentos clave en la vanguardia mundial. El montaje del soviético Amekov rompió con el modelo de teatro realista-naturalista, dando paso a uno de los experimentos escénicos más interesantes y renovadores en la Unión Soviética, el constructivismo teatral.

Sin embargo el montaje en México de esta obra de Tolstoi, aun cuando muy probablemente fuese realizado bajo las mismas

[112] L. Tolstoi, "El primer destilador o cómo ganó el diablo su primer pedazo de pan", Madrid, 1929, pp. 91-123.

intenciones edificantes, no pareció haber tenido la audacia formal del experimento soviético.

A propósito de estos primeros inicios del teatro universitario moderno en México, la revista *El Espectador*, que exponía y promovía las ideas estéticas en materia teatral de los Contemporáneos,[113] asume una actitud beligerante respecto de esta experiencia y, en particular, con el montaje de Roberto Lago.

Por su valor dentro de las polémicas surgidas a propósito de los diversos movimientos y tendencias del teatro mexicano posrevolucionario, así como por el sentido testimonial que contiene en torno a los diversos discursos que han sostenido el desarrollo de un teatro universitario en México, citaremos en su totalidad el artículo de Jorge Cuesta aparecido en la revista *El Espectador* del 5 de junio de 1930, firmado por un tal "C".[114]

> Se empieza a anunciar el próximo debut de un conjunto teatral patrocinado por la Universidad, que actuará en el Teatro de la Secretaría de Educación.
>
> Colaboradores nuestros han abogado en otras épocas por que se hiciera teatro en la Universidad, de modo que nos toca ser de los primeros en aplaudir en principio el interés que ahora demuestra aquélla por los asuntos teatrales, no sin poner reparos a la forma —un poco informe— en que se iniciarán esos trabajos, con riesgo de que se trate, una vez más, de una improvisación a la mexicana con fracaso seguro anticipado.
>
> No sabemos hasta qué punto la Universidad, no obstante su interés plausible, haga bien en patrocinar a un grupo sin antecedentes en el teatro, ni como profesionales ni como aficionados, para que, sin un programa determinado, sin un fin cultural o artístico que se pueda deducir, por lo pronto, de la primera obra de su repertorio, inadecuada para abrir un ciclo ordenado cualquiera hagan representaciones en público. Sabemos que el espíritu que guía a los fundadores de ese teatro es de hacer representaciones populares con un fin moralizante, pero

[113] D. Meyran, "Discourse culturel...", *op. cit.*, pp. 125-136.

[114] El cual o bien fue Celestino Gorostiza o Jorge Cuesta, quien sí asume la autoría de la diatriba aparecida en el número 26 de la misma revista del 17 de julio.

entendemos que no son esas funciones el resorte de una Universidad, institución de cultura, de alta cultura, y creemos, por grande que sea el espíritu popular de los directores de la Universidad, que mientras ésta tenga ese nombre, se le debe exigir que cumpla sin compromisos con la cultura.

A nuestro entender, el teatro, indispensable en la Universidad, no cabe dentro de ella más que de los modos siguientes: como Club Dramático para la representación de obras clásicas, para completar la cultura literaria de los estudiantes. Como carrera para actores, escenógrafos, directores, etc. Como investigación teatral para las personas dedicadas a la dramaturgia, con su correspondiente teatro experimental. Todos los ensayos que se hagan fuera de esos términos, son antiuniversitarios y corresponden a corporaciones oficiales o particulares, que tienen libertad de hacer teatro con fines interesados o gratuitos, de acuerdo con su nivel social y cultural.

Hemos de advertir, para ponernos al margen de cualquier suspicacia, que las consideraciones anteriores las hemos hecho basándonos en la propaganda que se ha hecho por medio de la prensa al grupo que está por debutar, en el que figuran directores y escenógrafos (no se ha dado a conocer el elenco de actores) que hasta ahora no son conocidos por su afición al teatro, ni por los trabajos que hayan podido hacer anteriormente relacionados con él. En cuanto a la obra que se llevará a escena, es una de las que hizo Tolstoi sin ningún fin literario o artístico, y las razones que se aducen para que esta obra deba ser representada por la Universidad, son las que aseguran que se trata de una obra de tendencias antialcohólicas.

Sin embargo, volvemos a aplaudir que de un modo u otro se haya interesado la Universidad por el teatro, con la esperanza de que esto pueda ser un principio, si no lo ahoga su fracaso, de lo que en materia teatral pueda y deba hacer la Universidad.[115]

Más allá de los preceptos que en el citado texto se plantean en torno de lo que debe o no debe ser un teatro universitario, hay que decir aquí que lo que se evidencia es un problema de lucha por la supremacía teatral de una formación determinada. Las des-

[115] A. Magaña-Esquivel. "El tiempo de *El Especctador*", *op. cit.*, p. 151.

calificaciones gratuitas, como la que establece que el grupo que representará *El primer destilador* no tiene "aspiraciones culturales y artísticas", por ejemplo, resultan por demás banales e irrelevantes. ¿Cuál espectáculo teatral las tiene y cuál no? Lo mismo ocurre con el comentario de que el grupo no cuenta con antecedentes "ni en el teatro ni como profesionales". ¿No podría haberse dicho lo mismo en relación con el Teatro de Ulises en 1928 y, en cierto sentido —como de hecho una parte de la crítica así lo consignó—, también con la experiencia del Teatro de Orientación que dos años más tarde impulsarían los mismo responsables de *El Espectador*?

Consideramos que, por lo que ocurrió años más tarde con las experiencias de Julio Bracho, tanto en Orientación como con los Escolares del Teatro y el Teatro de la Universidad, de lo que se trataba era de conseguir la hegemonía en el teatro mexicano; ganar la carrera frente a las otras formaciones, como prácticamente ocurrió.

Un hecho importante que vale destacar en medio de las polémicas surgidas en torno de las actividades del Teatro Universitario, y posteriormente del Teatro de Orientación, es que Celestino Gorostiza presentó a la Universidad Nacional en 1930, un "anteproyecto para el funcionamiento del Teatro Universitario", que publicaría en su número 30 la revista *El Espectador*. El anteproyecto concuerda con la diatriba de Cuesta a propósito del teatro universitario y establece como propuestas la fundación de una Escuela de Artes Dramáticas, la instalación y puesta en marcha de un Teatro Universitario y la organización de lo que ellos llamaban "clubes dramáticos", que podríamos traducir como la conformación de grupos de teatro estudiantil en las distintas escuelas y facultades de la Universidad.[116] El texto de Celestino Gorostiza es muy cercano en ideas a las expuestas en el artículo de Cuesta, y al parecer fue leído en una conferencia en el Conservatorio Nacional el 15 de noviembre de 1929.[117] Resulta interesante mencionar que dicho anteproyecto vendría a hacerse realidad varias décadas después, tanto en lo referente a la creación de una escuela de artes dramáticas, como en

[116] C. Gorostiza, "Arteproyecto para el funcionamiento del teatro universitario", *El Espectador*, 1930.

[117] D. Meyran, "Disconrs culturel...", *op. cit.*

la instalación de un teatro universitario y de los mencionados clubes dramáticos. En la UNAM en la actualidad la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro está cumpliendo cincuenta años de existencia, hay al menos cuatro espacios teatrales patrocinados por la UNAM y buena parte de las facultades y escuelas poseen un grupo de teatro estudiantil. Además año con año se celebra un festival de teatro estudiantil y universitario, aunque, vale decir, que no fueron propiamente miembros de los Contemporáneos quienes llevaron a cabo la fundación de dichas actividades teatrales en la universidad.

Por su parte, en 1931 le toca a Julio Bracho ser el impulsor de las actividades de la sala Orientación con su grupo Escolares del Teatro,[118] e inicia así una de las vertientes más ricas del teatro mexicano del siglo XX, la del teatro estudiantil y universitario que en muchos momentos, particularmente durante los años setenta, ha estado fuertemente vinculado con los movimientos sociales y políticos del país, como fue el movimiento de CLETA.[119] Es con Escolares del Teatro con el que se funda la sala Orientación, adaptada y diseñada al parecer por el pintor-escenógrafo Carlos González,[120] en las oficinas de la Secretaría de Educación Pública, que daría nombre al año siguiente a la experiencia teatral de Celestino Gorostiza. Una característica fundamental de Escolares del Teatro, y que marca la diferencia respecto a otras experiencias de los grupos renovadores del teatro mexicano posrevolucionario, es la presencia del director de escena. Bracho es uno de los primeros hombres de teatro en México que asume el papel del director de escena como la figura preponderante del espectáculo teatral.

Antonio Magaña-Esquivel cita un testimonio de Bracho respecto a sus concepciones sobre la dirección de escena a propósito del montaje mencionado: "Muchas veces me he preguntado —dice Bracho—, hasta dónde influían en mí, en esos días, los ensayos orquestales que hacía José Iturbi con su sinfónica, con quien compartía yo el escenario del teatro Hidalgo. La música ha tenido sobre

[118] "Entre la escena y la pantalla", *op. cit.*, pp. 54-55.
[119] D. Frischman, *El nuevo teatro popular en México*, 1991.
[120] A. Magaña-Esquivel, *Imagen del teatro..., op. cit.*, p. 88.

mí, siempre, un poder de evocación dramática que se traduce en actitudes, en danza".[121]

> Nosotros concebimos el Teatro Mexicano como la expresión dramática de una idiosincracia [...] lo concebimos como la imagen auténtica de la postura que tiene nuestro pueblo ante la vida, imagen que posea la esencia de ese dramatismo que encierran sus gestos: mestizos [...] Junto a los elementos existentes: la música, con sus propias melodías, la pintura, con sus colores propios; he aquí otro, fundamental, para el Teatro Mexicano, su histrionismo, hasta hoy latente, espera con ansia la llegada de ese personaje que hable su misma lengua, para darle vida en un tablado. Los tres están ofreciéndose a la inspiración de un poeta mexicano.[122]

Entre los montajes de esas primeras aventuras teatrales de Bracho destacan *Proteo* (1931) de Francisco Monterde, con máscaras de Germán Cueto; *Jinetes hacia el mar*, de John M. Synge y *La más fuerte*, de August Strindberg, en los meses de septiembre a noviembre de 1931.

En 1933 Bracho organiza otra experiencia teatral —siempre alejado de los ámbitos profesionales, siempre trabajando con cuadros dramáticos de estudiantes u obreros—, a la que llamó Trabajadores del Teatro, con el que introduce los talleres teatrales en las escuelas nocturnas para trabajadores como parte de un proyecto educativo del ministro Narciso Bassols; con este grupo monta *Lázaro rió*, de Eugene O'Neill, en la que manifiesta claramente sus inquietudes estéticas, como se ve en este testimonio autobiográfico escrito en tercera persona:

> Bracho ha iniciado su obra con actores nuevos a quienes se empeña en formar dentro de una nueva escuela mexicana de teatro. Su preocupación como director por un equilibrio escénico indestructible —orientado en esto por las teorías universales del nuevo teatro, especialmente las de los rusos— ha quedado a su vez establecida en las obras que ha

[121] *Ibid.*, p. 124.
[122] J. Bracho, "Las multitudes", México, 1933.

escenificado o que va hacer presente en la escenificación de una obra de magnitudes colosales: *Lázaro rió, de O'Neill [...]*

Arrastrando a toda la Escuela de Arte para los Trabajadores, utilizando por primera vez en México al obrero como material humano para el teatro, Bracho realiza uno de sus más apasionados trabajos.[123]

En 1933 Bracho continúa dirigiendo a los Trabajadores del Teatro, con quienes monta una pieza de Mauricio Magdaleno de la que no tenemos mayores referencias: *El Santo Samán*, así como *Los que vuelven*[124] de Juan Bustillo Oro, melodrama que intenta denunciar las condiciones de desigualdad y desarraigo de los mexicanos que vuelven al hogar después de haber probado fortuna en Estados Unidos, y con una obra suya, *El sueño de Quetzalma*, de la que tampoco sabemos algo. Participó como escenógrafo en esa temporada Jesús Guerrero Galván.

En noviembre de 1933 se estrena con los Trabajadores del Teatro, *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro, quien la codirige con Mauricio Magdaleno en un montaje que no sólo resultó un fracaso artístico, sino que fue víctima de la censura oficial.

En 1936, Bracho consigue un mayor apoyo institucional y organiza lo que sería, ya de manera formal, los inicios del teatro universitario contemporáneo: El Teatro de la Universidad, estrenando en el Palacio de Bellas Artes sendas versiones suyas de teatro clásico griego: *Los caballeros*, de Aristófanes, y *Las troyanas*, de Eurípides, a las que denomina Julio Bracho como "traducciones escénicas". Podría parecernos extraño ese interés por realizar el montaje de obras de teatro clásico griego en un periodo tan nacionalista, pero reconocemos también la influencia del ateneísmo en su interés por reivindicar la cultura griega y tomarla como modelo en el magno proyecto de cultura nacional. De manera que la propuesta de Bracho en un ámbito como el de la Universidad Nacional no sólo resultaba lógico, sino incluso necesario. De hecho, como hemos observado en lo referente al Teatro de Orientación, Bracho tenía profundo interés en el teatro clásico, como se muestra en su traducción y

[123] Citado por García Riera, *Julio Bracho...*, *op. cit.*, pp. 18-25.

[124] J. Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas*, México, Sogem, 1933.

adaptación de la versión de *Antígona* de Jean Cocteau que terminó dirigiendo Celestino Gorostiza en 1932. Por otra parte la temática de ambas obras, *Las troyanas* y *Los caballeros*,[125] se antojaban para la realidad del México posrevolucionario: la tragedia de Eurípides gira en torno de los desastres y las consecuencias que provoca un estado de guerra, mientras que la comedia de Aristófanes satiriza de manera mordaz las bribonadas que acompañan el ejercicio del poder público. Además, para Bracho había inquietudes estéticas en el montaje de obras clásicas, como lo testimonia él mismo: "Cuando monté *Las troyanas*, concebí el coro no en el sentido clásico griego, sino como un friso de danza, el cual comentaba la tragedia".[126] El montaje de las obras resultó significativo en la historia del arte mexicano, pues colaboraron en ellas pintores y músicos de gran importancia. Para *Las troyanas* se contó con la escenografía de Gabriel Fernández Ledesma y con la música original de Luis Sandi; mientras que para *Los caballeros* la partitura original la escribió Silvestre Revueltas y la escenografía corrió a cargo de Agustín Lazo.

Junto con estas obras, en este primer gran programa del Teatro de la Universidad Julio Bracho montó *Del llano hermanos, S. en C.* adaptación de la novela *Los caciques* de Mariano Azuela, y se anunció, sin llegar a representarse, una obra suya: *El tercer Orestes*.

Sobre la fundación del Teatro de la Universidad en 1936 esto es lo que dice el propio Julio Bracho:

> En 1936 [...] me llamaron para fundar el Teatro de la Universidad Nacional [...] Para su fundación fui respaldado por Luis Chico Goerne y por el grupo que entonces manejaba los aspectos social y cultural de la Universidad: el licenciado Salvador Azuela, Manuel Moreno Sánchez [...] Cuando fundé el Teatro de la Universidad conté con una serie muy interesante de personas, me vi rodeado por las inquietudes de excelentes discípulas, como Elena Garro [...] Naturalmente seguía a mi lado Isabela Corona, que era el alma del grupo; estaba la otra chica Garro, Devaki, que se casó con el pintor Jesús Guerrero Galván.

[125] E. Contreras, "Aristófanes en la Universidad Nacional de 1936", *Documenta CITRU*, 1995, pp. 40-44.

[126] E. García Riera, *Julio Bracho..., op. cit.*, p. 21.

> También formaba parte Rodolfo Echeverría [...] a quien bauticé como Rodolfo Landa [...] Igual Margarita Michelena, una poetisa muy sensitiva; Tomás Perrín, Carlos Riquelme, Carlos López Moctezuma. *[Y en otro recuento testimonial refiere que]:* En la Universidad traza un amplio proyecto que comprende la creación de un organismo de teatro que inicie sus representaciones en el Palacio de Bellas Artes periódicamente; y que las lleve después a los teatros al aire libre, a los centros y escuelas apartadas, y finalmente, a los teatros del interior de la República. En el proyecto incluye la idea de edificar un teatro moderno —el Teatro de la Universidad— y de fundar la Escuela de Teatro, con profesores universitarios, artistas y técnicos de la nueva generación".[127]

Estas últimas actividades ya habían sido propuestas por Celestino Gorostiza en su "Anteproyecto para el funcionamiento del Teatro Universitario", pero habrían de realizarse en otras circunstancias.

Julio Bracho, pocos años después, emigraría al cine, como lo harán también Bustillo Oro y Magdaleno, con quienes compartió parte de las actividades de sus experiencias teatrales, como una cierta continuación de lo que había sido la propuesta del Teatro de Ahora iniciado por estos. Había entre Bracho, Bustillo Oro y Magdaleno coincidencias y aspiraciones comunes.

La lista de películas en las que participó Julio Bracho como director es muy amplia, entre las más reconocidas dentro de la historia del cine mexicano están: *¡Ay qué tiempos señor, don Simón!* (1941), *Historia de un gran amor* (1941), *Distinto amanecer* (1943), *Crepúsculo* (1944), *Rosenda* (1948), *La sombra del caudillo* (1960); todas ellas consideradas como clásicos de la filmografía mexicana.

Finalmente, cabe decir que la labor fundacional de Julio Bracho con los grupos teatrales que formó, implicó una práctica escénica vinculada con una reflexión crítica sobre la realidad nacional. Su propuesta de crear un Teatro de la Universidad y el repertorio con el que lo inició marcaron una clara diferencia respecto de lo que desde la revista *El Espectador* habían lanzado Celestino Gorostiza y Jorge Cuesta, en el sentido de vincular al teatro con la reflexión social, sin apartarse de una preocupación y de un rigor artístico.

[127] Citado por García Riera, *Ibid.*, pp. 20 y 21.

LA HISTORIA Y EL PROYECTO REVOLUCIONARIO EN EL TEATRO. TEATRO INDIGENISTA MEXICANO Y TEATRO MEXICANO DE MASAS

EL TEATRO INDIGENISTA MEXICANO

Si bien el fervor nacionalista en el teatro no comenzó con las experiencias promovidas por el vasconcelismo, puesto que el teatro de revista ya había alcanzado notables momentos en ese sentido, como *La tierra de los volcanes, Aires nacionales,* entre otras, una de las tendencias teatrales auspiciadas por el Estado mexicano posrevolucionario fue justamente la de un teatro que recuperara para la escena tanto elementos propios del folclor popular e indígena, como la vida cotidiana y, sobre todo, de la historia y de los grandes mitos de la cultura nacional. En dichas experiencias teatrales no se trató, como afirma Schmidhuber, de una: "simple transposición de lo mexicano a la escena, a base de elementos no dramáticos como la danza y la música, con la finalidad de exaltar la cultura popular y otorgarle un lugar en el mundo del escenario, al menos con la misma importancia que el teatro artístico y comercial",[128] Sino del intento de crear un teatro que al mismo tiempo asumiera las "novedosas técnicas de puesta en escena" con los elementos que el Estado necesitaba promover en su discurso político e identitario, así como la búsqueda de algunos intelectuales y artistas de un lenguaje escénico que recuperase "el esplendor de tiempos pasados", que demostrara en el teatro la vigencia y la fuerza expresiva de las manifestaciones artísticas mesoamericanas, como parte de la discusión en torno del modelo de país que se buscaba por entonces. Se trató así de un teatro que conjugó tradición con vanguardia, en una búsqueda de modernidad que, tanto en el teatro como en la pintura, significaba prioritariamente encontrar y expresar un rostro propio, proyectar una imagen convincente —en este caso mediante sig-nos teatrales— de una realidad que a todos les fuese asequible (al Estado, a los creadores y sobre todo a los espectadores o receptores de la experiencia artística), de manera que en este

[128] G. Schmidhuber, *El teatro mexicano..., op. cit.*, p. 76.

teatro se conjugaba el discurso indigenista con el de la legitimación del proceso revolucionario.

Por ello fue también la experiencia de teatro político una de las que alcanzó a llegar a amplios sectores de la población en todo el país.

De las experiencias de teatro de masas con temas prehispánicos y folclóricos, Rubén M. Campos, uno de los participantes como escritor y como músico de varios de los espectáculos, menciona lo siguiente:

> las danzas urbanas se han transformado en complicadas pantomimas y en ballets musicados, cantados o declamados [...] Los escenógrafos y los escritores se han unido a los músicos en ciertas circunstancias, para representar escenas de la vida precolombina de los mexicanos, que por su color y su originalidad es la época que más se presta para hacerla revivir en un escenario, o para tomar de la vida real de los antiguos mexicanos, trozos legendarios o históricos, que la tradición ha guardado vivos.[129]

En esta cita encontramos una diferencia entre estas experiencias y las que realizó Rafael M. Saavedra: la de ser un teatro multitudinario que más que sintetizar teatralmente aspectos de la vida cotidiana o de determinadas expresiones artísticas, recreaba grandes gestas heroicas del pasado antiguo. En la propuesta que refiere Rubén M. Campos hay una búsqueda de recrear, de "hacer revivir" escénicamente grandes gestas heroicas o legendarias del pasado histórico de México, en principio, del mundo indígena precortesiano.

Este teatro de masas, al que en algunos trabajos se le denomina como experiencias de "danza premoderna mexicana",[130] no está

[129] R. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p. 200.

[130] Un ejemplo de ello puede ser el espectáculo *Hamarándecua* de Ángela Alcaraz y A. Vargas McDonald que se presentó en la ciudad de México en el teatro al aire libre Venustiano Carranza, en abril de 1930. En el prólogo a la edición de la obra se comenta que: "En esta versión escénica de cuadros mexicanos se aspira a reproducir cuanto más típico conservan en sus costumbres los indígenas de la región tarasca [...] sin argumento propiamente dicho, y con la sola unidad que permite imprimir

relacionado con las ideas estéticas de Marinetti ni de ningún futurismo, sino con experiencias afines que se dieron tanto en la Unión Soviética, como en Francia, relacionadas en parte con la búsqueda de recuperar las expresiones del folclor popular, y en parte como una fórmula de espectacularidad para recrear y teatralizar determinados acontecimientos históricos, aunque a diferencia del Teatro Mexicano de Masas, no había el intento de generar sentimientos nacionalistas, ni de adoctrinamiento ideológico del espectador mostrándole que la Revolución venía a ser el gran acto de redención nacional.

Hay mucho en este teatro indigenista de las ideas de Manuel Gamio aplicadas a la práctica escénica. Si se trataba de reivindicar algún aspecto ideológico, éste era el de recuperar para la escena moderna una supuesta estética indígena precortesiana vista desde la mentalidad de intelectuales y artistas como Rubén M. Campos, Carlos González, Francisco Domínguez y otros más. Es pues una experiencia semejante en cuanto a principios al Teatro Sintético o Folclórico Mexicano de Rafael M. Saavedra, y cuya diferencia radicó en la asimilación de la espectacularidad que la fórmula del teatro de masas ofrecía.

EL TEATRO MEXICANO DE MASAS. "LA IDEOLOGÍA DEL ESTADO POSREVOLUCIONARIO EN ESCENA"

A fines de la década de los veinte surgió en México, bajo el amparo del gobierno mexicano (la Secretaría de Educación Pública, el Departamento Central del Distrito Federal, etc.), un teatro didáctico destinado a presentar ante un público popular, escenificaciones de temas relacionados con la historia de México y los grandes sucesos de la Revolución mexicana. Estos espectáculos eran representados por cientos de actores en espacios abiertos, como el Es-

---

a cuadros costumbristas una común tradición de arte, presentan los autores de esta versión, dimanada del folclore más rico y menos adulterado de cuantos subsisten como expresiones locales del alma popular de México". Véase Alcaráz, *Hamaráy-derecua: costumbres*, México, DDF, 1930, pp. 5-6.

tadio Nacional, o teatros al aire libre construidos para tal efecto, principalmente en centros escolares[131] y en parques públicos, como el teatro al aire libre coronel Lindhberg en el parque México de la ciudad de México, o el teatro al aire libre Venustiano Carranza en el parque Deportivo Venustiano Carranza, también en la ciudad de México. Por su particularidad, el Teatro Mexicano de Masas desarrolló una dramaturgia distinta a la que en años anteriores se venía desarrollando en México: dramas cuya estructura estaba subordinada a un concepto de teatralidad y de espectáculo teatral distinto al que se ofrecía en las salas teatrales. En las obras del teatro de masas se presentan distintos cuadros escénicos, más que escenas dialogadas, relacionados entre sí por una temática común que enlaza a cada uno de ellos, sin perder por ello autonomía. La característica esencial de estas obras consiste en que por tratarse de un teatro al aire libre que congrega a multitud de actores y espectadores, no depende del diálogo ni de la anécdota, sino de acciones dramáticas que se desarrollan mediante cuadros plásticos, canciones, danzas, coros y, ocasionalmente, pequeñas escenas de corte cotidiano utilizadas para esclarecer o enfatizar el tema que cada espectáculo presenta. John B. Nomland lo describe de la siguiente manera:

> El movimiento de teatro didáctico para adultos, que constituye un segmento de la educación popular urbana y rural, tiene un hermano mayor que ha crecido hasta alcanzar proporciones gigantescas y que necesita literalmente de un ejército para poder realizarse [...]
>
> Se ha creado así un nuevo género en el que el elemento literario ha perdido su calidad dramática y en algunos casos queda suplantado por la música. [...] El teatro se somete al espectáculo; la palabra no cuenta, pero resulta primordial el número de participantes.[132]

[131] En un informe de la Secretaría de Educación Pública de 1929 se presenta un cuadro estadístico donde se indica qué escuelas primarias tienen teatros fijos y desmontables. De acuerdo con dicho informe, para 1929 existían en dichos centros escolares 72 teatros fijos y 13 desarmables, para un total de 85 espacios escénicos. *Memoria de la SEP*, México, TGN, 1929, pp. 27-28.

[132] J. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo*, México, INBA, 1967, pp. 88-96.

Este teatro de masas no surge así de una dramaturgia tradicional, en el sentido de desarrollar acciones dramáticas mediante diálogos, o a partir de los caracteres de los personajes o situaciones que refieren hechos cotidianos, y en esto podríamos encontrar sus virtudes o sus defectos, puesto que al renunciar prácticamente a la parte literaria del drama, la acción se torna excesivamente esquemática; mientras que por otra parte, esta forma de escritura dramática permite una mayor preponderancia del aspecto espectacular en la representación. La temática y el ambiente, por su parte, están por lo regular referidos a aspectos relacionados con la Revolución mexicana o con el nacionalismo. Cabe señalar que esta dramaturgia es producto fiel de una estética teatral propia del México posrevolucionario, en la que se intentó la aplicación de una suerte de "realismo socialista a la mexicana".[133]

Fue el movimiento teatral más cercano a las propuestas e inquietudes de Vasconcelos, al asimilar una de las experiencias teatrales impulsadas por Lunacharsky en la Unión Soviética. Un teatro de características didácticas destinado a presentar ante un público popular escenificaciones de temas relacionados con la historia de México. Su naturaleza política radica y se fundamenta en que se trató de una expresión teatral mediante la cual el Estado mexicano posrevolucionario procuró legitimar y difundir su propia ideología entre las masas populares. No era pues un teatro político, en el sentido de ser de izquierda o de agitación y propaganda. Sus espectáculos eran representados por cientos de actores en espacios abiertos, como el Estadio Nacional, o teatros al aire libre construidos desde los tiempos del propio Vasconcelos, como el teatro Juan Ruiz de Alarcón o el del Centro Social Deportivo para Trabajadores Venustiano Carranza. Director y creador de muchas de las escenificaciones, Efrén Orozco Rosales, al referirse a la técnica de creación teatral en un breve texto que antecede a la edición de *Liberación* (1933), una de las obras más importantes del

[133] Según Wilberto Cantón: "En el teatro de masas se desea que el pueblo sea al mismo tiempo actor y espectador, para evocar las mejores tradiciones nacionales y fincar la ideología revolucionaria a través de la emociones sucitadas por el espectáculo. El propósito de sus cultivadores parece ser un eco del de Romain Rolland". Véase W. Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982, p. 39.

Teatro Mexicano de Masas, apunta lo siguiente: "Su técnica teatral intenta ajustarse a las exigencias del teatro moderno de expresiones y sugerencias, presentando en forma plástica los momentos más importantes de nuestra historia; la lucha, el dolor, la opresión, y los símbolos, la indumentaria apropiada, la danza y la música".[134]

Con los espectáculos del Teatro Mexicano de Masas se buscaba, a partir del espectáculo mismo, mostrar el proceso revolucionario mexicano como un acto de redención nacional y promover en el espectador, al mismo tiempo, un conocimiento de las grandes gestas históricas del país, como la Conquista, la Independencia, la Intervención francesa o la Revolución mexicana.

Se trataba así, de una práctica educativa mediante el teatro, con un contenido ideológico oficialista —y en eso radica particularmente su sentido político—, donde el Estado mexicano se presentaba como el conducto mediante el cual la Revolución mexicana otorgaba sus dones al pueblo necesitado de la justicia social anhelada durante siglos. El Teatro Mexicano de Masas, por su eficacia para difundir los mensajes políticos del Estado mexicano, y por su carácter educativo, permaneció en la escena nacional sin tener modificaciones sustanciales en su estructura hasta más allá de los años cincuenta. Entre sus obras más importantes destacan *Liberación* (1929), *Tierra y libertad* (1933), *Creación del Quinto Sol* y *Sacrificio Gladiatorio* (1935), *El mensajero del sol* (1941) y *Corrido de la Revolución mexicana (1955).*

De acuerdo con la idea motriz de este Teatro Mexicano de Masas, de lo que se trataba era no sólo reivindicar al Estado mediante espectáculos majestuosos y multitudinarios, sino, más aún, de utilizar la herramienta del teatro para penetrar ideológicamente en los escolares de todos los niveles educativos, e inculcarles los ideales de cultura y de nación que la Revolución mexicana proveía, como una suerte de madre protectora que con sus gestas heroicas habría de redimir al pueblo mexicano. De ahí que a la postre esta experiencia de teatro político posrevolucionario resultase la que mayor apoyo recibió y por más largo tiempo del Estado mexicano. Era, a final de cuentas, un eficaz medio propagandístico.

[134] E. Orozco Rosales, *Liberación*, México, DDF, 1993, pp. 5-6.

Resulta curioso que no sólo la Revolución francesa hizo uso de esta forma de expresión escénica para difundir su mensaje, también en la Revolución soviética, mediante los célebres espectáculos que conmemoraban la toma del Palacio de Invierno,[135] entre otros similares, como los montados en muchos países europeos, como ocurrió también en Francia en los años veinte y treinta, como el realizado por Firmin Gémier en el circo de invierno en 1919-1920, que antecede a las múltiples experiencias del Teatro Nacional Popular,[136] así como el montaje de Baty, *La Grande Pastorale* en lo años treinta. Tanto en el caso del teatro soviético, como en el del mexicano, había también de manera manifiesta la necesidad no sólo de reivindicar los valores y los ideales de los procesos revolucionarios, sino también de crear una forma moderna de teatro que se alejara de las convenciones establecidas y que mostrara en su forma una ruptura con los modelos y la ideología de los regímenes anteriores, pero que permanecía vinculado a una concepción, distanciado en el tiempo, rígida y maniquea de la historia y de la realidad social.

Lógico resulta así el comentario de Germán List Arzubide, uno de los protagonistas en los movimientos de la vanguardia mexicana

[135] Margot Berthold nos comenta al respecto que "una de las representaciones masivas más imponentes fue *El asalto al Palacio de Invierno* ofrecida en Petersburgo el 7 de noviembre de 1920; repetición teatral de los acontecimientos históricos para conmemorar el tercer aniversario de la revolución. Cañonazos, fanfarrias, flamantes reflectores, un estrado blanco y un estrado rojo, como podios escénicos de los vencidos zaristas y de los bolchevistas vencedores, fuego de artillería, asalto al palacio, un transparente con la estrella roja de los Soviets, el canto en común de *La Internacional* y, como final, fuegos artificiales, un espectáculo nocturno al aire libre de enormes dimensiones. El director Nikolai Yavreinov tuvo a su disposición alrededor de 15 000 colaboradores, soldados rojos y algunos actores. El número de los espectadores se calcula en 100 000." Véase Berthold, *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 251.

[136] Como parte de las actividades del Frente Popular en los años treinta, se continuaron realizando grandes espectáculos de teatro de masas en París, como los reseña David Bradby, que el que se realizó a propósito de la Exposición Internacional de 1937, titulado *La libertad y el nacimiento de una ciudad*; el cual, al parecer, se trató de una experiencia de "teatro total" y se representó en el velódromo de invierno. De cierta manera se trató de representaciones inspiradas en experiencias previas a la Alemania de los años veinte. Véase D. Bradby, *Le théâtre français contemporain*, Lille, Presses Universitares de Lille, 1990, pp. 25-26.

y del teatro más radical de tendencia militante, cuando en una entrevista concedida en 1992, comenta las experiencias del teatro de masas en México:

> ORTIZ: ¿No tuvo qué ver usted con el movimiento de teatro de masas, donde presentaron con cientos de actores escenas de la Independencia? ¿Nunca tuvo qué ver con el teatro nacionalista?
> LIST ARZUBIDE: No, eso lo hicieron otras gentes, meramente burócratas. Quintanilla, Efrén Orozco Rosales, Saavedra, toda esa gente...[137]

El comentario citado no sólo explica la visión que en algunos sectores se tenía de esta expresión teatral, también se relaciona con otra experiencia de teatro de masas en los años treinta; como la que el hermano de Germán List Arzubide, Armando, realizó muy probablemente bajo los auspicios de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) nos referimos al espectáculo titulado *Visión de México (ensayo de teatro de masas)*,[138] que cual presenta variantes importantes en su discurso teatral.

De cualquier manera, el Teatro Mexicano de Masas y la propia dramaturgia de Efrén Orozco Rosales, se constituyeron en una suerte de expresión teatral oficial del Estado,[139] como de alguna manera también ocurrió con pintores de la Escuela Mexicana de Pintura, que se alejaron de cualquier postura crítica a los regímenes posrevolucionarios y ensalzaron las grandes gestas heroicas y los símbolos nacionales, como los héroes, la bandera o la patria; tal fue el caso, por ejemplo, de González Camarena, autor del cuadro que durante decenios ilustró las portadas de los libros de texto gratuitos.

[137] A. Ortiz y T. Barberán, *Del café de nadie...*, *op. cit.*, inédita.

[138] A. List Arzubide, *Teatro histórico escolar*, México, s.p.i., 1938.

[139] En 1951, por ejemplo, dentro del programa de teatro oficial del INBA, en su temporada de "teatro infantil y de adultos", Salvador Novo dirigió *Cuauhtémoc*, una obra de Efrén Orozco Rosales con un multitudinario reparto y contingentes de estudiantes de la Escuela de Arte Teatral, de la Academia de la Danza Mexicana y de la Escuela Nacional de Educación Física y con música de Carlos Chávez.

LA HISTORIA Y LOS ALCANCES REVOLUCIONARIOS EN TELA DE JUICIO: EL TEATRO DE AHORA

Mauricio Magdaleno se refirió así al Teatro de Ahora, más de veinte años después de la temporada de febrero de 1932, en el legendario Teatro Hidalgo de las calles de Regina: "Fue una experiencia decisiva en la historia del arte mexicano [...] rompió con la vieja y decadente tradición, introdujo el rumor de los campos, del drama del pueblo, sus voces y demandas; dio un paso fundamental para el desarrollo de este arte dentro de las fronteras de México".[140]

¿Qué tanto de lo que aseveró Magdaleno, con el paso de los años se constituyó en un mito más del teatro mexicano, y qué tanto esas palabras más que reflejar un recuerdo un tanto apasionado, muestran un hecho real que significó un verdadero "parteaguas" en la historia del teatro en México?

De acuerdo con testimonios y documentos que aún prevalecen de aquella célebre temporada, podemos decir que en distintos aspectos el Teatro de Ahora sí significó un momento crucial en el teatro mexicano, tanto por su estética, como por la brecha que sus autores abrieron para la creación teatral en México. El Teatro de Ahora fue un proyecto de teatro político mexicano que no sólo pugnó por hacer un cuestionamiento teatral de los alcances de la Revolución mexicana y de la realidad social y política del México de los años treinta, sino también por darle al arte escénico un sentido artístico de alta calidad que por entonces no tenía cabalmente.

También es cierto que esa mítica temporada, acompañada de copiosas notas y disputas en la prensa nacional e internacional, no tuvo la afluencia de público que sus autores pretendieron. Más bien la sala, a pesar de ser un teatro que se autoproclamaba para la clase trabajadora mexicana, se mantuvo semivacía. La temporada fue un rotundo fracaso de público y económico, aunque desde el punto de vista artístico, digamos que la propuesta de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, sus principales impulsores, resultó un gran éxito que implicó abrir una perspectiva nueva para el arte escénico: llevar

[140] Citado por A. de Maria y Campos, *El teatro de género..., op. cit.*, pp. 236-237.

al escenario —alejados del chiste político facilón y del esplendor sicalíptico propio del teatro de revista— la problemática social de actualidad en el país. Sacar al drama de las salas de estar de las familias acomodadas, para llevarlo al México rural, al México doliente, al México en donde el discurso encubridor de los líderes sindicales corruptos, de los grandes caudillos y de los licenciados y abogados venales beneficiados por los generales revolucionarios, no tenía cabida. Si ya con la presencia de Camila Quiroga en México, los dramaturgos encontraron la posibilidad de expresar a través del teatro el sabor local, con el Teatro de Ahora se mostraba que se podía hacer un teatro de arte al mismo tiempo que teatro político. El Teatro de Ahora no fue de ninguna manera el pionero en llevar la problemática de la Revolución mexicana a la escena, pero es cierto que su óptica y su naturaleza tuvieron una fuerte influencia posterior en toda la cauda de dramaturgia mexicana del siglo XX. También habría que rescatar de las experiencias teatrales del Teatro de Ahora de 1932 sus incursiones en el teatro de revista con la compañía de Roberto Soto, con quien buscaron —quizá con mejores resultados que otros— reivindicar el lenguaje escénico del género frívolo y dignificarlo con un renovado sentido artístico.

Permítasenos citar aquí, a propósito de esta experiencia, a Salvador Novo, quien dirigió con singular veneno al Teatro de Ahora largas reflexiones y diatribas a propósito de la temporada de 1932, en una nota publicada en el semanario *Revista de Revistas:*

> Periódicamente, con una intermitencia que reduce o prolonga la falta de buenos espectáculos teatrales, toma cuerpo entre nosotros la necesidad de hacer partícipes del goce de nuestras solitarias lecturas a quienes, en fuerza de no asistir a otra parte, ya van creyendo que concurrir a un cine equivale a disfrutar del buen teatro extranjero que sistemáticamente nos niegan las empresas teatrales de la localidad. Cuando este apetito no satisfecho se convierte en hambre, la buena fe y la inexperiencia ponen en juego, aquélla, la medicina casera de un teatro pequeño y privado en que se presenten, para el particular deleite de sus amigos, las obras de su gusto y de su posibilidad de traducción y escenificación, y ésta la cataplasma de una temporada de obras mediocres, pero mexicanas, que apelan sin justicia a un resorte patriótico que su buena calidad, si la

tuvieran, no tendrían por qué tocar, y que alcanzan a veces la impureza narrativa y torpe del **Teatro de Nunca.**

Quizá [...][141] en nuestra composición racial aquella dosis del sentido de la conversación que, unida a la capacidad de autoproyección y de construcción arquitectónica que sublime lo real, ha hecho posible que todos los pueblos tengan un teatro, siquiera sea, como en el siglo XVIII, para que sirva de "espejo de costumbres". Lamentable es pensar que ciertos espectáculos sean, en la ciudad, el espejo de nuestras costumbres. Mas para que nos convirtamos de material dramático como pueblo, en pueblo que tiene un teatro propio, la experiencia parece enseñarnos que es imprescindible condición la de observar, la de aprender el oficio. Hubo de venir Enseinstein a descubrir en nuestros campos bellezas expresivas que no habíamos sospechado nunca. Ayer vimos en un teatro la obra en que Werfel hace a las enormes figuras de Juárez y Maximiliano una justicia artística sin ejemplo en nuestro medio. Para que en el futuro construyan manos hábiles el teatro mexicano, apodérense antes, en el camino de la cultura, de los instrumentos modernos que les brinda el teatro extranjero, hermano mayor.

Tales verdades duelen. Los jóvenes del "**Teatro del Mes Antepasado**" parecen participar en grado superlativo de aquella condición gregaria exaltada que hace a un grupo sentirse una generación, dedicarse elogios y mirar desde la cumbre de sus gastados tacones a los de la otra raza. En sus autoprólogos se autorizaron semejantes [a] Shakespeare ante las brillantes butacas. Se mueren por las alusiones autorizadas fueran o no adversas [...] Si todavía alguien les hacía el honor de una mención crítica, su tortuoso mecanismo les aconsejaría insultarlo porque así pensaban quedar a los ojos de la gente a la altura y en la categoría de quien les había dispensado el inmerecido honor de una mención.[142]

En realidad, las palabras de Novo revelan ya no tanto las debilidades, virtudes o defectos del Teatro de Ahora, sino su propio ideario estético en relación con el teatro, y que él mismo y el grupo al que entonces pertenecía, el Teatro de Orientación, llevaban a

[141] La fuente de donde fue copiado el texto se encuentra mutilada.

[142] Los recortes de prensa consultados se encuentran en el Fondo Reservado de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México.

la práctica. Sin embargo, algo parece ser cierto en las palabras de Novo, cuando dice: "Mas para que nos convirtamos de material dramático como pueblo, en pueblo que tiene un teatro propio, la experiencia parece enseñarnos que es imprescindible condición la de observar, la de aprender el oficio", puesto que entre las carencias que tuvieron Magdaleno y Bustillo Oro se notaba su inexperiencia en la práctica teatral y un cierto idealismo, al pensar que con esa temporada el teatro en México habría de ser otra cosa. También es cierto que la inexperiencia y la falta de dominio de una técnica teatral, actoral y dramatúrgica puede achacársele a cualquiera de los grupos renovadores que surgieron entre los años veinte y treinta, como también fue el caso del Teatro de Ulises y del Teatro de Orientación o grupos anteriores, como el de los Siete Autores Dramáticos.

Por su parte, el crítico y cronista de teatro Roberto Núñez y Domínguez, *el Diablo*, al reflexionar sobre la temporada del Teatro de Ahora expone lo siguiente:

> No pudo ser más prometedora la iniciación de la jornada teatral de 1932, ya que el 12 de febrero se inauguraba en el viejo "Hidalgo" una temporada en pro de nuestra dramática, con el pomposo título de "Teatro de Ahora". Un mes justo duró esta nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales, fracasando, más que por nada, por el espíritu de egolatría que la engendró.[143]

Más que egolatría de los jóvenes impulsores del Teatro de Ahora, puede mencionarse la ingenuidad y falta de conocimiento de las motivaciones que el público popular, en cualquier época o país, posee para asistir al teatro o para convertirse en espectadores cautivos. También es cierto que el impacto y éxito teatral que intentaron se fue generando con el paso del tiempo, aunque ya desde 1932 puede considerarse a esta experiencia teatral, junto con la labor de dramaturgos anteriores o contemporáneos, como Ladislao López Negrete (*La Revolución mexicana*, 1914), Salvador Quevedo y Zubieta (*Huerta*), María Luisa Ocampo (*El corrido de Juan Saavedra*,

[143] R. Núñez y Domínguez, *Descorriendo el telón...*, *op. cit.*, p. 310.

1929), Miguel Bravo Reyes (*Maldita Revolución*, 1928), Francisco Monterde (*Oro negro*, 1929; *Obreros*, 1929), por citar a algunos ejemplos, como la dramaturgia correspondiente a lo que fue la narrativa de la Revolución mexicana, tal y como de hecho así se lo propusieron Magdaleno y Bustillo Oro.

Éste es el testimonio de Mauricio Magdaleno, sobre su práctica teatral en una entrevista realizada y publicada en 1957:

> En 1931 conocí a Bassols y nos ayudó a Bustillo Oro y a mí. Con tres mil pesos, más nuestras clases en una secundaria y la ESIME montamos una temporada en el viejo teatro Hidalgo: el "Teatro de Ahora", que acabó, por deseo de los cómicos, en cooperativa, y luego, simplemente, acabó. Bassols nos mandó a Europa, a España concretamente, "a ver teatro", con una pensión que nunca dejaré de agradecerle. El viaje lo pagamos con lo que nos dejó una revista que hizo Soto en el Iris, *El periquillo sarniento*, con sus toques de cosa en grande y de ballet, según dice Usigli.
>
> Allá en España, Martín Luis Guzmán y otra vez Vasconcelos, Asturias. Galicia. En Madrid, por obra de la amistad con Martín Luis, la tertulia del señor Azaña, Ortega, Onís, Azúa.
>
> En un concurso de teatro hispanoamericano gané el premio con *Pánuco 137*. El premio consistía en no sé cuantos miles de pesetas y poner la pieza en el Español. Ni una ni otra cosa hubo. Se anunció la propia pieza, unas semanas más tarde, en una temporada que hacía Rivas Cheriff en el Cervantes y que mató el escandalazo producido por el estreno del *Estupendo cornudo*, de Crommelynck.
>
> Llegó el año de 1934 y en él, ya de regreso en México, Bassols me pone a administrar los fondos de la Caja de Ahorros Escolares y a liquidar la antigua y depredada Caja. Funjo en temporadas como su ayudante. Estreno *Trópico*. Llega el régimen del general Cárdenas y paso a Hacienda, con Bassols, como presidente de la Junta Revisora del Impuesto sobre la Renta, que se convertía dos años después en Tribunal Fiscal. Sucedo a José Manuel Villaseñor en el Departamento de Bibliotecas y Archivos Económicos. Allí se puede escribir. Escribimos Agustín Yáñez, subjefe y yo.
>
> 1941. Jefe de Bellas Artes. Líos, muchos líos. Pasa el año y estoy en la calle y resuelto a hacer cine, en compañía de Carlos Chávez. Aquellas

películas fueron la punta de flecha de la expresión del cine vernáculo. Estos años remataron al anunciarse la posibilidad de la candidatura del señor Ruíz Cortinez. Pero quedaban hechas una cincuenta películas de las cuales no me gustan sino fragmentos de unas cuantas.[144]

Hagamos ahora la crónica de lo que fueron las actividades que, en su efímera vida, tuvo el Teatro de Ahora en 1932 y sus correspondientes secuelas.

En 1932 dos jóvenes entusiastas, inundados de una especie de fervor crítico revolucionario, padecieron la misma enfermedad que unos años antes habían ya padecido los jóvenes que integraron el grupo de los Siete Autores en 1926, y dos años más tarde los miembros de Contemporáneos con su Teatro de Ulises. Dicho mal consisitía en el deseo de renovar y transformar el teatro que se hacía en México en esos años. Y los dos jóvenes entusiastas fueron Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. El uno contaba con 26 años y el otro con 28. Y juntos, acompañados y apoyados por otros artistas, como el pintor y escenógrafo Carlos González y el actor Ricardo Mutio, fundaron el Teatro de Ahora, un movimiento teatral que sentó las bases de la dramaturgia mexicana de tendencia nacionalista y con temática relacionada con la Revolución mexicana. Estos dos jóvenes autores tomaron acontecimientos, personajes y situaciones relacionados con la Revolución mexicana en un afán de crear un teatro nacional con características propias, en un intento por hacer un teatro "hijo de la Revolución" con los siguientes planteamientos expresados por el propio Juan Bustillo Oro:

El "Teatro de Ahora" quiso ser el primer ensayo de un teatro político hispanoamericano, a través de los temas mexicanos. Preciso es, por lo tanto, empezar por decir qué entendió por lo político en el teatro, y qué por lo mexicano en los temas [...] ¿En qué sentido es político el "Teatro de Ahora"? ¿Por qué aspira a la calificación de mexicano? Quizá la respuesta más precisa se encuentre en las obras mismas que forman el cuerpo de semejante ensayo; pero también es probable que haga más

[144] R. Bellvis, "Un personaje cada semana; la pequeña anécdota mexicana debe adquirir trascendencia", *El Universal*, 1957.

inmediata la apreciación de su correspondencia con el objetivo y las ideas que lo inspiraron, un previo bosquejo de los límites e ilímites en que fueron concebidas [...]

¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento histórico, intensamente colectivo —repetiré— intensamente político? [...]

De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto tradujese la temperatura de nuestros días [...] El nuestro —que ya desde entonces, por su anhelo de situarse en el momento presente, llamóse "de ahora"— iba a ser un teatro hijo de la Revolución que nos había permitido descubrir la senda: para nosotros lo mexicano iba a constituir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad [...] Con esta impresión, al tratar de interpretar lo que la Revolución mexicana exponía de bulto y con suficiente luz perfiladora, la tarea dramatúrgica extendía sus ambiciones hasta más allá de una generación nacionalista.[145]

Con la luz que la distancia de los años nos ofrece, acotamos que las reflexiones del joven Juan Bustillo Oro acerca de la experiencia del Teatro de Ahora, resultó no sólo un intento por hacer un teatro político mexicano, también fue el inicio de la consolidación de un teatro mexicano que temática estructuralmente dio voz a las inquietudes sociales y estéticas de una cultura que se fraguó al calor de las múltiples confrontaciones que significó la Revolución mexicana. Se trató pues de un movimiento que, sustentado en una dramaturgia renovadora en su temática y en su técnica, intentó dar un rumbo nuevo al teatro mexicano mediante la realización de obras que plasmaran en sus contenidos la realidad social del país; que rompió con el esquema de dramas familiares de herencia aristotélica que hasta entonces prevalecía como el modelo de creación dramática en México. Se ha querido ver a estos autores como epígonos de Erwin Piscator, por declaraciones hechas por ellos mismos, como lo manifiesta la siguiente reflexión de Mauricio Magdaleno:

[145] J. Bustillo Oro, *El teatro de ahora, un primer ensayo de teatro político en México*, Madrid, 1932.

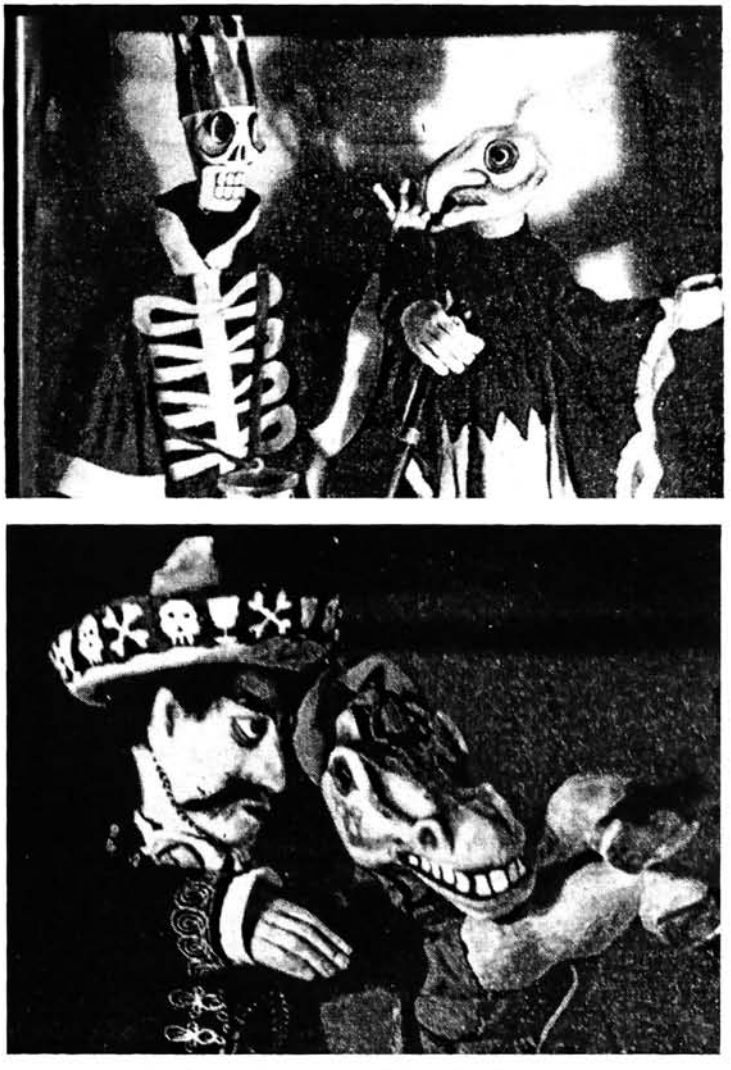
Tendiendo los ojos no vimos más que dos corrientes que así se apoderasen de los apremios ambientes, la de la Rusia Soviética y la reciente y finada ya de Erwin Piscator en Alemania. Y al atenderlas a ambas, sólo quisimos tener en cuenta que se trataba de teatros que por determinadas circunstancias —siempre políticas— habían reintegrado a su expresión el vigor de la época, asumiendo por tanto, automáticamente, su papel de energía directriz [...] Piscator logró remover la envergadura de la dramática alemana, sacudiéndola y volviéndola hacia el aspecto no sólo ya político, sino descaradamente partidarista. Algunas de sus obras —*Olas de Tempestad, Rasputín, Revista Revolucionaria Roja*— tienen una importancia documental tan crecida, seguramente como la de la misma época que les prestó contenido [...] Podrá esta "dramaturgia social" —como Piscator quiso llamar a su intentona— tener todos los defectos que se quiera, toda la inconsistencia que críticos que vienen de regreso de todas las literaturas de última hora quieran asignarle, pero, así, si se exceptúa el teatro que se hace actualmente en la Unión Soviética, no hay en el mundo espectáculo que haya logrado de manera tan briosa meter dentro de cuatro paredes a la época misma, para ponerla a hablar en medio de una sacudidora realidad.

Esto, en cuanto a las lecciones de Europa al teatro de América, y concretamente al de México.[146]

Así pues, a diferencia de la propuesta de dar a conocer a dramaturgos de la vanguardia de entonces, como Cocteau, Lord Dunsany, Charles Vildrac, Lenormand o al estadunidense O'Neill, que el grupo de los Contemporáneos intentó en el teatro, los jóvenes promotores del Teatro de Ahora eligieron adecuar a su país el modelo que les ofrecían los soviéticos y Erwin Piscator.[147] Hay que apuntar que este movimiento tiene en realidad elementos más

[146] M. Magdaleno, "El Teatro de Ahora", *El Universal*, 1932, pp. 3-4.

[147] Del acercamiento del Teatro de Ahora con el teatro de Piscator esto dice Maria y Campos: "Bustillo Oro traslada a su teatro, aunque tímidamente, algunas experiencias explicadas por Piscator. Hombres símbolos; grupos de voces, como coros —en realidad en arte no hay nada más nuevo que lo viejo; exhibición de películas, magnavoces; emisiones por radio, entrar y salir, tránsito, en fin, de la sala al escenario, etc." Véase A. de Maria y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, INERHRM, 1956, p. 249.



Imágenes de El Teatro de Muñecos El Nahual, arriba: *Don Juan Tenorio* de J. Zorrilla. Abajo: *¡Ahí viene Gorganio Esparza el Matón de Aguascalientes!*, de Antonio Acevedo.

enraizados en una tradición literaria y dramática hispanoamericana —como puede ser la obra del novelista colombiano José Eustasio Rivera,[148] que con el teatro político alemán, sin que por ello se deban negar las influencias de tipo formal que pudieron haber recibido de Piscator, como se muestra con mayor claridad en la obra de Juan Bustillo Oro, *Masas* (1933)—, que ofrece novedades en cuanto a la propia estructura dramática, como el rompimiento de la acción mediante el uso de altoparlantes, proyecciones cinematográficas, transposición de la cuarta pared, que apuntalan ya el desarrollo de un teatro no aristotélico mexicano.

En *Trópico* (1933), de Mauricio Magdaleno, en cambio, se respira la influencia del novelista colombiano. Aquí la selva, al igual que en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, casi asume las características de un personaje. En ambas obras (*Trópico* y *La vorágine*) hay la firme intención de denunciar la explotación irracional de las riquezas del suelo hispanoamericano en manos del imperialismo. José Eustasio Rivera expone la situación de los campos de explotación del caucho, mientras que en el caso de la obra de Magdaleno se hace una transposición al drama y al México de la denuncia de las condiciones miserables de los habitantes de la selva chiapaneca, a través de presentar los conflictos que se suscitan en ella al ser expoliada por los capitalistas todopoderosos de la industria chiclera. Aunque el final de la obra ofrece una diferencia palpable con la novela de Rivera, al presentar al campesino expulsando de sus tierras a los gringos apoyado por el poder devastador de la propia selva. Mientras que a los personajes de *La vorágine*, "se los tragó la selva".[149]

[148] No es extraño por ello que en referencia al sentido político y de protesta del Teatro de Ahora, Juan Bustillo Oro dé como referencia la novela del colombiano: "¿No es acaso, por ejemplo, protesta la al par maravillosa novela con que José Eustasio Rivera regaló a nuestra América en un impulso semejante? ¿No provocó *La vorágine* un escándalo, en Colombia y Venezuela, delatando la espantosa explotación cauchera de ambos países?". Véase J. Bustillo Oro, "El Teatro de Ahora"..., *op. cit.*

[149] Es curiosa, por otra parte, la similitud que hay entre ésta obra y la adaptación que hace Seki Sano de la novela de Bruno Traven, *La rebelión de los colgados* (1941) (W. Cantón, *Teatro de la Revolución*..., *op. cit.*, pp. 239-279), con la obra de Magdaleno. Ambas ocurren en la región selvática de Chiapas, al sur de México, en ambas se procura exponer y denunciar las condiciones de miseria y explotación en que viven

En consecuencia, el Teatro de Ahora, de acuerdo con los postulados externados por Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, intentó generar una nueva dramaturgia mexicana desde la siguiente perspectiva:

1. Una dramática política en cuanto a que se aplicaría a traducir la temperatura de nuestro momento.
2. "Una dramática revolucionaria, de lucha"; de protesta.
3. Antiindividualista y, por consiguiente, contraria a buscar en lo psicológico un fin.
4. Realista.
5. De servicio social.
6. Antifolclórica, en provecho de su expresión universal.
7. Simplista en su técnica, para hacer eficaz su papel social, para ser popular.[150]

Y si bien la principal preocupación y las aportaciones principales de sus integrantes estuvieron encaminadas a la creación dramática, había también el deseo de propugnar por una nueva propuesta escénica.

En enero de 1932, como parte de las actividades del Teatro de Ahora, se inaugura en la galería del periódico *Excélsior* una exposición de Carteles y bocetos escenográficos, donde precisamente se buscó dar realce al valor artístico y a la función que ofrece y cumple el escenógrafo en el teatro. A la inauguración no sólo acudieron gente del medio teatral y artístico, sino también funcionarios del gobierno, como Narciso Bassols, entonces secretario de Educación Pública y promotor y patrocinador de varios movimientos de teatro renovador, como el mismo Teatro de Ahora, así como Ignacio García Téllez, entonces rector de la Universidad Nacional. Junto con ellos, grupos de música folclórica mexicana amenizaron el encuentro.

---

indígenas y campesinos, así como la voracidad de un capitalismo bestial en manos de extranjeros.

[150] M. Magdaleno, *El Teatro de Ahora, op. cit.*, pp. 3-4.

La prensa difundió profusamente el hecho, y uno de sus organizadores, el dramaturgo Mauricio Magdaleno, dictó una conferencia titulada "La pintura escenográfica mexicana y el Teatro de Ahora", en la que afirmó:

> Nada más justo que la pictórica llegue al lado de quienes estamos queriendo definir la orientación de una dramática que, siendo sustantivamente nuestra, desborde un día el concepto convencional de nacionalidad para obtener la universalidad. En efecto, si por algún lado llegó ya México a trascender en toda su potencia al mundo, es por el de la pintura. Y precisamente el valor de la pintura mexicana en la hora actual, es todo eso que el "Teatro de Ahora" ha venido repitiendo [...] Un arte que así brote empapado del sentido de su medio, un arte fiel al destino de la tierra que lo nutre, por razón de su misma fertilidad acaba, siempre, abriendo ancha huella y dilatado horizonte [...]
>
> A la devoción de trece pintores se debe que haya cuajado en efectividad nuestro intento de agrupar alrededor del "Teatro de Ahora" a lo mejor que tenemos en la pintura.[151]

La exposición de enero de 1932 sirvió como marco para el inicio de la temporada del Teatro de Ahora y mostró, al menos para quienes aún no se percataban, las posibilidades artísticas del trabajo del pintor-escenógrafo. Los críticos, en algunos casos, hicieron mención a las posibilidades que como artistas plásticos podían tener algunos de los expositores en el escenario o en su relación con el teatro. Así, parece ser que quienes mejor se destacaron en dicha exposición fueron Carlos González y Gabriel Fernández Ledesma: y no sin razón, si pensamos que ambos formaron parte muy activa del teatro de su tiempo y, en ocasiones, su presencia resultó imprescindible.

Esto es lo que nos dice al respecto un cronista de la época:

> La exposición del Teatro de Ahora nos ofrece, desde luego, una preciosa enseñanza: la de la diversidad de tendencias e ideologías entre los jóvenes pintores mexicanos; y una confirmación: la superioridad de la

[151] *Ibid.*

pintura sobre las otras expresiones plásticas en el arte mexicano actual [...]

Seguramente que el pintor mexicano más favorecido por la publicidad es Carlos González. Sus amigos pretenden, de buena fe, que será el renovador de las ideas que en México se tienen sobre escenografía. Decorador de aspiraciones nacionalistas, nacionales. Hábil. Es sensible que su sentido del color no lo aproveche para una obra fuerte no bonita. En ocasiones se me ocurre que el mejor destino de Carlos González es el de decorador de revistas teatrales en las que el artificio esconde a la verdadera pintura.

Fernández Ledesma nos defraudó, porque sus carteles están hechos en un cuarto de hora.[152]

Las abundantes críticas y crónicas en torno a los estrenos de la temporada del Teatro de Ahora, en febrero-marzo de 1932,[153] dan testimonio de un afán de innovar en la escena mexicana en el campo mismo de la concepción de la puesta en escena, cuya responsabilidad corrió por cuenta, en la mayoría de los casos, no precisamente de los autores, sino del escenógrafo Carlos González y del primer actor Ricardo Mutio y su compañía teatral.

Tomemos como muestra algunas de las reflexiones que la crítica hizo de los estrenos del Teatro de Ahora. Respecto al estreno de *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno —la obra que tuvo mayor éxito de público y fue mejor acogida por la crítica especializada Maria y Campos comenta:

De los tres dramas revolucionarios de Mauricio Magdaleno, el que merece mayor atención [...] es el titulado *Emiliano Zapata*, que no es una biografía teatral del caudillo del sur; tampoco es la crónica escenificada y documentada de algún episodio de la Revolución [...] no obstante recoge dos anécdotas fundamentales: la muerte de Otilio Montaño ordenada por Emiliano Zapata y el asesinato del caudillo del sur por el

[152] P. Leredo, "Libros, exposiciones aventuras", *Revista de Revistas*, 1932, p. 46.

[153] Según nuestras consultas, las referencias hemerográficas ascienden a más de 102 notas de prensa, incluyendo algunas que llegaron a publicarse en el extranjero (Estados Unidos, Francia, Guatemala, España).

coronel Jesús Guajardo, pero vistos y relatados en forma francamente antihistórica.[154]

El crítico A. Gómez Maganda, a propósito del estreno comentó lo siguiente:

> Con la inauguración de la temporada del Hidalgo, parece que por fin va cristalizando la idea de hacer teatro mexicano. Ya era tiempo de que dejásemos los desbarraderos clásicos y los oropeles patrioteros de las revistas acarameladas e insulsas, en donde puede atisbarse un mexicanismo *ad hoc* encarnando siempre en el pelado de barriada que sabe a la perfección el malabarismo de un argot explotado, o en el charro de pantalones ajustados y pistola decorativa [...]
>
> Se pecaría de injusto si se quisiera encontrar en la obra de Magdaleno algo definitivo; lo mejor de la pieza radica en una intención plena de sinceridad. La tragedia *Emiliano Zapata* que el joven autor divide en tres tiempos puede ser la enunciación de una nueva ruta, el indicio que acusa un verdadero nacionalismo dentro de la vida teatral. La revolución, drama inmenso de matices variados y fuertes brindó a Mauricio Magdaleno la oportunidad de llevar a la escena uno de sus más grandes problemas: el indio y la tierra; dos cosas sinónimas en la tragedia del campo [...]
>
> El solo nombre de Emiliano Zapata, escarnecido y glorificado, hace arrancar la ovación espontánea [...]
>
> En cuanto a los tipos, son tomados con acierto: el Otilio Montaño vacilante, la vieja encorvada por los años y la miseria augurando el triunfo del campesino esclavo, el peón envejecido con lo púrpura de la sangre y Zapata, el soñador idealista magnánimo con los rebaños de la peonada sufrida y dolorosa [...]
>
> Al comenzar los "tres tiempos" de que se compone la obra, auténticos músicos de pueblo deshojan las melancolías del corrido de Emiliano Zapata. El sentimiento desbordante de las sierras se nos presenta sin mixtificaciones a los quejidos del arpa, el rasgueo de la guitarra y el violín sentimental [...]

[154] A. de María y Campos, "El teatro de género chico...", *op. cit.*, p. 238.

> En la interpretación, Socorro Astil, de reconocida ejecutoria, supo estar a la altura acostumbrada en la vieja; Galán supo llevar bien el tipo Eufemio Zapata aunque con un poco de afectación; el resto de los actores, entre ellos Mutio y Lidia Franco salieron al paso discretamente.[155]

Por su parte, refiriéndose a la misma obra, el crítico *Júbilo* señaló que:

> Considero que la pieza de Mauricio Magdaleno es eminentemente "ateatral" [...] En *Emiliano Zapata* desde el primer acto hasta parte del tercero, los personajes son meros narradores de una acción que quedó en la mente del autor [...]
>
> La "mise en scène" muy cuidadosa. Las decoraciones de Carlos González, superiores, sobre todo las de los actos primero y tercero.[156]

De estas citas inferimos que si bien la visión de los críticos se orientó más hacia el análisis del texto dramático, encontramos que había un intento en el montaje de retomar creativamente, desde una perspectiva diferente, aspectos del ambiente rural mexicano, ya fuese a partir de los decorados de Carlos González o de los músicos populares que menciona Gómez Maganda. Sin embargo, también se hace evidente que la parte actoral pareciera continuar con la vieja escuela de interpretación escénica, basada en la caracterización de tipos, bastante alejada aún de las influencias stanislavskianas o de otra metodología menos anticuada que la de la vieja escuela de las grandes compañías.

En cuanto al estreno de *Tiburón*, lo que la crítica resaltó por encima del trabajo actoral, es la labor de Carlos González como escenógrafo al proponer soluciones que difieren de los decorados de ilusión comunes en los montajes teatrales del México de entonces. Pero lo que marca la diferencia de las pretensiones teatrales que se gestaron en los estrenos del Teatro de Ahora, quizás sea la escenificación de *Pánuco 137*, de Mauricio Magdaleno, donde en

[155] A. Gómez Maganda, "El 'Teatro de Ahora'. Emiliano Zapata", *El Universal Ilustrado*, 1932, pp. 8 y 43.

[156] Júbilo, "El Teatro de Ahora", *El Universal Ilustrado*, 1932, p. 12.

forma por demás innovadora, se incorporan elementos que hasta entonces habían estado alejados de la escena mexicana, como el uso de proyecciones cinematográficas en el montaje de *Pánuco 137*.

El discurso de Mauricio Magdaleno en esta obra, se orienta hacia la presentación de un acontecimiento social relacionado con la situación en el campo mexicano a veinte años de distancia del estallido de la Revolución mexicana. Expone sus contradicciones en la medida en que uno de sus motivos fue precisamente el de dignificar las condiciones de vida del campesinado mexicano, las cuales, para 1932, no habían mejorado de modo sustancial. Habría que subrayar, finalmente, la notable cercanía que hay entre algunos momentos de la acción y las imágenes que sugiere, con las escenas plasmadas en la pintura de artistas como José Clemente Orozco, o del llamado Taller de la Gráfica Popular que habría de desarrollarse años después. Se trata así de un drama directamente vinculado con los movimientos artísticos nacionalistas de los años treinta.

Pánuco 137 abrió camino hacia una dramaturgia que, desde la perspectiva "nacionalista", rindió frutos más tarde, como pocos años después lo demostraría la obra dramática de Rodolfo Usigli, como lo fueron sus mismas *Comedias impolíticas* (1933-1935), así como *El gesticulador* (1938-1947), y *Un día de éstos* (1953).[157]

En cuanto a su estreno, constatamos que no recibió la acogida de público que se esperaba, según se manifiesta en la prensa:

> Con una lamentable ausencia de público se estrenó esta nueva obra en la que su autor con trazos firmes, más preciso y seguro que en su anterior producción [¿Zapata?), exhibe una de las páginas más sombrías, más escalofriantes de la vida del México contemporáneo [...]
>
> No comprendemos cómo el público mexicano no concurre más numerosamente a este teatro, donde, además, de buenos artistas, se ofrecen buenas obras... ¿Porque son mexicanas? Pues de todos los estrenos habidos en la semana pasada, la única obra noble, digna y merecedora de la consideración del público y del respeto de la crítica, ha sido *Pánuco 137*.[158]

[157] R. Usigli, *Teatro completo*, México, FCE, 1997.
[158] Vixe, "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, 1932, p. 10.

Con el montaje de *Pánuco 137*, en 1932, la escena mexicana comienza a asimilar las técnicas de escenificación no naturalistas derivadas de las propuestas escénicas de Erwin Piscator y del teatro soviético, en la búsqueda de un lenguaje escénico de matices marcadamente expresionistas, aclimatados a una realidad propia. Esto es lo que la crónica teatral informó al respecto:

> El decorado, obra de Carlos González y Alejo Ortiz, muy apropiado y hermoso. Todo giró alrededor de la casita del rancho de San Juan de la Vaca, y en los tres actos se vio la acción constrictora: el teodolito que marca los mojones preliminares junto a las exuberantes hojas de plátano; la colección de tubos enormes para la perforación que asfixian la pobre casita solariega; la armazón potente de los pozos al final, aplastando por completo la puerta del nido humano que adquiere por comparación, el aspecto de un agujero insignificante, de donde surgen reptando los pocos hombres dignos [...] Los efectos cinematográficos, innovación en México, resultaron algo confusos y esto posiblemente por la falta de un fondo claro, en donde se reflejaran las imágenes de las montañas. Muy bien logrados los del reflector, que sirve para subrayar los pasajes de algunas escenas".[159]

La trayectoria del Teatro de Ahora puede resumirse de la siguiente manera, intentando seguir una cronología mínima:

- En 1921 el joven Juan Bustillo Oro,[160] escribe una pieza para teatro de revista titulada *Kaleidoscopio*.
- En el mes de agosto de 1931, como parte de las actividades de la recientemente creada —por el grupo de los Siete Auto-

[159] H. Robleto, "Entre bambalinas. Cómo está el teatro en México", *El Imparcial*, 1932.

[160] Juan Bustillo Oro fue gente de teatro desde su nacimiento, pues sus padres pertenecían al ambiente artístico de principios de siglo. Su padre era empresario y propietario del teatro Colón y su madre una tiple de origen español. Su infancia la vivió así entre camerinos y tras bambalinas, como suele decirse. Después de esta revista *Kaleidoscopio*, escribió entre 1921 y 1929 otras, tituladas: *Humo*, *Poderoso caballero es don Dinero*, un sainete: *Noche de bodas*, y un drama: *La hez*. En 1930, una comedia en tres actos titulada *El triángulo sin vértice*, de las cuales no tenemos muchas noticias. Véase Maria y Campos, *El teatro de género chico...*, *op. cit.*, 245.

res—, Sociedad de Amigos del Teatro,[161] Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro hacen una lectura de sus obras *Pánuco 137* y *Masas* en el paraninfo de la Universidad, y dan a conocer también el proyecto y la orientación del Teatro de Ahora. A partir de esta fecha se desata una acalorada polémica en la prensa entre los jóvenes autores, la crítica especializada y autores como Víctor Manuel Díez Barroso, en torno los objetivos de dicho movimiento.

- El 19 de enero de 1932, el Teatro de Ahora inaugura una exposición en la galería del periódico *Excélsior*, con pinturas, carteles y bocetos escenográficos sobre las obras de sus impulsores.[162]
- De febrero a marzo de 1932 se realiza la temporada del Teatro de Ahora, en el viejo teatro Hidalgo de la calle de Regina; estrenándose las obras *Emiliano Zapata* y *Pánuco 137*, de Mauricio Magdaleno, y *Tiburón* y *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro.
- En junio y julio de 1932 Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro estrenan exitosamente en el teatro Iris las obras de teatro de revista *El periquillo sarniento, El corrido de la Revolución y El pájaro carpintero*, con música del maestro Federico Ruiz y la compañía de Roberto Soto. Al parecer no se estrena *Romance de la Conquista*. La idea era por demás interesante: ir hacia el público mayoritario y exponer teatralmente el proyecto del Teatro de Ahora. Nada más cerca de un teatro que expusiera la temperatura de "nuestros días" que el teatro de revista. Por otra parte, la compañía de teatro de revista más afamada y de mayor calidad, la de Roberto Soto, acoge los libretos de Bustillo Oro y estrena las obras en el teatro Esperanza Iris. El éxito de público y taquilla les acompañó. Lo que no alcanzaron en el viejo teatro Hidalgo bajo el patrocinio de la Secretaría de

[161] Se trató de una agrupación de dramaturgos que promovió, entre otras cosas, las lecturas dramáticas de obras nuevas de autores mexicanos en ciernes, como Rodolfo Usigli, Francisco Monterde, María Luisa Ocampo y los propios Juan Bustillo Oro y Magdaleno. G. Schmidhuber, *El teatro mexicano...*, *op. cit.*, p. 28.

[162] M. Magdalena, "La exposición de bocetos escenográficos en la Galería Excélsior", *Jueves de Excélsior*, 1932.

> Educación Pública, lo encontraron en el medio comercial, el más difícil e ingrato, algo de lo que difícilmente cualquier otro grupo renovador podría jactarse. Las representaciones, o al menos las de los días de estreno, iban además acompañadas de conferencias que ilustraban la temática que el espectáculo proponía.

Sobre *El corrido de la Revolución* apareció una nota en el *Excélsior* del 8 de agosto de 1932, que consigna las opiniones de Roberto Soto respecto de la propuesta del Teatro de Ahora de dignificar el género revisteril ofreciéndole al espectador común una reflexión sobre la historia y la realidad nacional de manera divertida y desenfadada. Esto dijo Roberto Soto:

> Doy las gracias a todo el público que con sus aplausos clamorosos consagró hoy el *Corrido de la Revolución* como *un gran espectáculo modernísimo de arte mexicano*,[163] y ellos me servirán de estímulo para seguir adelante en esta magna tarea de divertir a mi público con asuntos de interés nacional, como esta gran producción de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, que nos llega a todos a lo más hondo porque nos recuerda las escenas y episodios de una época que todos hemos vivido. Por mi parte, como director he procurado salpicar esta gran obra mexicana con cuadros de maravillosa visualidad, que me cuestan un dineral, y muchos sacrificios el poder realizarlos, pero lo hago con gusto para servir y satisfacer a este mi público que no me abandona nunca, como me lo ha demostrado una vez más hoy, aplaudiendo en forma delirante este esfuerzo máximo para hacer teatro mexicano. Este entusiasmo y esta fe que he puesto en mi público me llena de alegría y me recompensa de todas las angustias que paso cuando creo que no va a gustar lo que con tanto entusiasmo y cariño preparo para éste mi público.[164]

Tanto en la prensa como en los círculos intelectuales y teatrales se discutía si *El corrido de la Revolución* era de mejor factura que *El periquillo sarniento*. Esta última, más que presentar una adaptación teatral de la novela homónima de José Joaquín Fernández de Lizardi, se trataba de una risueña y paródica "evocación colonial",

[163] El subrayado es nuestro.

[164] R. Soto, "Éxito delirante del *Corrido de la Revolución*", *Excélsior*, 1932.

como se asentaba en el programa de mano. Lo que vale resaltar es el hecho de que Bustillo Oro y Magdaleno —quienes por cierto en ese momento se hallaban ya en España—, encontraron en la revista el medio idóneo para exponer sus ideas teatrales. Lamentablemente, a su regreso de Madrid ni uno ni otro, al parecer, volvieron a escribir para el género, y poco a poco fueron absorbidos por la industria cinematográfica. Bustillo Oro, en cualquier forma, regresaría de alguna manera al género chico dirigiendo películas como *En tiempos de don Porfirio* y *Las tandas del Principal*, cintas que recreaban el ambiente y el espíritu del teatro de revista.

Respecto al mencionado viaje a España, resultó un viaje harto provechoso, pues de acuerdo con testimonios de ellos mismos (*supra*) ganaron un premio de dramaturgia de autores hispanoamericanos, y aunque el premio y el montaje prometidos para el siguiente año no tuvieron lugar, sí lo tuvo la edición de sus obras por la editorial Cenit. Por otra parte, en la prensa madrileña apareció un artículo sobre el Teatro de Ahora y sus creadores por demás elogioso, escrito por Cipriano Rivas Cheriff, del que citamos un fragmento:

> "Teatro de Ahora", con este título sugestivo iniciaron antaño en Méjico una simpática campaña de iniciación juvenil dos autores incipientes, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Actualmente se hallan en Madrid, y quiero hablar de su propósito, sobremanera interesante, antes de que ofrezcan a los aficionados las primicias de tal intención en las dos conferencias [...] Es ahora cuando unos cuantos jóvenes, acuciados del afán de superación que el teatro implica, pretenden recabar para la escena mejicana una expresión inconfundible. Existe allí, de una parte, la propensión fácil al folklore y al popularismo pintoresco, a la pintura de costumbres locales, a la exageración de lo típico. De otra, por el contrario, la inclinación al modelo extraño, a la moda cosmopolita, al vago universalismo sin localización. El mérito que a primera vista se advierte en los señores Bustillo Oro y Magdaleno radica en su voluntad de sinceración, en la despreocupación con que se inspiran del natural, sin el menor artificio; pero tampoco inhibidos de toda moralidad ejemplar, sino con el decidido propósito de hacer teatro social.[165]

[165] C. Rivas Cheriff, "Dos autores mejicanos, Teatro de Ahora", *El Sol de Madrid*, 1932.

- El 24 de noviembre de 1932 Mauricio Magdaleno dicta una conferencia titulada: *Panorama y propósito de una dramaturgia mexicana* y Juan Bustillo Oro dicta otra: *El "Teatro de Ahora", un primer ensayo de teatro político en México* en el Ateneo de Madrid, el 25 de noviembre. Ambos trabajos son reseñados profusamente por la prensa española.
- En 1933 la editorial Cenit de España publica las obras del Teatro de Ahora en dos volúmenes titulados *Tres dramas mexicanos (Los que vuelven, Masas, Justicia, S.A.)*, de Juan Bustillo Oro y *Teatro revolucionario mexicano (Emiliano Zapata, Pánuco 137, Trópico)* de Mauricio Magdaleno.

Éste es el testimonio de Bustillo Oro sobre la importancia de ese viaje a la España republicana de 1932, en una charla sostenida con la nieta de Mauricio Magdaleno el 24 de mayo de 1987, de la que por desgracia desconocemos el lugar y el nombre de la publicación, pues se trata de un recorte de prensa aislado entre los papeles personales que dejó a su muerte Bustillo Oro y que se encuentran en el fondo reservado de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes de México:

> Hemos visitado a Juan Bustillo Oro para charlar una de estas tardes de mayo en que la lluvia deprime a quienes no piensan en la fecundidad de la tierra, en la limpieza del ambiente que queda espejado y despejado después de aguaceros con todo y ganancia de granizos.
>
> Bustillo Oro ha pasado la línea equinoccial de los ochenta años, pero salvo un bastón con que se ayuda, su mente está lúcida como cuando viajó a España, en 1933, con Mauricio Magdaleno.
>
> —¿Cómo se llamaba el barco en que fueron con mi abuelo —pregunta Marcela [la nieta de Mauricio Magdaleno] [...]
>
> —Cristóbal Colón —responde el director de tantas películas cinematográficas, autor de libros, miembro de la generación de 1929 que vivió la cruzada vasconcelista [...]
>
> —Antes de ir a España ya hacía películas —dice Juan Bustillo Oro a Marcela— éramos autores incipientes —continúa— yo escribí algo sobre Germán de Campo, el más apasionado y limpio de esa época. Tenía muchas influencias de novelas rusas del siglo pasado.

Entrevistador: ¿*Sacha Yegulev* de Andreiev?

—Sí, —responde Bustillo Oro—, fue un libro que leímos con pasión aquellos años. Y en la muerte, Germán, asesinado cerca de la plaza de Fernando, hay algo en esa epopeya del héroe novelesco, Germán vivía y había nacido para el heroísmo [...]

La nieta del gran novelista Mauricio Magdaleno chupa un lápiz amarillo mientras extiende un cuaderno escolar para ir anotando. Ella pregunta de nuevo:

—¿Y cómo era mi abuelo entonces?

—Igual antes que después. Parecía serio, pero gustaba de la broma. Delgado siempre, ojos expresivos, elegante para vestir, aunque aquellos años se tocaba con una gorra vasca.

Bustillo Oro desempaca recuerdos:

—Fuimos a España ayudados por Narciso Bassols. Mauricio conoció a varios de los escritores de la República española, a poetas de la generación de 1927. El hecho de que admiráramos a hombres tan opuestos como Bassols y Vasconcelos demuestra algo bueno.

—¿Y Gabriel Soria...?

—Fue a hacer una película a España y le gustó tanto que se quedó allá para siempre. Surgen otros nombres cinematográficos: Einseistein y su *Tormenta sobre México*, Frank Capra, autor de películas inolvidables y quien fue acusado de "comunista", lo propio se dijo hasta de Charles Chaplin.

—La vida hace pocas compensaciones —dice Juanito a Marcela—. Ella señala que él cumplió un bello destino y nosotros lo invitamos a que siga escribiendo, dictando, si es necesario.

Él argumentó que ha quemado sus naves por dentro. ¿Acaso un poco de soledad...? —"Hay que llenar de luz los corazones oscuros", dice la nieta de Magdaleno [...]

Un poco en broma se dirige Juanito a sus presuntos entrevistadores:

—En España vivían entonces escritores famosos. Rómulo Gallegos revisaba su manuscrito de *Doña Bárbara*, Gabriela Mistral iniciaba su vida de cónsul viajera. José Vasconcelos iba a llegar a residir a Asturias, Martín Luis Guzmán se había incorporado al periodismo español y Alfonso Reyes había dejado amigos y libros tras su paso diplomático, antecedido por otros mexicanos ilustres, como Nervo, González Martínez, Médiz Bolio, del Valle Arizpe, todos en el mundo de pasamanerías

de oro de la diplomacia y sus uniformes de entonces, complementados hasta con espadas. Asturias, Nobel de Literatura lustros más tarde, publicó su primer libro *Leyendas de Guatemala*, en Madrid. En México se rencontró con Mauricio Magdaleno cuando se fundó la Comunidad Latinoamericana de Escritores [...]

—Nosotros no teníamos ideas muy claras cuando fuimos con Mauricio.

Ninguno de los dos había cumplido treinta años de edad. Iban como parte de su generación vasconcelista, tras persecuciones o cárceles. Carlos Pellicer hablaba del Libertador desde su reja y lo salvó de venganzas la mano generosa de Genaro Estrada.

A su regreso a México, Magdaleno y Bustillo Oro continuaron escribiendo para el teatro con el interés de consolidar la experiencia de la primera temporada del Teatro de Ahora, pero su inminente incorporación a la industria cinematográfica al parecer les hizo alejarse del propósito.

- El 9 de noviembre de 1933, el grupo Escolares del Teatro estrena *Trópico*, de Mauricio Magdaleno, bajo la dirección de su autor, en el teatro Hidalgo.
- El 23 de noviembre de 1933, el grupo Escolares del Teatro estrena *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro, bajo la dirección de su autor y Mauricio Magdaleno.
- Posteriormente en 1935, se estrenó sin mucho éxito al parecer, en el teatro Hidalgo *El Santo Samán*, de Juan Bustillo Oro, así como *Una lección para maridos*, con la Comedia Mexicana.
- En 1936 Mauricio Magdaleno entregó a la Comedia Mexicana una comedia titulada *Ramiro Sandoval*, que no llegó a estrenarse.

Alrededor de estas fechas, el ímpetu escénico de los impulsores del Teatro de Ahora se fue diluyendo, ya fuera porque el éxito de público no fue el esperado por sus autores, ya fuera porque sus inquietudes artísticas se orientaron hacia otros campos con más alentadores resultados. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fueron asimilados por la prometedora industria del cine, inician-

dose en 1934[166] con el director Fernando de Fuentes, con quien realizarían una de las cintas fundamentales del cine mexicano: *El compadre Mendoza*, en la que Bustillo Oro participó como codirector y Magdaleno como argumentista. De hecho el filme está basado en una novela homónima suya. Posteriormente, Bustillo Oro dirigirá para el cine mexicano una filmografía sorprendente: *Dos monjes* (1934), *La tía de las muchachas* (1938), *Al son de la marimba* (1940), *Ahí está el detalle* (1940), *En tiempos de don Porfirio* (1939), *Canaima* (1945), entre más de cincuenta cintas, mientras que Magdaleno colabora con Emilio, *El Indio*, Fernández como argumentista de buena parte de su obra cinematográfica: *Flor silvestre* (1942), *María Candelaria* (1943), *Río escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Bugambilia* (1948), etc. Y aún quedaron sin filmar algunos libretos que ambos realizaron en 1933 como *Vida de Bolívar*, *Entre volcanes*, *Los ojos del amor* (inspirada en una novela inglesa), *La fiesta de los pícaros* (adaptación cinematográfica de *Tiburón*).

En cuanto a su obra narrativa, Magdaleno alcanzó gran éxito en los caminos del realismo con *El compadre Mendoza* (1934), *El resplandor* (1937), *Cabello de elote* (1966) y sus cuentos reunidos en *El ardiente verano*.

En 1937, a propósito de la representación de *Pánuco 137* en Buenos Aires, Mauricio Magdaleno le envía una carta a un escritor argentino, en la que asume su postura y distancia respecto del teatro:

> Si mi país ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias, hace tiempo que yo habría tratado de localizar una nueva expresión dramática de acuerdo con el nuevo sentido de estos tiempos; quizá un teatro al aire libre en el que se representen por las noches, tragedias con mitos, con semidioses y divinidades de la industria, el imperialismo, la política y la tierra, alumbrados por el resplandor de muchas teas y con coros capaces de traducir la pluralidad de esta hornaza que es América pero no puede ser y hoy, un poco a despecho de la vena dramática, vuelco vocación y fervor en la novela.[167]

[166] Aunque ya en 1933 Bustillo Oro hace la adaptación cinematográfica de su obra *Tiburón*.

[167] A. Magaña Esquivel, *Imagen del teatro...*, *op. cit.*, p. 78.

A pesar del alejamiento de Bustillo Oro y Magdaleno del arte teatral, el intento de hacer un teatro político asumiendo el reto de explorar la problemática social de actualidad rindió sus frutos. A los pocos años de la memorable temporada del Teatro de Ahora en 1932, se les unirían autores como Mariano Azuela, quien prueba su fuerza expresiva en el teatro con una adaptación suya de su novela *Los de abajo* (1938), junto con otras obras, como *Del Llano Hermanos*, y *El Búho en la noche;* lo mismo que Luis Octavio Madero, quien estrena en Bellas Artes en 1935 su obra *Los alzados*,[168] drama que aborda la temática revolucionaria conjugando un conflicto social con un conflicto familiar. Todas estas obras estaban guiadas por el espíritu de crear un teatro "hijo de la Revolución mexicana" que no sólo retratase las acciones bélicas, sino ante todo con la intención de asumir una postura crítica y estética en relación con su propio tiempo y con la problemática social que la Revolución mexicana planteaba en sus propias contradicciones. Y se hace difícil pensar en un autor mexicano consagrado, posterior a este movimiento, que no haya escrito algún drama siguiendo esa línea o tendencia.[169]

El Teatro de Ahora fue el grupo y movimiento que más claramente podemos denominar como teatro político. De hecho, esa fue la intención de los autores, con el interés de reflejar la problemática del país, para "medir la temperatura de su tiempo". Por ello también buscaron como su interlocutor más directo a obreros, sindicatos y a las clases populares en general, como lo declaró Bustillo Oro a la prensa, en un artículo que la Sociedad de Amigos del Teatro hizo publicar en el periódico *El Universal* el 11 de febrero de 1932:

> "Nuestro afán es hacer teatro absolutamente popular", nos dicen los directores del Teatro de Ahora, "hemos interesado a todos los sindicatos de trabajadores y estamos seguros de que responderán a nuestro llamado. Queremos que todos los autores nos traigan obras, para que esta nueva temporada se enlace con las anteriores hechas por los autores mexicanos".

[168] L. O. Madero, *Los alzados, y Sindicato, teatro revolucionario mexicano*, s.e., México, 1937.

[169] W. Cantón, *Teatro de la Revolución..., op. cit.*, 1982.

> El licenciado Bustillo Oro se sirvió declarar que su teatro es político, pero político no porque esté al servicio de un partido cualquiera, sino porque considera que el teatro debe referirse al momento presente: captar el instante de vida angustiosa por que atraviesan los hombres. Quiere, a la vez, desarrollar un teatro popular.[170]

No deja de ser parádójico que, a pesar del potencial artístico que manifestaron en su propuesta teatral en la brevísima temporada realizada en esos primeros meses de 1932, así como en sus incursiones en el teatro de revista, la labor teatral de Magdaleno y Bustillo Oro haya sido tan fugaz. Sin embargo, justo es reconocer que a pesar de lo anterior, su influencia estética en el teatro mexicano es notable, como lo fueron en su tiempo los lazos que establecieron con la estética vanguardista del teatro político alemán.

HACIA UNA RADICALIZACIÓN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA: EL TEATRO DE TENDENCIA MILITANTE DE IZQUIERDA DE LOS AÑOS TREINTA, EL TEATRO DE LA LEAR Y EL TEATRO DE LAS ARTES

Las luchas sociales en el México moderno y la utilización del teatro, tanto como medio de agitación y propaganda como de penetración ideológica, han estado estrechamente relacionados, muy probablemente desde la guerra de Independencia, cuando Miguel Hidalgo, el padre de la Patria, representaba en su parroquia en San Felipe Torres Mochas, adaptaciones suyas de obras de Molière, como fue el caso de *Tartufo*,[171] para difundir sus ideas sobre la religión y sobre la emancipación de México como colonia española.

Otro caso cercano en tiempo y en circunstancias lo constituye la dramaturgia de José Joaquín Fernández de Lizardi, quien con su teatro difundió las ideas independentistas, así como las que promovían la abolición de la esclavitud, como se aprecia en los diá-

[170] "Lic. Juan Bustillo Oro, Uno de los directores del movimiento dramático del 'Teatro de Ahora'", *El Universal*, 1932, p. 8.

[171] A. Magaña-Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, FCE, 1982, p. 7.

logos del pensador —en caso de que hubiesen sido representados en su tiempo, como afirman algunos—,[172] así como su petipieza *El negrito sensible*,[173] la cual formó parte de toda una secuela de obras que bajo el mismo título o temática denunciaban la explotación de los esclavos.

La Inquisición en los últimos años de la Nueva España, atenta a todo acto contrario al orden establecido, censuró duramente estas obras de contenido libertario, como se observa en los edictos de aquellos años, en los que se ordenaba la prohibición de su publicación o representación de obras como:

> La melodrama en dos actos intitulada: *El negro y la Blanca*. Comedia de don Vicente Rodriguez de Arellano, impresa ó manuscrita. Por comprehendida en la regla 16 del Expurgatorio; y por ser revolucionaria y preparar en su fondo mucha ruina en lo civil, politico y moral.
>
> 24. La melodrama en un acto intitulada: *El negro sensible*. Comedia manuscrita. Por promoverse en ella con capciosidad la insurrección de los esclavos contra sus legítimos dueños.[174]

Ya, anteriormente, se observaron algunos vínculos de dramaturgos con las luchas sociales, como en el caso de autores como Alberto J. Bianchi o Ricardo Flores Magón, pero en lo que se refiere particularmente al periodo posrevolucionario, la práctica teatral relacionada con la denuncia social y con la agitación política, corrió a cargo de grupos de artistas e intelectuales que militaron no sólo en movimientos de reivindicación popular o en partidos políticos radicales, como el propio Partido Comunista Mexicano, sino de manera más localizada, en la vanguardia artística mexicana. Los ejemplos de teatro en ese sentido se ubican de manera más amplia en autores y realizadores que participaron en los primeros años

[172] Junto con los *Diálogos del Pensador*, en este periodo de la historia de México se difundieron bajo esta idea numerosos textos de autores anónimos, tanto desde la perspectiva insurgente como la realista. Véase J. Rivera, *Diálogos de la Independencia*, México, INBA, 1985.

[173] J. J. Fernández de Lizardi, *Obras II*, México, UNAM, 1965.

[174] A. Ortiz, "Edictos de Inquisición y teatro novohispano" *Acotación*, 1992, pp. 13-17.

de la década de los veinte en el estridentismo y, más claramente, en la década de los treinta en la agrupación denominada Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR, muchos de cuyos miembros habían sido protagonistas del estridentismo, como el caso de Germán y Armando List Arzubide, Germán y Lola Cueto, Salvador Gallardo y otros más. También se pueden mencionar los casos de tres mujeres que participaron activamente en los movimientos sociales y que llevaron sus ideas políticas al teatro, como pueden ser Elena Álvarez, la pintora Elena Huerta Múzquiz y Concha Michel, esta última, feminista mexicana que lo mismo participaba en marchas, mítines y huelgas, que escribía corridos y cantaba canciones de protesta y escribía teatro,[175] entre otros muchos ejemplos, de los cuales haremos mención en el siguiente inciso.

Representaciones dramáticas, producción dramatúrgica, conferencias sobre teatro e impulso al teatro realizado en los sindicatos, fueron de las actividades más ampliamente desarrolladas por la LEAR junto con su enorme influencia y presencia en los movimientos de la plástica mexicana durante su existencia.

El teatro de tendencia militante y de denuncia de las desigualdades sociales se venía desarrollando, como hemos dicho, desde la década anterior a la fundación de la LEAR. De hecho, muchos de los promotores del teatro de esta Liga, como en el caso de los estridentistas y algunos de sus seguidores, fueron los impulsores de la idea de hacer un teatro en ese sentido. Un ejemplo interesante es el teatro "sintético" de Rafael Pérez Taylor, que en obras como *Del hampa, Contrastes* o *Lo que devuelve la ciudad*,[176] procura mostrar las contradicciones sociales en una ciudad y en un país que había realizado la primera gran revolución social del siglo XX en el mundo. El teatro de Pérez Taylor, presumimos que se representó, en caso de que llegara a serlo, entre obreros en sindicatos y, probablemente también, en la Casa del Obrero Mundial, en virtud de las actividades políticas que el mencionado autor realizó en ese espacio.

[175] C. Michel, *Seis obras para teatro*, México, 1942.

[176] R. Pérez Taylor, *Del hampa*, México, TGN, 1935; M. del Río, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1997.

Otro caso interesante es el de Elena Álvarez,[177] autora de la obra *Muerta de hambre*,[178] en la que muestra esas contradicciones, intenta desnudar la miseria humana de las clases acomodadas en contraposición con la miseria económica de las clases más desprotegidas. "¿Quién es más miserable?", parece cuestionarnos en esta obra. Elena Álvarez, al parecer fue autora de una literatura de denuncia social, en la que la escritura dramática ocupó un sitio importante, aunque poco sabemos de su trayectoria y de su obra que aún se encuentra dispersa. En la revista *La Antorcha* de febrero de 1925, aparece una pequeña obra titulada *Un diálogo doloroso de la calle*,[179] emparentada en cuanto a su fórmula e intención con el tea-tro de Pérez Taylor, en la que nos presenta la confrontación entre dos grupos de personajes, unos paupérrimos y harapientos (Luis, María y un perro que les acompaña) y otros "vanidosamente vestidos" (un señor, una señora sus dos hijos) en la que los pobres buscan un pedazo de pan y sobras de alimentos en un bote de basura y se cubren con papel periódico para soportar el frío de la noche. Al quedarse finalmente dormidos Luis y María en el quicio de una puerta de una casa de familia acomodada, los miembros de ésta van llegando después de haber disfrutado de una divertida velada en el circo, y al descubrir a los pobres harapientos los echan a patadas.

La obra en sí no posee muchas cualidades dramáticas, en cuanto a que presente una acción dramática con una cierta complejidad de caracteres. No es sino un simple boceto que procura mostrar mediante una imagen teatral, en este caso un "diálogo doloroso", las desigualdades sociales en un medio urbano, como podría ser la

[177] De Elena Álvarez encontramos esta referencia aparecida en el número 5 de la revista *Horizonte*, firmada en Roma por Rafael Nieto: "Algunos cuentos concentrados y un dramita sintético me revelaron el carácter de la escritora. Fuerte, incisiva, implacable. Elena Álvarez escribe principalmente para que la entienda el pueblo. Y el pueblo debe entender primordialmente sus problemas sociales, religiosos, económicos [...] Cierto que en sus escritos la propaganda ocupa el plano principal; que la nota emotivante estética queda subordinada a sus propósitos prácticos, demoledores, combativos." R. Nieto, "¿Quién es Elena Álvarez; autora de *Dos dramas revolucionarios*?", *Horizonte*, 1926.

[178] El Álvarez, "Muerta de hambre", *Horizonte*, 1926, pp. 6-25.

[179] El Álvarez, "Un diálogo doloroso", *La antorcha*, 1926, pp. 19-20.

ciudad de México en una época donde el discurso oficial proclamaba los avances logrados en materia de justicia social por los gobiernos posrevolucionarios.

Junto con el texto de este diálogo aparece una nota explicativa de Carlos Gutiérrez Cruz, un poeta militante, en la que se hacen desmesurados elogios a la pieza, como el siguiente: "es el primer drama efectivamente nacional que se conoce en México".[180] Más allá de las desmesuras que corresponden, como en cada una de las formaciones ideológicas, a un intento por legitimar sus propuestas estéticas en el teatro, llama la atención que la obra fue publicada en una revista patrocinada y dirigida por José Vasconcelos, quien, al parecer, de acuerdo con lo expresado por Gutiérrez Cruz, vio con buenos ojos la difusión de este tipo de dramaturgia entre los círculos de intelectuales, que parece haberse difundido de manera directa en sindicatos, fábricas o escuelas, pero no en los medios convencionales, como los de la prensa y las revistas literarias, razón por la cual no sabemos todavía mucho de lo que pudo haber sido el teatro libertario mexicano en las primeras décadas del siglo XX.

Desde el punto de vista de la efectividad y de sus alcances, el teatro de tendencia militante promovido por los antiguos integrantes del estridentismo es una de las experiencias de mayor trascendencia en la vida teatral del país en la primera mitad del siglo XX. La fundación en 1932 del movimiento de teatro guiñol, con el Teatro El Nahual y posteriormente el Teatro Rin Rin y muchos otros grupos y brigadas de teatro, permitió que el teatro y el mensaje político-educativo que venía implícito en estas propuestas llegara a un número considerable de la población, particularmente

[180] Gutiérrez Cruz refleja en sus comentarios y elogios al teatro de Elena Álvarez la discusión de entonces sobre la búsqueda de un arte y una literatura "verdaderamente nacional". En este caso, sus comentarios se orientan a reivindicar lo que se llamó entonces "un arte proletario", como puede observarse en los siguientes fragmentos de su texto: "Elena Álvarez no es una visual que transcriba fotográficamente lo que se ve, pues si tal sucediera su labor sería pintoresca y se perdería en el montón de los que andan buscando el arte nacional con los ojos [...] tiene una seguridad completa de su estilo, en sus ideas y en sí misma, y digo esto en mi concepto de escritor revolucionario, pues los literatos burgueses 'llaman labor de principiante' a toda la que no se halla influida por los franceses, los escandinavos o los abisinios". Véase C. Gutiérrez Cruz, "Elena Álvarez", *La Antorcha*, 1925, p. 20).

en el amplio segmento de las clases populares, en escuelas, ejidos, barrios populares, municipios, etc.

Entre las crónicas y testimonios que nos mencionan los inicios y la trayectoria de este teatro destaca los de Manuel Maples Arce, que describe el ambiente que reinaba entre los artistas e intelectuales y su relación con el arte escénico:

> ¡Mixcalco 12! Ésta era la dirección de Germán Cueto y Lolita. También eran las señas de Diego Rivera y Lupe Marín. Más adentro, en la privada, vivía el escultor Ignacio Asúnsolo, y pared medianera, Ramón Alva de la Canal, toda gente singular y de capacidad artística. La casa de los Cueto estaba siempre abierta a la amistad.
>
> Eran tantas las inquietudes que se suscitaban en aquel ambiente de trabajo, de conversación o de intercambio de ideas, que un día alguien habló de hacer un teatro de muñecos. El entusiasmo se contagió, y como la pintora Angelina Beloff traía frescas muchas impresiones de los teatros de guiñol en Francia y en Rusia, aportó su experiencia, que recogieron hábilmente Germán Cueto y Lolita, Ramón Alva, Leopoldo Méndez, Graciela Amador. Se confeccionaron muñecos muy expresivos, vistosos y de característica personalidad, que se impusieran fácilmente al público infantil.[181]

Para 1932, el movimiento estridentista había ya perdido su efervescencia inicial, pero varios de los miembros del grupo original (Germán List Arzubide, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, etc., a quienes se sumarían más tarde Lola Cueto, Roberto Lago, Graciela Amador y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros), iniciaron en México un movimiento de teatro de títeres de guiñol que bajo el apoyo del Estado mexicano posrevolucionario, a través de la Secretaría de Educación Pública, ofrecía a un público infantil y popular mensajes de carácter político-social, que si bien no atacaba directamente al Estado mexicano, sí manifestaba una toma de posición respecto de las relaciones sociales y de los modos de producción capitalistas. Para entonces, la postura estridentista ante

[181] M. Maples Arce, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967, pp. 173, 179, 180 y 181.

las posibilidades expresivas del teatro se aclaraba, especialmente para Germán List Arzubide, quién afirmó en el prólogo a la edición de sus obras de teatro revolucionario en 1933: "El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis; propagar una idea. De esto se desprende que para que exista teatro es indispensable que exista antes la idea que él ha de pregonar".[182]

La propuesta teatral surgida del estridentismo se orientó a tratar de retomar y aclimatar a la situación política de México y a las necesidades educativas del país, la técnica del teatro de muñecos de guante, que si bien es probable que desde el siglo pasado ya haya sido utilizada aquí, se puede decir que resultó ser la primera vez que se constituía como un movimiento. Roberto Lago, uno de sus miembros, nos dice al respecto lo siguiente:

> Estaba el teatro guiñol al servicio de la educación, y divertir instruyendo o instruir divirtiendo nos pareció la aspiración más alta a que podía alcanzar la Pedagogía moderna. Sin embargo, aún faltaba —y esa sería la tarea del teatro guignol "El nahual"— encauzar este género de teatro hacia una verdadera y definitiva finalidad, en el terreno del arte y en el de las reivindicaciones populares.[183]

Resulta lógico que los estridentistas, después de los fulgores vanguardistas de los años veinte, hayan reorientado su camino y vinculado más la práctica escénica a la reflexión política y a la educación. ¿Qué tan útil puede ser en un país recién salido de una guerra civil, con un altísimo índice de analfabetismo y con serios problemas de educación, realizar un teatro de tendencia cosmopolita, como en cierta medida lo continuaron realizando grupos como el Teatro de Ulises? ¿Quiénes podían ser los interlocutores de un grupo de jóvenes artistas que, en última instancia, pretendían con su arte ayudar a la transformación social de su país? Germán List Arzubide menciona esto en una entrevista realizada en 1983:

[182] G. List Arzubide, *Tres obras de teatro revolucionario, op. cit.*, pp. VII-XI.

[183] R. Lago, "El teatro guiñol y su implantación en México", México, SFM, 1944, pp. 10-11.

> La expresión estridentista no era capaz de asumir plenamente la protesta social. Con el estridentismo bombardeábamos la sintaxis y asustábamos a la Academia, pero se necesitaba un medio diferente para entrar en contacto con un círculo más amplio. Y el teatro, en ese sentido, era una tribuna, una forma muy precisa, muy plástica de expresar ideas objetivamente, y de llevar esas ideas a las masas.[184]

De esta manera, la respuesta que dieron ellos con su arte a las necesidades culturales de su tiempo se orientó, por un lado, a continuar con la renovación del lenguaje tanto en la plástica como en la literatura, y por el otro, a aplicar la técnica del teatro de títeres a la educación popular, como más arriba nos lo señala Roberto Lago, sólo que con un sentido de alianza con las reivindicaciones populares, como también lo hizo Diego Rivera al pintar sus extraordinarios murales sobre la historia de México en Palacio Nacional. De hecho, otros artistas, como el pintor y escenógrafo Gabriel Fernández Ledesma y el músico Silvestre Revueltas, colaboraron con el movimiento de teatro guiñol iniciado por Germán List Arzubide y demás integrantes herederos del estridentismo.

En cuanto a la formación de los grupos que todos ellos impulsaron, Magaña-Esquivel hace una sucinta relación al respecto:

> En 1932 Germán y Lola Cueto forman un grupo con Leopoldo Méndez, Graciela Amador, Elena Huerta, Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Angelina Beloff, Enrique Assad y Roberto Lago. Unos escriben las pequeñas obras, otros pintan los decorados, Assad talla los primeros muñecos y todos construyen el pequeño escenario en una bodega de la calle de Mixcalco número 12. Un año después, el Departamento de Bellas Artes [...] acoge este teatro guignol, del que surgirían luego, en 1934, dos grupos del mismo género: el Rin-Rin que primero dirigió Germán Cueto y poco después Roberto Lago, y el Comino que se encomendó a Leopoldo Méndez [...] al que sucedieron Ramón Alva de la Canal y su hermana Loló. Graciela Amador por su parte formó el grupo denominado Teatro Periquito. En 1939, tras una memorable

[184] E. Escalante "German List Arzubide, entrevista", *Escénica*, 1983, pp. 18-21.

labor, el Teatro Guignol Rin-Rin cambió su nombre por el de Teatro Guignol El Nahual, también dirigido por Roberto Lago.[185]

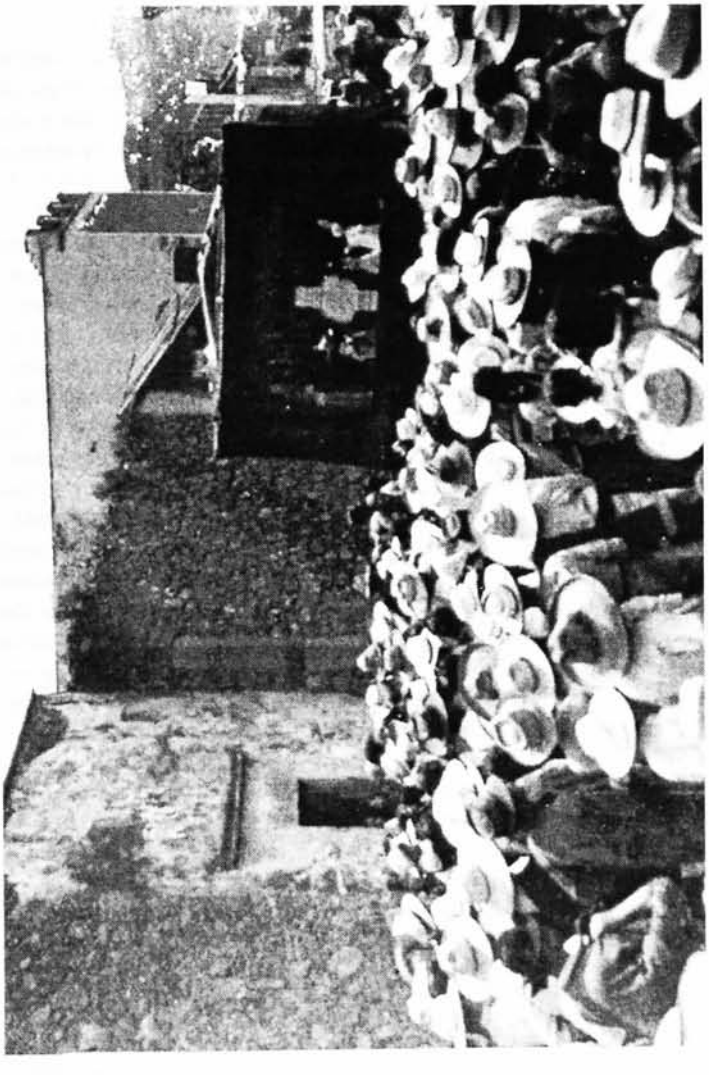
Sobre la formación de estos grupos de teatro guiñol cabe mencionar la creación del personaje "Comino", protagonista de un buen número de piezas de teatro guiñol, creadas por Germán List Arzubide, como *Comino va a la huelga, Comino vence al diablo, Comino en el país de los holgazanes* y *El gigante*, esta última de la pintora Elena Huerta Múzquiz, entre otras.

Pero no solamente estos artistas e intelectuales escribieron obras para guiñol, también se ocuparon de realizar dramas de denuncia social, como el ya citado Germán List Arzubide, con obras como *Las sombras, El nuevo diluvio o El último juicio.*[186] Las cuales al parecer fueron representadas en ámbitos populares y con obreros, así como con dramatizaciones de cuentos rusos y populares, con un fin educativo.[187] También habría que mencionar a su propio hermano, Armando List Arzubide, quien desarrolló una vertiente del teatro de masas.[188]

En cuanto a la estética, el impulso y la creatividad que durante los años veinte impulsaron los estridentistas, ¿acaso se diluyó, en el caso concreto del teatro, en aras de una estrategia de lucha social o de militancia política? Luis Mario Schneider, por su cuenta, en su estudio sobre el estridentismo, hace también las siguientes observaciones:

> El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo respecto a las otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado visibles las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo —sólo en el relativismo de la primera época estridentista—, en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa de la vanguardia internacional.[189]

[185] A. Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano, op. cit.*, p. 110.
[186] G. List Arzubide, *Tres obras, op. cit.*
[187] G. List Arzubide, *Cinco comedias de laboratorio teatral del Depto. de* SEP, 1935.
[188] G. List Arzubide, *Teatro histórico..., op. cit.*
[189] L. M. Schneider, *El estridensitmo, op. cit.*, p. 206.



Función de títeres al aire libre de El Teatro el Naual.

En relación con esto que asevera Shneider, anotamos también los señalamientos de Eduardo Subirats:

> Las vanguardias socialistas y revolucionarias añadieron a la función militar de avanzadillas el significado metafísico de un destino histórico y civilizador, que se confundía con la razón, la libertad, la igualdad y la justicia, en fin, idéntica con el progreso, entendido en un estricto sentido a la vez tecno-económico y ético y social.[190]

Así pues, el radicalismo político y la vanguardia artística en un amplio sentido siempre fueron de la mano;[191] la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y de nuevas soluciones formales tenían una relación intrínseca con la misión de transformar la sociedad, así como las relaciones sociales. Un ejemplo de ello es el constructivismo soviético. Hubo estrechas relaciones y cercanías entre artistas plásticos, músicos y poetas con el arte escénico, pues como se ha advertido y como lo afirmó Germán List Arzubide, para muchos artistas el teatro resultaba un medio idóneo para difundir ideas sociales y experimentar nuevas formas, como se planteó en el futurismo. Así, en el año de 1934, cuando se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR, el teatro viene a ocupar un sitio particularmente importante en sus actividades. En noviembre de 1934, en *Frente a frente* aparece con el título de "Nuestro teatro" una nota anónima —quizá de la pluma de Marco Antonio Montero— que plantea la importancia que la actividad tiene para la LEAR y lo que hasta esa fecha habían comenzado a realizar:

> Nuestra Sección de Teatro es de las que más han trabajado, a pesar de los obstáculos tan grandes que no ha logrado vencer. Adquisición de obras y de elementos para representarlas, constituyen las dificultades

[190] E. Subirats, "De las vanguardias al espectáculo", *La Jornada Semanal*, 1993, pp. 30-34.

[191] Quizá por ello, ni el Teatro de Ulises ni el Teatro de Orientación, se autodefinieron como de vanguardia, como pudiera esperarse de un teatro hecho por jóvenes inquietos como los miembros del grupo Contemporáneos, pero que tanto por su condición social como por sus propias expectativas en relación con el arte, nunca lo hicieron.

primordiales. Sin embargo, además de 10 representaciones de títeres, que fueron un triunfo en escuelas y carpas, pudimos estrenar recientemente dos obras de personajes humanos: *El recluta* en el Anfiteatro Bolívar, cuando la clausura del Primer Congreso Nacional contra el Fachismo y la Guerra, y *La escuela socialista*, en nuestro local, últimamente. Durante los pocos días que van de este mes, *La escuela socialista* se representó dos veces más: en el Sindicato Ferrocarrilero y en un festival de la Liga Antiimperialista.

Nuestra Sección de Teatro estrenará muy pronto *El artículo 137*, dedicado con especialidad a ferrocarrileros, tranviarios y choferes.

TRABAJADOR: Ingresa en nuestra sección de teatro para perfeccionar *nuestro teatro*, contundente arma de ataque a las empresas y su social régimen hambreador. Necesitamos actores, obras, sugerencias y autocríticas proletarias.

ESCRITOR REVOLUCIONARIO: Trae tu obra.

PINTOR, DIBUJANTE, MÚSICO: Ayuda a solidificar la edificación de *un teatro* realmente proletario, original y fuerte.[192]

He aquí también un testimonio de primera mano de una participante de las actividades teatrales de la LEAR, Lucrecia González Valiente, quien años más tarde dirigiría uno de los grupos de teatro guiñol del INBA que surgieron de las célebres reuniones en la casa de Mixcalco 12:

LUCRECIA GONZÁLEZ: Bueno, entonces yo trabajé con ellos porque buscaban a unas chicas que supieran hablar, que pudieran recitar, o declamar a la Secundaria 6, y yo estaba en la Secundaria 6. Fueron Germán Cueto, Germán List Arzubide, Armando List Arzubide y Julio Bracho. Pusieron una carpa de lona, muy bonita, dentro de los patios de la Secundaria 6, que era un convento y luego un jardín de niños. Esto habría sido en el 38, 36...

A. ORTIZ: Entonces habrá sido durante la época de Cárdenas...

LUCRECIA GONZÁLEZ: Un poco antes, en el 34 quizás, porque yo me acuerdo que en ese entonces yo voté por Cárdenas.

A. ORTIZ: ...Y entonces pusieron una carpa ¿con Julio Bracho?

[192] "Nuestro teatro", *Frente a Frente*, 1934, p. 12.

LUCRECIA GONZÁLEZ: Sí, con Julio Bracho; y allí se ensayaba, tomábamos unas clases de saber caminar o de hablar en el escenario. Ese tipo de cosas, porque no había escuela de teatro. Eso era lo que le enseñaban a uno: a caminar. luego a hablar, a expresarse, cosas así... [...] Yo era una chamaca pero era miembro de la LEAR... ¿Sabe lo que es la LEAR?
A. ORTIZ: Sí, claro; la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...
LUCRECIA GONZÁLEZ: Pues yo estuve ahí metida...Todos éramos comunistas, muy comunistas y hacíamos teatro. A la sede de la LEAR llegaban Diego Rivera, José Revueltas... [...] Angelina Beloff... Todas esas personalidades. Los List Arzubide. Y luego atrás veníamos todos los que éramos estudiantes, nada más de mirones y nos dejaban entrar porque hacíamos teatro y porque íbamos a ser comunistas.[193]

Otro testimonio valioso sobre las actividades teatrales promovidas o surgidas en el seno de la LEAR, aparece en el número 7 de enero de 1937 de la revista *Frente a frente;* se trata de una nota amplia titulada "El teatro y la LEAR", donde se hace un resumen de las actividades teatrales de la Liga que vale la pena comentar en sus aspectos más significativos.

Se menciona, por ejemplo, la organización de grupos de "jóvenes entusiastas" que representaban obras cortas con un fuerte carácter militante, y como ejemplo se cita la adaptación teatral de un cuento de Juan de la Cabada titulado *Plomo,* que de acuerdo con la nota fue representada por el mismo autor, de forma improvisada, con pocos espectadores, pero con la presencia de Rafael Alberti y María Teresa de León.

También se hace mención de manera prioritaria a los "grupos agitacionales del guignol que representaban a *Comino* en las esquinas de las barriadas pobres o en los sectores de densa población obrera",[194] experiencia que fue sin duda el mayor logro desde la perspectiva teatral de la LEAR. Se menciona, por otra parte, la cooperación en las actividades de la liga del grupo de teatro obrero conocido como Cuadro Dramático de los Talleres Generales de la Nación, así como un experimento teatral realizado con elementos

[193] A. Ortiz, *En la LEAR todos éramos muy comunistas...*, 1998, inédita.
[194] "El teatro y la LEAR", *Frente a Frente*, 1937, p. 19.

de la Unión Nacional de Artistas de Variedades (agrupación que reunía por entonces a los elencos del teatro de carpa, circo y variedades), con quienes se realizó un espectáculo sobre la historia de la carpa en México, el cual estuvo bajo la animación de Walt Anderson y representado en el Palacio de Bellas Artes. En dicho espectáculo se incorporaban en la escena lo mismo *sketches* que representaban diversos momentos del teatro en México y de la Revolución mexicana, que títeres, fantoches, guiñol y la murga. Sin embargo, a pesar de lo atractivo de la propuesta, en la citada nota se menciona que el espectáculo fue fallido, por las diversas dificultades que tuvieron que enfrentar, pero que a pesar del fracaso económico que significó su creación, se alcanzaron, según la crónica, momentos de calidad artística. Además el espectáculo

> probó ser importante para galvanizar la acción que viene desarrollándose en una silenciosa tarea de planeación, de estudio, con elementos capaces que culminará en el presente año, debidamente coordinadas sus actividades. La idea abandona el trabajo un tanto ingenuo de los primeros tiempos, para encauzarse por otros senderos, en los que predomine fundamentalmente una calidad que no intenta castrar la intención que el teatro necesita.
>
> La LEAR afirma su intención de aportar al teatro lo que demanda para llegar en forma distinta de la de hoy, al alcance de la masa popular, dándole sus más variadas expresiones. Para esta obra, que la LEAR exige, no para sí misma, sino para el pueblo, no para una doctrina, sino para satisfacer ansias justas, todo actor teatral, director, trabajador conciente y progresista del teatro, debe considerarse obligado y su presencia será bien recibida por la organización revolucionaria que por hoy representa el avance efectivo en el plano cultural de nuestro país.[195]

Pero la cristalización de las ideas estéticas sobre el nuevo teatro revolucionario creadas e impulsadas por pintores, literatos y gente de teatro vinculada con la vanguardia y que participó en el seno de la LEAR tuvo su corolario en el año de 1939, cuando después de una travesía por el mundo llena de peripecias, debido a su militancia po-

[195] "Balance de LEAR", *Frente a Frente*, 1937, p. 19.

lítica y su radicalismo, llega a México finalmente exiliado el japonés Seki Sano, quien venía de trabajar en la renovación del teatro japonés y de ser asistente del teatro Estatal de Meyerhold y después director investigador del Laboratorio de Investigación Científica del mismo teatro en la Unión Soviética, así como de hacer teatro obrero en la ciudad de Nueva York. Seki Sano había ya intentado solicitar a Bellas Artes, por intermediación del pintor Rufino Tamayo que por entonces residía en Nueva York, incorporarse a las labores teatrales que se desarrollaban en México, pero Gorostiza alegó falta de presupuesto para invitarlo, y no es sino hasta el mes de abril del 39 cuando llega a Veracruz por barco, que por intermediación de intelectuales y artistas en el gobierno del general Cárdenas le otorga el ingreso al país como exiliado político.[196]

Para esos años, la LEAR había dejado de operar con la fundación del Taller de la Gráfica Popular, pero con la llegada de Seki Sano y la participación de los elementos de la sección de teatro de la Liga, y con el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, se funda en agosto de 1940 el Teatro de las Artes, con el que se inicia verdaderamente una nueva etapa en la historia del teatro mexicano moderno. Seki Sano, antes que realizar grandes montajes que deslumbraran a la inteligencia mexicana por su novedad y su espectacularidad, inicia sus labores formando nuevos cuadros de actores, introduciendo de manera sistemática el llamado método Stanislavski de actuación; así como los conceptos escénicos de Meyerhold.

La Escuela del Teatro de las Artes fue creada como un organismo que impulsaría una nueva época en el teatro mexicano, y si el Teatro de las Artes llevaba como lema: "Teatro del pueblo y para el pueblo", el de la Escuela decía: "Preparémonos para un nuevo teatro mexicano".[197]

Este concepto de crear cuadros de actores nuevos para desarrollar un teatro nuevo resultó enormemente atractivo, no sólo para quienes por entonces participaban en las trincheras del teatro militante o de agitación, o para quienes simplemente buscaban parti-

[196] Michiko Tanaka, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", 1996, pp. 5-22.

[197] *Boletín del Teatro de las Artes*, México, mayo, 1940, p. 1.

cipar en la renovación que el arte escénico necesitaba desde su práctica misma, sino también para creadores artísticos de otras disciplinas, como Silvestre Revueltas, Rodolfo Halfter y Jesús Durón, que conformaron la sección de Música del Teatro de las Artes; Germán Cueto, quien se haría cargo de la sección de Títeres; Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma en la sección de Escenografía, y en la de Danza, la bailarina norteamericana y por entonces esposa de Seki Sano, Waldeen. Como se aprecia en la lista, prácticamente la totalidad habían formado parte de la LEAR. Extraña la ausencia de Marco Antonio Montero, quien había participado activamente en la sección de teatro de la Liga.

El Teatro de las Artes constituyó seriamente no sólo un intento, sino la creación de una perspectiva sólida de una corriente en el teatro mexicano posrevolucionario, que buscaba renovar desde sus raíces el arte escénico, partir de una concepción diferente del trabajo actoral, al tiempo que promoviese una actitud ética en torno a la función social del arte, estableciéndo con ello una simbiosis entre el teatro de tendencia militante de reflexión social y el teatro de arte. Esto es lo que se plantea en el *Boletín* Núm. 1 del Teatro de las Artes, y que condensa lo expresado en la Declaración de Principios signada en agosto de 1939:

> *¿Le interesa a usted el teatro?*
> *¿Considera usted que debe crearse en México un verdadero teatro popular?*
> *¿Desea usted ser actor, escenógrafo, diseñador, dramaturgo?*
> *¿Le interesa a usted la danza?*
> *¿Quiere usted ayudar a crear un nuevo teatro?*
>
> El Teatro de las Artes resuelve todas estas preguntas. El Teatro de las Artes no es un experimento teatral cualquiera, es el primer intento serio por establecer en México las bases de un verdadero arte teatral, nutrido en todas las inagotables fuentes de la cultura universal y con una valiente postura hacia el futuro. El Teatro de las Artes ofrece estas aportaciones para la creación de un n*uevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho; pero internacional en su alcance.*
>
> [...] El Teatro de las Artes declara terminantemente que *pertenece al pueblo de México,* que existe como *expresión ingente e inaplazable de la vida*

del pueblo mexicano, en su lucha por la defensa de la vida y la democracia; que es un teatro que *nace libre de mercantilismo y de las taras que han impedido hasta ahora el desarrollo saludable de un verdadero teatro del pueblo en este país.* El Teatro de las Artes *nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o de realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de "folklore" y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo [...]*

El Teatro de las Artes hace un llamamiento cordial a todos, profesionales y no profesionales, para que colaboren en esta magna obra.[198]

Un aspecto singular del Teatro de las Artes era que no sólo invitaba de manera general a todos los interesados en el arte escénico, sino que los cursos que impartía eran totalmente gratuitos, gracias al apoyo que se recibía del Sindicato Mexicano de Electricistas.

En cuanto a sus montajes, se puede decir que durante los primeros años no hubo presentaciones de los montajes al público en general,[199] hasta mayo de 1941, cuando Seki Sano dirigió la obra de Clifford Odets, *Esperando al zurdo*, en la Sala de Alianza de Tranviarios en apoyo a la huelga de camioneros. En ese mismo año presenta su espectáculo basado en la novela de Bruno Traven *La rebelión de los colgados*,[200] en la que se consignan teatralmente las condiciones de marginación y de explotación bestial de los indígenas de Chiapas. Antes, en noviembre de 1940, se había estrenado en el Palacio de Bellas Artes, como parte de las actividades de la sección de Danza del Teatro de las Artes, el espectáculo *La coronela*, con coreografía de Waldeen, escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma, máscaras de Germán Cueto, música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, textos de Efraín Huerta, y donde Seki Sano aparecía como director escénico y como coautor, e Ignacio Retes como asistente

[198] El resaltado de las letras es del original. *Boletín del Teatro de las Artes...*, pp. 1 y 3.

[199] Normalmente Seki Sano realizaba presentaciones esporádicas en la sede de la Escuela de escenas de obras clásicas, como parte de las prácticas de actuación de sus alumnos. Véase *Seki Sano, memoria del homenaje nacional*, México, INBA, 1996.

[200] W. Cantón, *Teatro de la Revolución..., op. cit.*, pp. 239-279.

de dirección, así como también algunos alumnos aventajados de la Escuela del Teatro de las Artes en el espectáculo.

Seki Sano realiza también el montaje de una obra de teatro de agitación y propaganda con estudiantes de la Universidad Obrera en apoyo a la "nación mexicana"; el primero se tituló *México en pie* (1941), presentado en el mitin realizado en el Zócalo de la ciudad de México en apoyo a la declaración de guerra contra los países del eje.

Después vendrían los años y los montajes de consagración para Seki Sano, su equipo de trabajo y los actores por él formados, como ocurrió con los montajes de *La fuerza bruta* (1946), de John Steinbeck, *Un tranvía llamado deseo* (1948), de Tennesee Williams, *La doma de la fiera* (1949), de William Shakespeare, o *Corona de sombra* (1951), de Rodolfo Usigli, entre muchos otros montajes más y que constituyeron paradigmas cada uno de ellos de puesta en escena en el México moderno.[201]

[201] *Seki Sano, memoria..., op. cit.*, pp. 63-82.

Notas finales

El teatro como expresión artística se nutre siempre de lo propio y de lo ajeno, de lo que uno es y de lo otro. No existen las culturas puras, y el teatro es además, por su naturaleza, el juego de la otredad. En todo esto de la interculturalidad y del encuentro con el otro, hay algo que no suele tocarse en relación con el teatro y la cultura: también ocurren experiencias de interculturalidad en forma sincrónica, de una cultura contemporánea a otra; y de forma diacrónica, a través del tiempo. Mucho del teatro que se ha hecho en todas partes se nutre de esa otredad en que se convierten los hechos y sujetos del pasado. El arte es hijo de su tiempo, como dijo Kandinski, y el teatro, como se observó con nitidez en el tiempo de las vanguardias, lo fue en grado sumo, pero el tiempo se integra con lo que se fue, lo que se es y lo que tal vez se pueda ser. Por ello, la nave del teatro es un medio eficaz para navegar hacia todas partes y hacia todos los seres.

Una buena parte de las tendencias artísticas y teatrales en el México posrevolucionario (1920-1940), aun cuando no necesariamente se emparenten con la vanguardia mundial y sus vertientes radicalistas como el Dada, poseyeron el gesto de incorporarse al gran acto de construir una nueva sociedad; encontramos acciones con-cretas por desvincularse o distanciarse de un academicismo o convencionalismo para explorar o apropiarse de formas novedosas que pudieran identificarse con el discurso modernizante que acompañó a los diversos regímenes emanados de la Revolución mexicana.

A lo largo de este trabajo, y a partir de los ejemplos comentados y analizados de lo que hemos dado en llamar "teatro político mexicano posrevolucionario", encontramos ya no sólo la utilización del teatro como instrumento de propaganda política, sino también, de manera más compleja, como una práctica discursiva de diversas formaciones ideológicas que encontraron ahí un amplio espacio para dirimir y exponer diferencias y coincidencias. La pluralidad de voces divergentes resultó en la manifestación en la escena y en el drama de lenguajes diversos, de experiencias novedosas que expresaban en su forma misma un proyecto de cultura nacional, equivalente a lo que ocurría con el constructivismo en el teatro soviético de los años veinte. Y ello, no cabe duda, es de una gran riqueza cultural. El teatro mexicano posrevolucionario fue también hijo de su tiempo. Su presencia e influencia en la cultura mexicana posrevolucionaria (1920-1940) es insoslayable. Las estrechas redes que se entretejieron entre el arte escénico y otras manifestaciones artísticas, como la pintura, la danza, la música, y desde luego, la literatura, así lo manifiestan. El teatro, además, como acto colectivo, fue motivo de interés tanto para los creadores como para los hombres del poder con el fin de alcanzar esa utopía de un arte al servicio de la construcción de una sociedad, si no tan revolucionaria como se pensaba y declaraba a los cuatro vientos, sí un arte que, por su capacidad de imbricar en su lenguaje a otras formas artísticas, expresó y difundió los ideales de la modernidad en un país que intentaba salir de un atraso social y cultural que la dictadura de Porfirio Díaz había generado.

Como se ha visto, y contra lo que se pudiera esperar, la producción teatral de México, especialmente durante los años treinta, fue muy amplia y compleja, de la misma manera en que la sociedad que la generó vivía en ese entonces una ebullición cultural inusitada, ya fuera por las influencias de las vanguardias artísticas o como consecuencia de las transformaciones sociales que tuvieron lugar a partir del mismo proceso revolucionario. Muestra de ello fue la árida y obsesiva discusión que se desarrolló por aquellos años, tanto entre círculos de creadores y entre críticos, en torno a la necesidad de crear un verdadero teatro nacional. Esta discusión se consolidó a partir de experiencias como las mencionadas en el

presente trabajo, como lo vino a corroborar en forma posterior a estas experiencias de teatro político Rodolfo Usigli. Este autor consiguió asimilar de manera muy personal las aportaciones de aquellos movimientos que le antecedieron, para darse a la tarea de escribir una dramaturgia mexicana de gran rigor formal y fuerte carga política, como parte de esa búsqueda identitaria que se manifestó en el teatro mexicano de entonces. Su gran lección en el panorama del teatro político de la época radica en que, más allá de la reflexión social contenida en una obra dramática y de la postura ideológica del propio autor, hay la conciencia de que para hacer teatro, cualquiera que sea su naturaleza, debe ser, antes que nada, buen teatro. Y precisamente el rigor formal que se advierte en la dramaturgia de Usigli, se relaciona con la misma maduración de la cultura en la sociedad mexicana posrevolucionaria. Esta maduración en la evolución artística que se da desde *San Miguel de las Espinas* de Bustillo Oro hasta *El gesticulador* de Usigli, está cargada no sólo de los ímpetus de una nueva sociedad, sino también de una buena dosis de desencanto ante lo que, para los años treinta, quedaba de los anhelos de transformación social surgidos durante la Revolución mexicana.

Vuelve a mostrarse así que el teatro es, en ese sentido, un espacio donde los ideales de cultura son explorados y puestos en cuestionamiento.

Obra citada o consultada

Álvarez, Elena, 1926, "Muerta de Hambre", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 5, pp. 6-25.

——, 1925, *Un diálogo doloroso (de la calle)*, en *La Antorcha*, I, 21 de febrero de 1925, pp. 19-20.

Alanís, J., "Gabriel Fernández Ledesma, propósitos de un teatro mexicano", en *Escénica, Revista de Teatro de la* UNAM, 1a época, núm. 2, agosto de 1982, pp. 17-21.

Amaya, Luis Fernando, *La Soberana Convención Revolucionaria (1914-1916)*, México, Trillas, 1975, 468 pp.

Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, 315 p.

Anónimo, 1923a, "El Teatro Regional de Paracho", *El Universal Ilustrado*, junio 14 de 1923, p. 33.

——, 1923b, "Gran Festival Mexicano en el Teatro Fábregas", *en Excélsior*, sábado 13 de agosto de 1923, p. 8.

——, 1924, *Teatro Olimpia* (programa cartel de la primera función del Teatro Mexicano del Murciélago), septiembre de 1924.

——, 1925, "Algunas opiniones acerca del Teatro Sintético" *El Universal Ilustrado*, 29 de octubre de 1925, p. 52.

——, 1926, "Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México (colaboración técnica de ingeniería de don Alfonso García Benítez)" en *Forma*, núm. 1, octubre de 1926, pp. 36 y 37.

Anónimo, 1932a, "Brillante exposición de Pintura, se efectuará en México bajo el patrocinio de *Excélsior*", *El Heraldo de México*, L.A. Cal., sáb., 16 de enero de 1932.

——, 1932b, Los episodios de la Revolución mexicana presentados como espectáculo formidable en el Iris", *La Prensa*, 24 de julio de 1932.

——, 1932c, "Notas sobre el teatro mexicano", en *El Universal Ilustrado*, 16 de septiembre de 1926, pp. 43 y 58.

——, 1932d, "Teatros, Hidalgo, *Pánuco 137*", en *El Universal Ilustrado*, 7 de marzo de 1932, 1a. secc., p. 5.

——, 1932e, "Lic. Juan Bustillo Oro, uno de los directores del movimiento dramático del 'Teatro de Ahora'", *El Universal*, 2a. secc., 11 febrero 1932, p. 8.

——, 1937, "El teatro y la LEAR", *Frente a Frente*, núm. 7, enero de 1937, p. 19.

——, 1946, "Entre la escena y la pantalla", en *Tiempo*, México, 20 de septiembre de 1946, pp. 54-55.

——, agosto de 1936, "Notas y actividades de la LEAR", en *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, núm. 5, agosto de 1936, p. 23.

——, enero de 1937a, "El teatro y la LEAR, en *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario*, núm. 7, enero de 1937, p. 19.

——, enero de 1937b, "Balance de la LEAR", en *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, núm. 7, 2a. época, enero de 1937, p. 10.

——, marzo de 1936, "Teatro obrero en México, en *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, marzo de 1936, p. 15.

——, noviembre de 1934, "Nuestro Teatro" en *Frente a Frente, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, noviembre de 1934, p. 12.

——, *Últimas Noticias*, 29 de mayo de 1947.

Appia, Adolph, 1985, "Luz, espacio y tiempo", en *Técnicas y teoría de la dirección escénica* (Edgar Ceballos y Sergio Jiménez, comps.), v. I, México, UNAM/Gaceta, 1985, pp. 165-184.

Arcaráz, Ángela y A. Vargas McDonald, 1930, *Hamarándecua: costumbres*, México, Depto. del DF, Dir. Gral. de Acción Educativa, 1930, 20 pp.

Arcaráz, José Antonio, 1988, "1900-1950: de la Colonia a la moder-

nidad" en *Escenario de dos Mundos, Inventario Teatral de Iberoamérica*, v. 3 (Moisés Pérez Coterillo, ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 91-100.

Artaud, Antonin, *Los tarahumaras*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets Editores, 1985, 179 pp.

——, *Mensajes Revolucionarios*, tr. y ed. Cristina Vizcaino, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, 165 pp. [México, Ed. Letras Vivas, 1999, 159 pp.]

——, *Œuvres completes, IX* (Les tarahumaras, Lettres de Rodez), Paris, Gallimard, 1971, 292 pp.

——, *Textos 1923-1943*, tr. Hugo Acevedo, B.A., Edic. Caldén, 1976, 125 pp.

——, *Vie et mort de Satan le feu, suivi de textes mexicains pour un nouveau mithe*, (S. Bera, Ed. Et. Intr.) Paris, Arcanes (Collec. Voyants), 1953.

Aulestia, Patricia, 1995, *La danza premoderna en México*, Caracas, Centro Venezolano, Instituto Nacional de Teatro-UNESCO, 2a. impr., 1995.

Azuela, Mariano, *Teatro, Los de abajo, El búho en la noche, Del Llano hermanos S. en C.*, México, Ed. Botas, México, 323 pp.

Baciu, Stefan, 1995, *Estridentismo y estridentistas*, Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura (cuadernos de Cultura Popular), 82 pp.

Barberán, Tania, 1996, *El Teatro Mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia*, México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996.

Bassols, Narciso, 1964, *Obras*, México, FCE, 1964, 897 pp.

Basurto, Luis G., 1940, "El teatro experimental en México", en *Hoy*, 1° y 8 de junio de 1940.

Beltrán, Agustín G., 1932, *Bases para la creación de un Centro Cultural que se denominará "Teatro del Pueblo"*, México, Mecanuscrito, Fon-do documental "Teatro de Ahora", Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.

Bellvis, Roberto, 1957, "Un personaje cada semana; la pequeña anécdota mexicana debe adquirir trascendencia", en *El Universal*, 10 de junio de 1957, s.p.

Berthold, Margot, 1974, *Historia Social del Teatro*, v. II, tr. Gilberto Pérez Gutiérrez, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, 303 pp.

Bianchi, Alberto G., 1996, "Los martirios del pueblo", en Leñero, Vicente, 1996, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, CNCA (colecc. Teatro mexicano, historia y dramaturgia, v. XVII), 1996, pp. 211-234.

Blok, Cor, 1987, *Historia del arte abstracto, 1900-1960*, tr. Blanca Sánchez, Madrid, Ed. Cátedra, 1987, 299 pp.

Boletín de la Secretaría de Educación Pública, tomo I, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1923, 755 pp.

——, *tomo I, núms. 1-2, 1922*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922.

Boletín del Teatro de las Artes, "Teatro del Pueblo y para el Pueblo", México, núm. 1, mayo de 1940.

Bracho, Julio, 1933, "Las multitudes", *Programa de mano del montaje "Lázaro rió", de Eugene O'Neill*, México, diciembre de 1933, s.p.

Bradby, David, *Le théâtre français contemporain 1940-1980*, tr. Françoise & Georges Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille/ Cambridge University Press, 1990, 320 pp.

Bradu, Fabianne, "La 'verdadera' lección del Teatro de Ulises", en *Escénica, (el teatro de la Universidad, materiales para su historia, I. panorama previo)*, 1988, pp. 74- 81.

——, 1993, *Antonieta*, México, FCE, 1993, 245 pp.

Bustillo Oro, Juan, 1932, *El "Teatro de Ahora" un primer ensayo de teatro político en México* (notas leídas en el Ateneo de Madrid el 25 de noviembre de 1932, como complemento a las de Mauricio Magdaleno, leídas la víspera, en *Panorama y propósitos del teatro mexicano*. Colección documental "Teatro de Ahora", Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.

——, 1933a, *San Miguel de las Espinas, (trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana)*, México, Sociedad General de Escritores de México (teatro mexicano contemporáneo 7), 1933, 83 pp.

——, 1933b, *Tres dramas mexicanos, Los que vuelven, Masas, Justicia S.A.*, Madrid, Ed. Cenit S.A., 1933, 259 pp.

Cabrera, Luis, 1975, *Obras Completas, (Obra Política)*, v. V México, Ed. Oasis, 1975, 1007 pp.

Calva, Laura, 1997, *Gloria Iturbe: una figura olvidada del teatro mexicano*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 141 pp.

Campos, Rubén M., 1928, *Quetzalcóatl: reconstrucción escénica de la leyenda tolteca* (escenario de Rubén M. Campos, música de Alberto Flachebba, escenografía, vestuario y dirección artística de Carlos González), México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, 10 pp. + ilustr.

——, 1930, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930 [edic. facsimilar, CENIDIM, 1991].

Cantón, Wilberto (selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos), *Teatro de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, 1982, 1375 pp.

Capistrán, Miguel, "De José Gorostiza", en *Revista de Bellas Artes*, núm. 8, 1973, pp. 28-43.

——, "Triunfo y avatares de una revista musical", en *Ce-lestino Gorostiza, una vida para el teatro*, México, CNCA-CITRU INBA, 2005, pp. 113-132.

Carbonell, Dolores y Luis Javier Mier Vega, *Tres crónicas del teatro en México*, México, INBA/Ed. Katún, 108 pp.

Cardoza y Aragón, Luis, 1940, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940.

——, 1964, *México: pintura de hoy*, México/B.A., FCE, 1964.

Castellanos, Pablo, 1982, *Manuel M. Ponce*, (ensayo) (revisión de Paolo Mello), México, UNAM (textos de humanidades, 32) 1982.

Ceballos Novelo, Roque J., 1923, *"La Tejedora (ensayo de comedia regional basada en las costumbres y supersticiones teotihuacanas)"*, en *Ethnos*, 2° época, 1-2, febrero-abril, 1923, pp. 49-65.

Ceballos, Edgar (coord.), 1996, *Diccionario enciclopedico básico del teatro mexicano*, 1996, México, Escenología, 545 pp.

Celestino Gorostiza, una vida para el teatro, Paloma Gorostiza (coord.), México, CNCA-CITRU INBA, 2005.

Cockcroft, James D., 1982, *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana*, tr. María Eunice Barrales, México, Siglo XXI, 1982, 290 pp.

Contreras Soto, Eduardo, 1995, "Aristófanes en la Universidad Nacional de 1936", en *Documenta CITRU*, núm. 1, noviembre 1995, pp. 40-44.

Contreras Soto, Eduardo, 1996, "Upa y Apa, el lado frívolo del talento", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 307, julio de 1996, pp. 21-24.

——, 1996, *Eduardo Hernández Moncada, ensayo biográfico, catálogo y antología*, México, CENIDIM, 1993, 179 pp.

Cucuel, Madeleine, 1981, "Théâtre et discours politique *Tierra y Libertad* de Ricardo Flores Magón", *Cahiers du CRIAR*, núm. 1, Publi-cations de l'Université de Rouen, PUF, 1981.

——, 1987, "Les Recherches Théatrales au Mexique (1923-1947), en *Les cahiers du CRIAR (Centre de Recherche d'Etudes Iberiques et Ibéro-Américaines)* núm. 7, Université de Rouen, France, 1987, pp. 7-58.

Cucuel, Madeleine, 1991, "Un groupe expérimental de Théâtre au Mexique dans les années 30, le Teatro Orientación de Celestino Gorostiza", en *Le théâtre latino-américain, tradition et innovation, actes du colloque international réalisé à Aix-en-Provence du 7 au 9 decembre 1989*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 13-28.

Cuesta, Jorge, "El teatro Universitario", en *El espectador*, núm. 26, 17 de julio de 1930. [Magaña Esquivel, Antonio, 1969, *El espectador (Una revista mexicana de 1930)*, (pról. y selecc. de Antonio Magaña-Esquivel) México, INBA (colecc. Ayer y Hoy, 7), 1969, pp. 185-187.]

Cueto, Germán, 1926, "Teatro Sintético, comedia sin solución", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm. 9, marzo de 1927, pp. 29-35. Véase también en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, núms. 4-5, septiempre de 1983, pp. 23-25.

Curiel, Fernando, 1996, *Varia Funesta*, México, UNAM, 1996.

——, *La Revuelta, interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, México, UNAM, 1998, 465 pp.

Charlot, Jean, 1979/1985, *The mexican mural Renaissance 1920-1925*, N.Y. Hacher Art Books, 1979, 328 pp + 50 ilustr. Edición en español: *El Renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*, tr. María Cristina Torquihlo, México, Ed. Domés, 1985, 360 pp.

Chávez, Carlos, 1952, "Sexenio musical (1946-1952)", en *México en el arte*, núm. 12, 1952, pp. 35-60.

Debroise, Olivier, Francisco Reyes Palma et al., 1992, *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, INBA-MUNAL, 1992, 184 pp.

Del Río Reyes, Marcela, 1997, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1997, 552 pp.

Díaz Arciniega, Víctor, 1989, *Querella por la cultura "Revolucionaria" (1925)*, México, FCE, 1989, 206 pp.

Díaz Du Pond, Carlos, 1986, *La ópera en México de 1924 a 1984*, UNAM; 1986.

Diccionario Enciclopédico de México, D.E.M. 1990, (Humberto Mussachio, coord., Andrés León, editor), México, 1990.

Domínguez, Francisco, 1926, *Sones, Canciones, y Corridos Michoacanos, recopilados, armonizados, arreglados y transcritos para piano y canto y piano solo*, México, SEP, Depto. de Bellas Artes, 1926.

Elizondo, José F., 1919, *19-20, revista en un acto, dividida en nueve cuadros y apoteósis* (música de Eduardo Vigil y Robles), mecanuscrito original, 31 de dic. de 1919.

Enciclopedia de México, 1993, (José Rogelio Álvarez, coord.), México, Enciclopedia de México, 1993.

Escalante, Evodio, 1983, "Germán List Arzubide, entrevista a...", en *Escénica, Revista de teatro de la UNAM*, época I, núms. 4-5, septiembre de 1983, pp. 18-21.

Fell, Claude, 1975, "La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm 3-I, noviembre de 1975, pp. 25-32.

——, 1989, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925), Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM (serie Historia moderna y contemporánea/21), 1989, 742 pp.

——, 1989, "El teatro", en *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM (serie Historia moderna y contemporánea/21), 1989, pp. 470-471.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, 1965, *Obras II, Teatro*, (edición y notas de Jacobo Chencinski) México, Ed. Centro de Estudios Literarios de la UNAM, 1965.

Forest, Louis, 1925, "Soirée chez M. Zaldumbide", *Paris-Sud-Amérique*, Paris, 20 dic., 1925.

Frischmann, Donald, 1991, *El nuevo teatro popular en México*, CITRU-INBA, México, 1991, 310 pp.

Fuentes Ibarra, Guillermina, 1986, *Un momento en la cultura nacional. Historia del Teatro de Ulises*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 188 pp.

——, 1991a, "El Teatro Municipal de la ciudad de México (1923)", en *Acotación*, Boletín del CITRU, 3a. época, año 1, núm. 2, jul.-dic., 1991, pp. 21-24.

——, 1991b, "Julio Bracho y la formación del teatro mexicano", en *Acotación*, Boletín del CITRU, 3a. época, año 1, núm. 2, jul.-dic., 1991, pp. 25-27.

——, 2004, *Cuatro propuestas escenicas en la ciudad de Mexico: Teatro Panamericano de las Artes, de medianoche y La Linterna Magica (1939-1948)*, tesis de maestría en historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, 281 pp.

Fuentes, Rafael Jr., "Aclaraciones sobre el teatro en México", en *Monterrey, correo literario de Alfonso Reyes*, abril de 1931, pp. 4 y 5.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, 405 pp.

G.V. [¿Pedro Henríquez Ureña?], "Algunos datos complementarios sobre el teatro en México durante los últimos años", en *Monterrey, correo literario de Alfonso Reyes*, núm. 3, octubre de 1930, pp. 9 y 10.

Gachie-Pineda, Maryse, *Réel, Ideologie et pensée politique dans le Mexique Cardéniste (1933-1940): Vicente Lombardo Toledano, José Vasconcelos*, tesis, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1983-1984.

Gallardo, Salvador, 1930?, *La venus trunca, último drama burgués en dos actos y una rectificación*, mecanuscrito inédito.

——, 1934, *Frente a Frente*, México, Ed. Integrales, 1934, 58 pp.

Gamio, Manuel, 1922, *La población del valle de Teotihuacán. El medio en que se han desarrollado. Su evolución étnica y social. Iniciativas para procurar su mejoramiento, vII, La población contemporánea*, México, SEP, 1922, 670 pp.

Gamio, Manuel, 1982, *Forjando patria*, (pról. Justino Fernández), México, Porrúa (Sepan cuántos, 368), 1982, 210 pp.

García Morales, Alfonso, 1992, *El Ateneo de México (1906-1914), Orígenes de la cultura mexicana contemporánea)*, Sevilla, 1992, 295 pp.

García Riera, Emilio, 1986, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigiaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1986, 347 pp.

Gómez Maganda, A., 1932, " 'El Teatro de Ahora'. Emiliano Zapata", en *El Universal Ilustrado*, febrero 18, 1932, pp. 8 y 43.

González Valiente, Lucrecia, 1998, *En la LEAR todos éramos muy comunistas y hacíamos teatro... (entrevista a...)* 3 de abril de 1998, inédito.

González Peña, Carlos, 1922, "La temporada de Camila Quiroga, Una obra maestra: *'Los Mirasoles'* ", en *El Universal*, 4 de enero 1922, ia. secc. de p. 7.

Gorostiza, Celestino, 1930, "Anteproyecto para el funcionamiento del teatro universitario", en *El espectador*, núm. 30, (?) 1930.

——, 1950, "Apuntes para una historia del teatro experimental", en *México en el Arte*, México, 10 y 11, 1950, pp. 23-30.

Gorostiza, José, 1924, "Ventana a la calle", en *El Universal Ilustrado*, 27 de noviembre, 1924, p. 20.

——, 1925, "Glosas al momento teatral, en *El Universal Ilustrado*, 10 de diciciembre, 1925, pp. 31 y 63.

Gutiérrez Cruz, C., 1925, "Elena Álvarez", en *La Antorcha*, 21 de febrero de 1925, p. 20.

Gutiérrez Salgado, Antonio Misael, 2003, *La práctica vanguardista en tres obras de teatro mexicano (1913-1939)*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, UNAM, 2003.

Henríquez Ureña, Pedro, 1909, "El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua", *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

Henríquez Ureña, Pedro, *Obras Completas*, (Juan Jacobo de Lara), 10 vv., Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

Henríquez Ureña, Pedro, 1949, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 1949, 340 pp.

——, 1960, *Obra crítica*, (pról. J.L. Borges), México, FCE, 1960, 844 pp.

Jiménez Castillo, Manuel, 1984, *Compositores e intérpretes de música de arte "nacionalista"*, México, UAM-A, (colecc. Laberinto, # 45), 1984, 77 pp.

Júbilo, 1925, "Comentarios teatrales: *La señorita voluntad* y *El Chacho*", en *El Universal Ilustrado*, octubre 22, 1925, pp. 33 y 66.

——, 1922a, "Por esos teatros. Yo creo...", *El Universal Ilustrado*, jueves 5 de enero de 1922, p. 17.

——, 1922b, "Por esos teatros, 'Los dos teatros'", *El Universal Ilustrado*, jueves 19 enero de 1922, p. 23.

——, 1932, "El Teatro de Ahora", en *El Universal Ilustrado*, 18 de febrero de 1932, p. 12.

Krauze, Enrique, 1976, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, 340 pp.

——, 1979, "Note a propos des intellectuels de la géneration de 1915" *Intellectuels et État aun Méxique au XXéme. siècle*, Perpignan, CNRS/Institut d'Études Mexicaines, 1979, pp. 29-31.

La educación pública en México, v. I, 1° diciembre 1934 - 30 de noviembre 1940, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1941, 541 pp.

Lago, Roberto, 1944, "El teatro guignol y su implantación en México", en Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, sobretiro del Anuario de la Sociedad Folklórica de México, vol. IV, México, 1944, pp. 10-11.

Leredo, Pablo, 1932, "Libros, exposiciones, aventuras. Notas recopiladas por Pablo Leredo", en *Revista de revistas*, 31 de enero de 1932, p. 46

List Arzubide, Germán, 1935, *Cinco comedias del laboratorio teatral del Departamento de Bellas Artes*, SEP, México, 1935.

List Arzubide, Armando, 1938, *Teatro Histórico Escolar*, México, s.f. /s.e.,?,

List Arzubide, Germán, 1933, *Tres obras del teatro revolucionario*, México, Ed. Integrales, 1933, 130 pp.

List Arzubide, Germán, 1997, *Teatro guiñol*, México, UNAM, 1997, 195 pp.

——, *El teatro Infantil (Comino vence al diablo, El gigante, Comino va a la huelga)*, México, Talleres Gráficos de la Nación, s.f.

López Alonso, David, *Manuel M. Ponce*, México, Ed. Botas, 1971.

López Cabrera, Julio César, 1991, *La práctica teatral como práctica educativa. Un estudio de caso: Teatro de Ulises (1928)*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Fiolosofía y Letras, Colegio de Pedagogía, 1991, 131 pp.

López Velarde, Ramón, 1971, *Obras* (José Luis Martínez, ed.), México, FCE, 1971, 865 pp.

Lozano, Rafael, 1921 "El endemoniado DADÁ se adueña de París", en *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921, pp. 28, 29-43.

Madero, Luis Octavio, 1937, *Los Alzados, y Sindicato, teatro revolucionario mexicano*, México, s.e., 1937, 80 pp.

Magaña Esquivel, Antonio, 1969, "El tiempo de *El espectador*", en *El espectador (Una revista mexicana de 1930)*, pról. y selecc. de Antonio Magaña-Esquivel, México, INBA (colecc. Ayer y Hoy, 7), 1969, pp. 7-16.

——, *Imagen del teatro (experimentos en México)*, Edic. Letras de México, México 1940, 166 pp.

——, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, INBA, 1964, 174 pp.

——, 1970, *El teatro, contrapunto*, México, FCE, 1970, 11 pp.

——, 1981, *Teatro mexicano siglo XX, v.II*, (selecc. pról. y notas de), México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1a. reimpr. de la 1a. ed. 1956] (Letras Mexicanas #26), 701 pp.

——, 1982, *Teatro mexicano del siglo XIX*, México, FCE, 1982, 573 pp.

Magdaleno, Mauricio, 1932a "El Teatro de Ahora" en periódico *El Universal*, 2 de enero 1932, pp. 3-4.

——, 1932a, *La pintura escenográfica mexicana y el "Teatro de Ahora"* (conferencia de Mauricio Magdaleno en la Galería *Excélsior* de México, DF el 19 de enero de 1932), Colección documental "Teatro de Ahora", biblioteca del Centro Nacional de las Artes, México.

——, 1932b, "La exposición de bocetos escenográficos en la Galería *Excélisor*", *Jueves de Excélsior*, 21 de enero de 1932, p. 19.

Magdaleno, Mauricio, 1933, *Teatro Revolucionario Mexicano, Emiliano Zapata, Pánuco 137, Trópico*, Ed. Cenit, 1ª edic., Madrid, 1933.

——, noviembre, 1932c, *Panorama y propósito de una dramaturgia mexicana*, notas leídas en el Ateneo de Madrid, el 24 de noviembre de 1932. Colección documental "Teatro de Ahora", biblioteca del Centro Nacional de las Artes.

Manrique, Jorge Alberto, "El gran sueño de la modernidad", en *La Jornada*, miércoles 29 de enero 1992, p. 25.

Mañon, Manuel, 1932, *Historia del Teatro Principal*, México, Ed. Cultura, 1932, 464 pp.

Maples Arce, Manuel, 1967, *Soberana Juventud*, Madrid, Ed. Plenitud, 1967, 285 pp.

——, 1990, *Las semillas del tiempo, obra poética 1919-1980*, México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (colecc. Lecturas Mexicanas, núm. 13), 1990.

Maria y Campos, Alfonso de, 1957, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, Instituto de Estudios de la Revolución mexicana, 1957, 439 pp.

——, Armando de, 1941, *Crónicas del teatro de "Hoy"*, México, Ed. Botas, 1941, 249 pp.

——, Armando de, 1965, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956, 439 pp.

Marinetti, F.T., *Manifestes du Futurisme*, (Présentation de Giovanni Lista), Paris, Séguier (Carré d'art), 1996, 53 pp.

Memoria de la Secretaría de Educación Pública (1928-1929), 1929, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, 663 pp.

Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública, 1932, v. II, México, Talleres Gráficos de la Nación, pp. 255.

Memoria relativa al estado que guarda el ramo de educación pública, 31 de agosto de 1932, v. I (exposición), México SEP, Talleres Gráficos de la Nación, 1932, 669 pp.

Mendoza-López, Margarita, 1985, *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941*, México, IMSS, 1985, 175 pp.

Meyer, Jean, Daniel Meyran et Louis Panabière, 1977, "Les acculturateurs, antialcolisme, defanatizacion et théâtre au Mexique (1929-1930)", *Caravelle*, núm. 28, Francia, 1977, pp. 259-274.

Meyran, Daniel, 1997, "El teatro breve y la toma de conciencia de la mexicanidad: de Luis Quintanilla a Elena Garro", *América*, Paris, Sorbonne Nouvelle, núm. 18, v. II, 1997, pp. 469-475.

——, 1987, "Luigi Pirandello et le théâtre Mexicain contemporain 1930-1950: une aventure idéologique", *Cahiers du CRIAR*, Rouen, núm. 7, 1987, pp. 59-84.

——, 1992, "Discours culturel et codes idéologiques: une lecture de la revue *El Espectador* au Mexique, en 1930", *América, Cahiers du CRICCAL (Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de léntre deux-guerres, 1919-1939*, núm. 4/5, 1992, pp. 125-136.

——, 1996 *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Milán, Ed. Bulzoni, 1996, 141 pp.

Meyran, Ortiz, 1994, *El teatro mexicano visto desde Europa, (actes des 1res. journées internationales sur Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 juin, 1993, Université de Perpignan)*, (Daniel Meyran et Alejandro Ortiz ed.), Perpignan, Université de Perpignan-CRILAUP, 1994, 316 pp.

Michel, Concha, 1942, *Seis obras para teatro*, México, s.e., 1942, 79 pp.

Micheli, Mario de, 1992, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (tr. Ángel Sánchez Gijón), Madrid, Alianza, (7a. reimpr. 1979) 1992.

Miranda, Ricardo, 1993, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, México, CENIDIM, 1993, 232 pp.

Monsiváis, Carlos, 1989, "No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre la cultura mexicana 1910-1968), *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, jul.-dic., 1989, pp. 715-736.

Montenegro, Roberto, 1963, *Planos en el tiempo*, México, [s.n.] 1963, 88 pp.

Monterde, Francisco, "Existe una literatura mexicana viril" en *El Universal*, 25 dic. de 1924.

——, 1927, "La fiesta del fuego", en *El Universal Ilustrado*, 10 de febrero de 1927, p. 51.

——, 1950, "Autores del teatro mexicano 1900-1950", *México en el arte*, 10, 11, 1950, pp. 39-40.

——, 1956, *Teatro mexicano del siglo XX*, México, FCE, 1956, pp. IX-XXVIII.

Moreno Rivas, Yolanda, "Los estilos nacionalistas en la música culta: aculturación de las formas populares", en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986, pp. 35-70.

Murillo, Brígida, 1996, *La labor teatral de Seki Sano en México 1938-1966*, tesis, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, 1996, 186 pp.

Murillo, Gerardo, "Dr. Atl", 1921, *Las artes populares en México*, México, Ed. Cultura-Librería México, 1921.

Nieto, Rafael, 1926, "Quién es Elena Álvarez, autora del libro *Dos dramas revolucionarios*"?, en *Horizonte*, núm. 5, agosto de 1926, p. 45.

Nomland, John B, 1967, *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, INBA, 1967 (Estudios lite-rarios, 2) 340 pp.

Novo, Salvador, "El teatro", en *México en el arte*, núm. 12, 30 de nov. de 1952.

——, 1928, "El Teatro de Ulises", en *El Universal Ilustrado*, 17 de mayo de 1928.

——, "Notas de inercia", en *Revista de revistas*, 2 de abril de 1932. (?)

Núñez y Domínguez, Roberto, *Descorriendo el telón, cuarenta años de teatro en México*, México, Ed. Rollán, 1956, 616 pp.

Oberdoerffer, Marianne, 1960 *Contemporary Mexican Theater 1923-1959*, tesis, Texas, University of Texas, 1960, 233 pp.

Orozco Rosales, Efrén, 1933, *Liberación*, México, Depto. del Distrito Federal, Dirección General de Acción Cívica, 1933, 19 pp.

Orozco, José Clemente, 1983, "Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte", en *Textos de Orozco* (estudio y apéndice de Justino Fernández, Teresa del Conde), México, UNAM, 1983, 183 pp.

——, 1993, *Autobiografía*, México, Ed. Era, 5a. reimpr. (2a. edic. 1981), 112 pp.

Ortega, Pablo M. y Pablo Prida, 1918, *La ciudad de los camiones*, Representante: J.F. Carratalá, México, 18/02/1918, 19 p.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 1992, "Edictos de Inquisición y teatro novohispano, (transcripción de edictos de Inquisición, Cd. de México y ensayo introductorio)", en *Acotación, boletín del CITRU*. 3ª época, año 2, núm. 3, enero-junio, 1992, pp.13-17.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro y Tania Barberán, 1992, *Del café de nadie al espacio teatral, entrevista a Germán List Arzubide*, (inédita, 1992) *Prácticas discursivas y aplicaciones vanguadistas en el teatro político mexicano posrevolucionario./ Pratiques discoursives et pratiques avant-gardistes dans le théâtre mexicain post révolutionaire*, These de doctorat Études Ibériques et Latino Américaines, Perpignan, Université de Perpignan CRILAUP, 1999, Annexes.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 1994, "El teatro político mexicano de los años treinta: algunas consideraciones y ejemplos" en *El teatro mexicano visto desde Europa, (actes des 1res. journées internationales sur Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 juin, 1993, Université de*

Perpignan), (Daniel Meyran et Alejandro Ortiz ed.), Perpignan, Université de Perpignan-CRILAUP, 1994, 316 pp.

——, *Prácticas discursivas y prácticas vanguardistas en el teatro mexicano posrevolucionario*, tesis, vv. 3, Perpignan, Université de Perpegnan, 1999.

Ortiz de Montellano, Bernardo, 1930, *Pantomima* en *El espectador*, 29 de mayo de 1930, p. 3.

——, 1946, *El sombrerón*, México, La Estampa Mexicana, 1946, 53 pp.

Panabière, Louis, 1975, *Contribution a l'Étude de l'Ateneo de la Juventud. Afinites intellectuelles, divergences intellectuelles*, tesis, Montpellier 3, vv. I y II, 1975.

——, 1979, "Les intellectuels et l'État au Mexique (1930-1940)", *Intellectuels et État aun Méxique au XXéme. siècle*, Perpignan, CNRS/Institut d' Études Mexicaines, 1979, pp. 77-112.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario de Música en México*, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco/CNCA, 1996, 606 pp.

Parker, Robert, 1995, "De música incidental a sinfonía: la *Antígona* de Chávez", en *Heterofonía*, núm. 113, jul.-dic. de 1995, pp. 4-12.

Partida, Armando, 1993, "Grandeza e infortunio de la comedia soviética de los veinte", en *Investigación teatral, anuario de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, núm. 1, 1993, pp. 37-55.

Patout, Paulette, "La aventura europea", en *Zárraga*, México, Américo Arte Editores/Bital, 1997, pp. 134-153.

Paz, Octavio, 1993, *El laberinto de la soledad / Postdata, vuelta al laberinto de la soledad*, México, FCE, 1993, 351 pp.

Peña Doria, Olga Martha, 1998, "El papel de las dramaturgas ante la sociedad de los años 20 y 30", en *Théâtre, Public, Société/ Teatro Público, Sociedad (Actes du IIIe. Colloque International sur le Théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP (Collection Études), 1998, pp. 376-384.

Pérez Taylor, Rafael, 1935, *Del hampa*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1935. [véase del Río Reyes, Marcela, 1997, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1997, 552 pp.]

Pérez Vallarino, Ivette, 1998, *Un acercamiento al grupo de los Siete Autores Dramáticos (1925-1926), Tesis*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, 1998, 148 pp.

Puig Cassauranc, José Manuel, 1926a, "Entrevista a..." en *El Universal Ilustrado*, julio 29, 1926, p. 39-58.

——, 1926b, *La educación pública en México a través de los mensajes presidenciales desde la consumación de la Independencia hasta nuestros días*, México, SEP, 1926, 505 pp.

——, 1928, *El esfuerzo educativo en México, la obra del gobierno federal en el ramo de educación pública durante la administración del presidente Plutarco Elías Calles /1924-1928)*, vv. I y II, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.

——, 1936, *El sentido social del proceso histórico de México: un ensayo de interpretación*, México, Ed. Botas, 1936, 235 pp.

Ramos, Samuel, 1963, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM, 1963.

Revueltas, Rosaura, 1989, *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Ed. Era, 1989, 262 pp.

Reyes de la Maza, 1972, Luis, *Cien años de teatro en México: 1810-1910*, México, SEP, 1972, 161 pp.

Reyes Palma, Francisco, 1994, "La LEAR y su revista de frente cultural", en *Frente a Frente, edición facsimilar 1934-1938*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994.

Reyes, Alfonso, OC *Obras Completas*, vv. 15, México, FCE, 1955-1968.

Reyes, Alfonso; Pedro Henríquez Ureña, 1986, *Correspondencia, (1907-1914)*, (José Luis Martínez, ed.) México, FCE, 1986.

Reyna Martínez, Francisco y Elena Román, 2003, *El teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante Indígena, dos proyectos de títeres de Ortiz de Montellano*, tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 162 pp. + ilustr.

Rigel, Arturo, 1926, "La escenografía en los teatros nacionales", en *Revista de revistas*, 5 de sept. 1926, p. 24.

Rivas Cheriff, Cipriano, "Dos autores mejicanos, Teatro de Ahora", *El Sol de Madrid*, martes 8 de noviembre de 1932.

Rivera, Diego, 1986, *Diego Rivera: textos de arte* (Xavier Moyssén, comp.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 430 pp.

RIVERA, José, (ed), 1985, *Diálogos de la independencia*, (pról. selecc. y notas de), México, INBA, 1985, 166 pp.

RIVERA, K. Octavio, 1993, "Estado de la crítica (1930-1950)", *Historia del teatro latinoamericano, sección México*, v. III, inédito, copia fotostática, 1993.

——, "Una revisión de las historias del teatro mexicano entre 1930 y 1950: negación e impulso", en *El Teatro mexicano visto desde Europa* (Daniel Meyran y Alejandro Ortiz, ed.), Perpignan, Université de Perpignan, 1994, pp. 93-105.

——, 1994b, *Escenografía, pintura y escritura dramática en México* (1920-1950), copia fotostática de la ponencia presentada al IV Encuentro de Teatro Latinoamericano del IITCL, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

——, 1996, *Principio y fin de siglo: "El nacimiento de Dionisos" de Pedro Henríquez Ureña*, Universidad de las Américas, inédito.

Robleto, Hernán, "Entre bambalinas. ¿Cómo está el teatro en México? Crónicas para *El Imparcial*", en *El Imparcial*, 15 de marzo de 1932.

Rodríguez Lozano, Manuel, 1960, *Pensamiento y pintura*, México, UNAM, 1960, 383 pp.

Rojas, Marcial, 1930, "El Teatro de Periquillo", en *El espectador*, 20 de febrero de 1930, pp. 1-2.

Rufo, 1921, "Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos", en *El Universal Ilustrado*, abril 7 1921, pp. 12-13.

Saavedra, Rafael M., 1923a, *"La Cruza"*, en *México moderno*, junio de 1923, pp. 97-109.

Saavedra, Rafael M., 1923b, *"La Chinita"*, en *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923, pp. 20-21.

Saldívar, Gabriel, 1991, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, CENIDIM, 1991, 341 pp.

——, 1934, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934.

Schmidhuber, Guillermo, 1992, *El teatro mexicano en cierne, 1922-1938*, Nueva York, Peter Lang, 1992, 223 pp.

Schneider, Luis Mario, 1970, *El estridentismo, una literatura de estrategia*, México, INBA, (Estudios Literarios 5), 1970.

——, 1975, *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, 200 pp.

——, 1980, "Agustín Lazo o el teatro como devoción", en *Agustín Lazo*, Casa de Bolsa Cremi, México, 1988.

——, 1995, *Fragua y gesta del teatro experimental en México, (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación)*, México, UNAM/ Ediciones del Equilibrista, 1995, 372 pp.

——, 1997, "Ángel Zárraga ante la crítica nacional" en *Zárraga*, México, Américo Arte Editores/Bital, 1997, pp. 187-212.

——, 1998, "Celestino Gorostiza en el teatro experimental de México", en *Théâtre, Public, Société/Teatro Público, Sociedad (Actes du IIIe. Colloque International sur le Théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, CRILAUP (Collection Études), 1998, pp. 188-196.

Schwartz, Jorge, 1991, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991, 698 pp.

Seki Sano (1905-1966), México, CNCA-INBA (serie Una vida en el teatro, núm. 10), 1996, 82 pp.

Shávelzon, Daniel (comp.), *La polémica del Arte Nacional en México* (1850-1910), México, FCE, 1988, 368 pp.

Sheridan, Guillermo, 1985, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

Silva Herzog, Jesús, 1965, *Breve historia de la Revolución mexicana*, vv. I y II, México, FCE, 1965.

Siqueiros, David A., 1935, "Diego Rivera pintor de cámara del gobierno de México", en *Frente a frente, órgano central de la LEAR*, mayo de 1935, p. 8.

——, 1974, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE (Archivo del Fondo 22-23), 1974, pp. 19-23.

Sirejols-Hamon, Christine, 1989, *Le constructivisme dans le théâtre sovietique des années vingt, et ses prolongements en Europe* thèse, Paris Sorbonne Nouvelle, vv. III, 1987.

Soto, Roberto, 1932, [entrevista a...] "Éxito delirante del *Corrido de la Revolución* - Soto da las gracias a su público", *Excélsior*, 8 de agosto de 1932.

Subirats, Eduardo, 1993, "De las vanguardias al espectáculo" en *La Jornada Semanal*, núm. 216, 1 de agosto de 1993, p. 30-34.

Tablada, José Juan, 1922, "El 'Murciélago' de Moscú", en *Revista de revistas*, domingo 11 de junio, 1922, pp. 39-40.

Taibo II, Paco Ignacio, 1986, *Los bolshevikis: historia narrativa de los orígenes del comunismo en México, 1919-1925*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1986, 418 pp.

Tanaka, Michiko, 1996, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", en *Seki Sano, memoria del homenaje nacional* (1905-1966), México, INBA, (serie "Una vida en el teatro"), 1996, pp. 5-22.

Teatro de las Artes, boletín de información, núms. 1 y 2, 1940.

The new grove dictionary of opera, (Sanley Sadie, ed.) London, The McMillan, Press Ltd., 1992/94.

Tolstoi, Leon, 1929, "El primer destilador o cómo ganó el diablo su primer pedazo de pan", en Castro, Cristóbal, *Teatro grotesco ruso*, Madrid, 1929, pp. 91-123.

Torre, Guillermo de, 1965, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 3a. edic., 1965.

Turrell Rodack, Madeleine, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, thesis Dr. Philosophy with a Mayor in French, Arizona, The University of Arizona, 1974, 300 pp.

Usigli, Rodolfo, 1932, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.

——, 1967, *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

——, 1979, *Teatro Completo III*, México, FCE (primera reimpresión de la primera edición de 1963), 1979.

——, 1996, *Teatro Completo, IV, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp., pról. y notas de Luis de Tavira), FCE, 1996, 448 pp.

Vasconcelos, José, 1922, "El teatro al aire libre de la Universidad Nacional", *El Universal Ilustrado*, jueves 16 de febrero 1922, p. 23.

——, 1940, *Páginas escogidas*, (Edic. y pról. Antonio Castro Leal) México, Ed. Botas, 1940, 635 pp.

——, 1946, *Los robachicos*, México, Ed. Botas, 1946, 114 pp.

——, 1958, *Obras completas*, IV vv., México, Libreros Mexicanos Uni-dos, 1958-1961.

——, 1961, "El monismo estético (ensayos)", *Obras completas*, México, Ed. Libreros Mexicanos Unidos (Colecc. Laurel), 1961, pp. 1-85.

Vázquez, Josefina Zoraida, 1989, "Antes y después de la Revolución mexicana", *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, jul.-dic., 1989, pp. 693-713.

Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 2a. edic., 1990, 285 pp.

Villatoro, Gustavo, 1933-1934, *El problema de nuestro Teatro Nacional*, La Habana, Úcar, García y Cía., 1933-1934, 40 pp.

Villaurrutia, Xavier, 1974, *Obras*, México, FCE, reimpr. 1974 (2a. edic. 1966).

Villegas, Gloria, 1991, "Siglo XX", en *Los siglos de México* (Patricia Galeana de Valadés, coord.), México, Ed. Nueva Imagen, 1991, pp. 297-336. Alanís, Judith, 1982, "Gabriel Fernández Ledesma, propositor de un teatro mexicano", entrevista a Gabriel Fernández Ledesma, en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, 1a. época, núm. 2, agosto de 1982, pp. 17-21.

Viveros, Germán, 1985, *Teatro latino, Plauto y Terencio* (intr. pról. y notas de), México, SEP (colecc. Cien del mundo), 1985, 415 pp.

Vixe, 1932, "Frente al escenario", *Revista de revistas*, 13 de marzo de 1932, p. 10.

Weisz, Gabriel, *Palacio chamánico, filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, Ed. Gaceta Escenología-UNAM, 1994, 186 pp.

La edición e impresión de
Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)
estuvo al cuidado de SM, Servicios Gráficos,
Lago Tláhuac núm. 4-16, Col. Anáhuac, C.P. 11320,
Miguel Hidalgo, D.F. Tel. 5341 7480,
sm.serviciosgraficos@gmail.com
La impresión consta de 500 ejemplares
Se terminó de imprimir en septiembre de 2005

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

COSEI
COORDINACIÓN DE SERVICIOS DE INFORMACIÓN

Formato de Papeleta de Vencimiento

El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha señalada en el sello mas reciente

Código de barras. 2895920

FECHA DE DEVOLUCION

- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.

- Cancelar con el sello de "DEVUELTO" la fecha de vencimiento a la entrega del libro

UAM 2895920
PN2314 Ortiz, Alejandro
O7.5 Teatro y vanguardia en el



"... ¡Y NO SABER A DÓNDE VAMOS, NI DE DÓNDE VENIMOS...!" Así reza uno de los poemas más famosos de Rubén Darío, el vate que revolucionó el arte literario hispanoamericano y lo puso a la altura de cualquier otro de su tiempo. Darío, por cierto, fue de los primeros en advertir, hacia 1909, lo que la vanguardia y sus ímpetus revolucionarios habrían de producir en el ambiente cultural, político y social en América Latina. Este libro, trata, precisamente, de encontrar respuestas a las lamentaciones del padre del modernismo hispanoamericano, en este caso escudriñando en los vínculos entre teatro vanguardista y otras expresiones culturales y artísticas en el México posrevolucionario. Asimismo, muestra la importancia que adquirió el teatro y su dramaturgia en el panorama de los discursos artísticos revolucionarios de los años veinte y treinta, y ofrece una posibilidad más para entender aspectos de la identidad de nuestra cultura hasta ahora poco estudiados con rigor académico.

Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940), de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, abre la puerta al estudio del teatro como un entramado de discursos artísticos y muestra cómo, al término de la lucha armada, el arte teatral fue una herramienta fundamental en las contiendas culturales y educativas, así como en la búsqueda de un modelo de cultura nacional, de la que hicieron uso literatos, músicos, pintores y hasta etnólogos.

Alejandro Ortiz Bullé Goyri posee una formación teatral universitaria, a la vez que una formación académica. Es doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan, Francia. Son numerosos sus trabajos dedicados a revisar la historia del teatro mexicano y novohispano. Es profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

9 789703 105205