

Israel Franco y Antonio Escobar Delgado
Coordinadores

El Teatro de Ahora:
un primer ensayo
de teatro político en México



INCLUYE UN CD
Documentos para la Historia
del Teatro de Ahora



**El Teatro de Ahora:
un primer ensayo de
teatro político en México**

CITRU

**El Teatro de Ahora:
un primer ensayo de
teatro político en México**

**Israel Franco
Antonio Escobar Delgado
Coordinadores**

Diseño de la colección
Coordinación de Publicaciones del INBA

Director de Arte
Enrique Hernández Nava

Portada
Alfonso García

Grabado
Carlos Toussiant, para el cartel de *Pánuco 137*
de Mauricio Magdaleno (1932)

Formación
Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Corrección
Javier Delgado Solís

Cuidado editorial
Rubén Ortiz

El Teatro de Ahora:
un primer ensayo de teatro político en México
Primera edición: 2011
D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo
11560 México, D. F.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Índice

Introducción

Un referente posible en el teatro en México <i>Israel Franco</i>	13
---	----

Capítulo I

Re-visitaciones al Teatro de Ahora

Memorial del Ahora.

Relación de los hechos y algunas notas al calce <i>Israel Franco</i>	25
---	----

El Teatro de Ahora, un proyecto teatral inacabado
(Reportaje en dos tiempos)

<i>Antonio Escobar Delgado</i>	69
--------------------------------------	----

Estrategias dramáticas del Teatro de Ahora (1931 – 1933)

<i>Marcela del Río</i>	115
------------------------------	-----

Capítulo II

Escrituras de referencia: re-construcciones
de las políticas de las artes en México

De Calles y el callismo: política (cultural) y artes plásticas.

Escenarios de confrontación <i>Esther Cimet</i>	183
--	-----

Vicisitudes en la confección de una política musical nacionalista <i>Xochiquetzal Ruiz</i>	223
La formación dancística en México (ca. 1919-1932) <i>Roxana Guadalupe Ramos Villalobos</i>	243
Confrontaciones y coexistencias en la renovación teatral mexicana en la primera década del México posrevolucionario (1920-1931) <i>Alejandro Ortiz Bullé Goyri</i>	265
Dos perspectivas: la época y los textos de Mauricio Magdaleno <i>Miguel Ángel Vásquez Meléndez</i>	285
La caricatura mexicana en los años treinta <i>Agustín Sánchez</i>	309
Capítulo III	
Pronunciamentos	
Colocación de la dramática actual <i>Mauricio Magdaleno</i>	323
El primer esfuerzo americano <i>Juan Bustillo Oro</i>	339
<i>Los que vuelven</i> . Clausura del Primer Ciclo del Teatro de Ahora <i>Mauricio Magdaleno</i>	355
Crónica con un amigo: entrevista con Juan Bustillo Oro <i>Marcela Magdaleno Deschamps</i>	365
Bibliografía general sobre el Teatro de Ahora	377

Los Angeles Oct 27/92
Sr W. Maurics Magdalena
Mexico.

Mi querido amigo.

Oportunamente recibí un
memor que conté en
seguida - Ahora le envío
recibo de su grata del 25 - Bu
cha gracias por sus palabras
y por todavia por sus ac
ciones. Saldré en
Mogale y espero llegar a Mexi
co por buen fin en varios
los lugares que tendré que
visitar en la Costa Occidental
Doyos hasta pronto
J. Vasconcelos

Introducción

Un referente posible en el Teatro en México

Israel Franco

I.

Conocemos más de un caso de autores literarios y filosóficos inclinados a hacer una distinción entre el llano transcurrir de un tiempo presente, como un continuo inalterado, y un tiempo del ahora impregnado de contenidos distintivos, muchas veces disruptivos. Entre ellos debemos incluir a los dramaturgos Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, quienes adoptaron esta acepción para denominar a su propuesta escénica: Teatro de Ahora.

En los albores de los años treinta del siglo pasado ellos vieron abierto ese tiempo del acontecimiento, un tiempo de urgencia y de posible oportunidad, el de la urgente necesidad de hacer una intervención artística y política en la realidad con vistas a su transformación. En México, los gobiernos del callismo habían desatado una serie de políticas que afectaban a numerosos conjuntos de la población, mientras que en otras partes del mundo los efectos de la crisis económica de 1929 se dejaban sentir de diferentes maneras; tanto aquí como allá, las clases populares y mayoritarias estuvieron entre las más afectadas. Fue aquél, por tanto, un tiempo de intensa actividad política, de movilizaciones sociales, de confrontaciones y negociaciones; y nuestros autores quisieron recuperar ese pulso en sus obras con un denuedo inusitado.

De ahí el subtítulo: “Primer intento de teatro político en México”, con el que en más de una ocasión se refirieron a su labor y que nosotros hemos retomado para esta publicación. No desconocían con ello la existencia de anteriores experiencias políticas o sociales en la historia del teatro, creemos que su intención era enfatizar la urgencia de utilizar este arte como espacio para el análisis de los hechos del tiempo del ahora, como una vía para la transformación.

Así lo hicieron por espacio de poco más de dos años, entre 1931 y 1933. Y su labor en mancuerna se tradujo en una propuesta de producción y de creación teatral que bien merecía ser recuperada, puesta a prueba y cuestionada por otros creadores de la escena, así como marcar un referente en el devenir de nuestro teatro; lo cierto es que eso no sucedió, ni tampoco la historia dio cuenta consistente de sus propósitos, ni de su producción dramática.

En cambio, en términos generales, ha prevalecido un conocimiento escaso y muchas veces sesgado del trabajo realizado en el Teatro de Ahora. Lo cual es atribuible en parte a la pobre difusión de la obra dramática de estos autores, pues todavía hace pocos años se conocían sólo algunos textos que, además, tenían escasas ediciones. Pero, en mayor medida, este conocimiento parcial se debe atribuir a la manera en que estos artistas fueron incorporados en la historia del teatro mexicano. Aún cuando en años recientes ha habido un renovado interés por acercarse a ellos, lo cierto es que ha resultado difícil extender la reflexión en torno a sus propuestas y, sin embargo, es común escuchar o leer la reiteración de supuestas verdades instituidas hace ya mucho tiempo.

Para ilustrar lo anterior, queremos introducir aquí un rápido repaso sobre la trayectoria de la crítica en torno al Teatro de Ahora, aunque antes es importante dejar anotado que nuestro propósito con esta publicación es justamente contribuir a un mayor conocimiento y análisis en torno a esta propuesta de creación teatral y al conjunto de su obra dramática. Esto nos parece importante porque permite acercarnos a pasajes poco conocidos de la fragua del teatro moderno en México, así como a una obra plena de proposiciones escénicas muchas veces sorprendentes.

II.

En un primer momento, la crítica en México recuperó al Teatro de Ahora hacia el medio siglo pasado, sobre todo en publicaciones de corte conmemorativo de la Revolución Mexicana. De tal suerte, autores como Antonio Magaña Esquivel y Armando de María y Campos¹ prestaron más atención a

¹ Referimos aquí sólo el nombre de los autores y remitimos al lector a la “Bibliografía general sobre el Teatro de Ahora”.

las obras relacionadas con tópicos de la Revolución y dejaron en la penumbra el resto. En la medida que estos críticos e historiadores se convirtieron en la fuente principal para el conocimiento del teatro en el país, el Teatro de Ahora quedó marcado para un conjunto considerable de lectores y durante varias décadas sencillamente como esquemático, nacionalista y revolucionario, limitando este último adjetivo a lo sucedido en el país un par de décadas atrás. Esta opinión se ha repetido con frecuencia citando a los historiadores y muchas veces sin el conocimiento de los textos dramáticos.

No sería sino a partir de muy avanzados los años ochenta que autores como Guillermo Schmidhuber de la Mora, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Eduardo Contreras Soto y Rossy Mischne Szczupak se aproximaron de nuevo a nuestros autores. Esta vez a partir de las obras mismas, para mirarlas con detalle y apreciar su diversidad temática, a la par de reconocer las propuestas dramáticas y escénicas que las relacionaban con las vertientes expresionista y política de la vanguardia teatral europea de los años treinta.

Mas la recepción en el ámbito académico de los Estados Unidos fue muy distinta. A unos cuantos años de haber sido escritas, estas obras llamaron la atención de M. J. Benardete y de John A. Cow, ambos valoraron la técnica y su fuerza dramática, pero brindaron una especial atención a su naturaleza política y a la problemática que, desde su parecer, se abría al vincular el arte teatral con la propaganda. En los años sesenta, el también norteamericano John B. Nomland destacó nuevamente los cambios introducidos por los autores en relación con la técnica de composición así como el discurso concretamente anticapitalista de las obras. No deja de ser curioso que hayan sido estos académicos norteamericanos quienes dedicaran más líneas a lo político del Teatro de Ahora, mientras que en México ese aspecto fue soslayado muchas veces. Ya en los ochenta, al influjo del nuevo historicismo y de los estudios culturales, en sendos trabajos producidos en la Universidad de California, Marcela del Río incluyó a nuestros autores en un nuevo estudio sobre el teatro de la Revolución Mexicana y Javier Rangel partió de ellos para analizar aspectos contradictorios en el proceso de modernización del país.

En Francia estos dramaturgos también motivaron interés. Hacia mediados de la década de los ochenta, Madelaine Cucuel los incluyó en un estudio de conjunto del teatro experimental en México en la primera mitad del siglo pasado. Y además se encargó de promover su estudio en universidades de

aquel país. De ahí surgió un trabajo realizado por Michel Cerda, del cual lamentablemente no hemos podido conseguir todavía un ejemplar.

Es importante indicar que por diferentes razones muchos de los trabajos enumerados en este rápido repaso no son fácilmente conseguibles. Los de Rangel y Cerda, por ejemplo, son tesis doctorales que no han sido editadas. El de Mischne Szczupak es también una tesis, de licenciatura, sin editar. El de Nomland tuvo una única edición en 1967. Y los trabajos de Benardete, Cow y Cucuel sólo se consiguen en algunas hemerotecas. En consecuencia, la revaloración planteada en ellos no alcanza a difundirse entre un número mayor de lectores. Y esa podría ser una razón más por la que las nociones más extendidas sobre la significación del Teatro de Ahora siguen añejándose en su reiteración.

III.

En la génesis del trabajo que presentamos en este libro intervino un antecedente digno de mención. En 1989, Dolores Gaytán se había ocupado también de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno en el proyecto “Grupos experimentales precursores 1920-1950”, dentro de la línea de investigación Tendencias y movimientos del teatro en México en el siglo XX, del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). La originalidad de su proyecto estribó en proponerse generar fuentes para el estudio del Teatro de Ahora, adicionales a las heredadas por los cronistas fundadores de la historia del teatro en México en el siglo XX, a quienes antes nos hemos referido. La investigadora rastreó, consultó y reprodujo con los medios técnicos disponibles en ese momento (fotocopias), materiales conservados en los archivos personales de Bustillo Oro y Magdaleno, así como en hemerotecas. Se encontró con el hecho afortunado de que Magdaleno había organizado una libreta con recortes de prensa, programas de mano e invitaciones relacionados con su trabajo en aquel despunte de los años treinta. Con todo el material obtenido, Gaytán conformó el Fondo Documental del Teatro de Ahora, que hoy forma parte del acervo del CITRU, resguardado en la sección Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes, y ha sido soporte imprescindible de investigaciones sobre el tema, entre ellas las ya referidas de Rangel y Ortiz.

Antonio Escobar Delgado y quien esto escribe, como coordinadores del proyecto, nos propusimos volver a ese Fondo con una triple intención: primeramente, utilizarlo como una de las fuentes para escribir sendos estudios de nuestra autoría sobre el Teatro de Ahora. Digamos de una vez que además nos propusimos buscar la colaboración de especialistas con conocimiento en las artes plásticas, la música, la danza y el teatro del periodo, para reunir con sus aportaciones un conjunto de estudios sobre el estado de las artes en esos años.

Y como necesariamente nuestro proyecto consideraba la consulta de archivos institucionales, archivos particulares y hemerotecas, nuestra segunda tarea con el Fondo consistió en actualizarlo y enriquecerlo con la información que encontráramos. Y como tercera tarea, decidimos respaldar la totalidad de los materiales así reunidos, en los formatos de soporte digital disponibles en la actualidad a fin de protegerlos y además facilitar su difusión. Como más adelante detallaremos, estas dos tareas se desarrollaron de tal manera que permitieron la conformación de una nueva colección de materiales en formato digital, que decidimos también poner en las manos del lector.

En otras palabras, nos propusimos realizar una publicación dedicada al Teatro de Ahora y su contexto artístico y acompañarla de un disco compacto con materiales documentales.

IV.

En lo relativo a la elaboración de estudios sobre el Teatro de Ahora, los coordinadores nos hicimos cargo de las partes histórica y crítica e invitamos a Marcela del Río para analizar las estrategias dramáticas desplegadas por estos dramaturgos. Para trabajar sobre el contexto artístico invitamos a colaborar a especialistas de los Centros de Investigación del Instituto Nacional de Bellas Artes: Esther Cimet y Agustín Sánchez, del Centro de Investigación Documentación e Información de las Artes Plásticas; Xochiquetzal Ruíz, del Centro de Investigación Documentación e Información de la Música Carlos Chávez; Roxana Guadalupe Ramos, del Centro de Investigación Documentación e Información de la Danza José Limón; Miguel Ángel Vásquez Meléndez, del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli; así como a

Alejandro Ortiz Bullé Goyri de la Universidad Autónoma Metropolitana; además nos beneficiamos con la contribución de Marcela Magdaleno.

Antonio Escobar Delgado y quien esto escribe, dimos un seguimiento pormenorizado de las acciones emprendidas por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno así como de las reacciones que suscitaron en su intento por posicionar su propuesta de teatro político. Escobar hizo un análisis atento de las propuestas dadas a conocer por los dramaturgos, del debate sostenido en la prensa y de la relación entre las propuestas y las acciones durante la temporada en el Teatro Hidalgo en 1932. Mientras que personalmente indagué el debate silencioso que libraron varios actores en torno a la definición de una política cultural sobre la base de concepciones encontradas acerca del arte teatral. A partir de esa indagación, cada uno proponemos una posible interpretación respecto de la suerte que corrió el Teatro de Ahora.

En Marcela del Río vimos una afortunada conjugación del doble perfil de dramaturga y crítica —en la academia y en la prensa—; además de tener en su haber una investigación anterior en la que incluyó a Bustillo Oro y Magdaleno. Por ello, le pedimos acometer el análisis de toda la obra dramática publicada por estos autores. En su estudio se mantuvo atenta tanto a las posibles influencias de la vanguardia europea, como a la tradición literaria hispanoamericana. Pero además, como parte de las estrategias dramáticas por ellos empleadas encontró elementos compositivos del teatro clásico griego, así como reminiscencias de la cosmogonía mesoamericana.

Algunos de los estudios sobre las artes en el periodo tienen una convergencia al identificar aspectos de lo que los historiadores han llamado la construcción de instituciones por parte del Estado posrevolucionario, en este caso, instituciones culturales. Desde el punto de vista de las disciplinas artísticas —como lo muestran estos estudios—, el proceso de construcción del perfil de tales instituciones incluye además una participación, con frecuencia apasionada, por parte de artistas plásticos, músicos, bailarines y gente de teatro. En términos de Bourdieu, esto es lo que podríamos considerar la conformación de los campos artísticos en México. Lo cual ocurre no solamente como resultado de la acción del Estado, sino a través de la incorporación de los propios artistas en la construcción de las reglas para operar los campos, así como en la discusión sobre las concepciones que habrían de configurar las posiciones predominantes y las marginales en cada uno de ellos.

En ese sentido, Xochiquetzal Ruiz nos adentra a la manera en que los músicos se posicionaron alrededor de conceptos como nacionalismo o modernismo, así como en la relación que establecieron dentro de los espacios existentes en las instituciones educativas y en las agrupaciones dedicadas a la difusión de la música. Roxana Guadalupe Ramos explora el surgimiento de la danza mexicana en su relación con los perfiles formativos y tendencias estéticas de los bailarines que participaron en su institucionalización. Esther Cimet aborda también las diferentes concepciones estéticas que se confrontaron para definir el perfil de las instituciones educativas de las artes plásticas e incluso de la enseñanza misma; para luego abordar la manera en que la plástica expresó en imágenes los conflictos entre grupos políticos en el poder. Alejandro Ortiz nos expone las diferentes vertientes de propuestas escénicas por las que discurrió la renovación del teatro en México y apunta, entonces, que por su mediación se sostuvo un debate en torno a las transformaciones ocurridas en la sociedad mexicana y su cultura a partir de la Revolución.

Esta convergencia en torno al proceso de conformación de los campos artísticos no agota de ninguna manera los contenidos de cada uno de los estudios arriba mencionados, pero resulta una línea de lectura de sumo interés para aproximarnos al periodo. Además de aparecer puntos en contacto con lo que por nuestra parte hallamos en nuestros estudios cuando analizamos la labor del Teatro de Ahora.

Los textos de Miguel Ángel Vásquez Meléndez y de Agustín Sánchez nos exponen el acontecer en otras disciplinas artísticas. Vásquez confronta la actividad cinematográfica con las obras del Teatro de Ahora en tanto ofertas culturales que competían por la atención de los espectadores, además de abordar recurrencias temáticas entre las vertientes narrativa y dramática de la obra de Magdaleno. Sánchez, por su parte, nos ofrece un recorrido por la pléyade de caricaturistas que contribuyeron a la creación de imaginarios colectivos en México durante las primeras décadas del siglo pasado, algunos de los cuales también incurrieron en los escenarios teatrales.

También hemos incluido en el libro las conferencias en las que Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno dieron a conocer respectivamente los conceptos y objetivos fundadores del Teatro de Ahora. Así también el documento leído por Mauricio Magdaleno en la penúltima función del Primer Ciclo de Obras, para anunciar la interrupción de la temporada. Las conferencias,

hasta ahora inéditas, revelan de manera programática el camino trazado por sus autores para posicionar el teatro político en los escenarios mexicanos. El documento leído hacia el final de la temporada evalúa el saldo de lo realizado y detalla las dificultades enfrentadas. Son la combativa apertura y el derrotado cierre de su aventura escénica en el escenario del viejo Teatro Hidalgo.

Y para tener también una evocación de los protagonistas, Marcela Magdaleno nos entrega una entrevista con Juan Bustillo Oro en la que se rememora al amigo y al Teatro de Ahora.

V.

Como dijimos antes, el disco compacto *Documentos para la historia del Teatro de Ahora*, que acompaña este libro es producto de nuestro propósito de enriquecer y respaldar los documentos del Fondo Documental Teatro de Ahora. Debemos decir que tal propósito resultó favorecido y potenciado con el acceso que nos permitieron Marcela Magdaleno, Mauricio Magdaleno (hijo) y Rosario Magdaleno a los materiales que conservan del archivo del dramaturgo; esa circunstancia nos permitió realizar reproducciones digitales de los materiales originales y con ellas sustituir las fotocopias conservadas en el Fondo, prácticamente en su totalidad.

Respecto a su actualización y enriquecimiento, conseguimos ampliar considerablemente sus contenidos con materiales localizados y reproducidos por nosotros, en formato digital, en el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, en el Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, en la Universidad Intercontinental y en el Archivo personal de Mauricio Magdaleno, donde ubicamos correspondencia, fotografías y carteles no registrados con anterioridad. Así como a través de una revisión hemerográfica exhaustiva del periodo en la Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Mediante este trabajo también pudimos corregir algunos errores de referencia en los que incurrió Magdaleno cuando organizó su libreta y que habían sido transmitidos a la organización del Fondo.

De ese modo las tareas planteadas para la actualización y el respaldo digital del Fondo se transformaron en la conformación de una renovada colección de materiales en formato digital —correspondencia oficial, correspondencia

particular, artículos de prensa, invitaciones, carteles, programas de mano, fotografías y videos— en los que se da cuenta de las consecutivas intervenciones en el medio teatral realizadas por Magdaleno y Bustillo Oro entre 1931 y 1933: el diseño conceptual y operativo de su planteamiento; la difusión por medio de lecturas de obras; la realización del Primer Ciclo de obras; la preparación de un Segundo Ciclo; su colaboración como dramaturgos con la Compañía de Roberto Soto; su peregrinaje en la España Republicana; y la participación en una temporada de los Trabajadores del Teatro.

Esta colección fue el material principal con el que redactamos nuestros estudios sobre el Teatro de Ahora y el lector la encontrará debidamente organizada en el disco compacto que acompaña al libro. Ignacio Merino Lanzilotti describía la investigación como el acto de recorrer un camino dejando señales para otros caminantes. Nos parece una idea atinada y, en consonancia, entendemos la difusión de estas fuentes primarias como una contribución adicional al mejor conocimiento de la labor de estos dramaturgos. Es una invitación a revisarlas para confrontar nuestras reflexiones y conclusiones, pero también como una invitación a valerse de esas señales para alimentar la reflexión y deseablemente producir nuevos trabajos.

Creemos que una propuesta con las características del Teatro de Ahora, con esa urgencia de transgredir el manso transcurrir del tiempo presente por medio del teatro, merece ser mejor conocida.

Los agradecimientos no son suficientes, pero es justo reconocer el trabajo realizado por Dolores Gaytán en la conformación del Fondo Documental Teatro de Ahora, fue una valiosa guía para nuestro trabajo. También es justo agradecer a Marcela Magdaleno, nieta del dramaturgo, a Mauricio y Rosario Magdaleno, hijos del dramaturgo, por recibirnos en sus domicilios y permitirnos la consulta y reproducción de los archivos que resguardan. Así también a los responsables, en su momento, de los archivos y bibliotecas que consultamos: Claudia Jasso Apango y Norberto Balestrini Amendola, de la Biblioteca de las Artes del CENART; Carlos Arce Flores, del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública; y a José Ramón San Cristóbal Larrea, de la Biblioteca Lerdo de Tejada.

MEXICANO

A M I G O S D E L T E A T R O



**TEATRO
DE
AHORA**

2

LECTURAS PRECEDIDAS DE NOTAS EXPLICATIVAS DE ESTE MOVIMIENTO QUE INCORPORA AL TEATRO LA CONNOCION SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO

I).

MARTES 27 DE OCTUBRE

"PANUCO 137"
(3 TIEMPOS)

Y

NOTAS SOBRE EL MOMENTO ACTUAL DE LA DRAMATICA

**MAURICIO
MAGDALENO**

(II)

MARTES 3 DE NOVBR.

**JUAN - BUS-
TILLO - ORO**

"MASAS"
(REPORTAJE EN 2 TIEMPOS Y UNA SINTESIS)

Y

NOTAS SOBRE EL fer. ESFUERZO AMERICANO

LAS 2 LECTURAS A LAS 19.30 Hs.
PARANINFO
DE LA
UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTONOMA
(CALLE DE LIC. VERDAD 2)

Invitación. Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Capítulo I
Re-visitaciones al Teatro de Ahora

Me interesa conocer el resultado - que espero
sea satisfactorio - de esta aventura que
unió los esfuerzos de Juan Bustillos Oro y
de Mauricio Magdaleno: la realización
de la tesis de sus papiritos. Si lo que han
prometido en lecturas y artículos se con-
firma como ellos quieren, habrá algo
nuevo que aplaudir en nuestro viejo
seato Hidalgo.

Francisco Monterde

Memorial del Ahora¹

Relación de los hechos y algunas notas al calce

Israel Franco
CITRU

I.

Cada uno de ellos tenía ya un camino creativo recorrido cuando —muy probablemente entre julio y agosto de 1931—, durante las reuniones de la naciente Sociedad Amigos del Teatro Mexicano, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno acordaron trabajar en equipo para reavivar la escena mexicana. Y cada uno habría de retomar su personal camino tras la interrupción debida a censura oficial de una de sus puestas en escena, en noviembre de 1933. Por cuenta propia, también, continuarían su obra literaria en áreas como la novela, el cuento, el ensayo y el guión cinematográfico; no así su labor teatral, que a partir de aquel noviembre fue escasa y esporádica.

Durante ese lapso de poco más de dos años concibieron y materializaron una indignada proposición teatral, una propuesta integral que abarcaba la dramaturgia y la puesta en escena, y que pretendía no sólo elevar la calidad de los espectáculos que se presentaban en los escenarios capitalinos, y hacerlo de manera tal que la producción dramática local ocupara un lugar importante en ellos —intereses en los que coincidían con otros creadores teatrales; sino que además elaboraron una original mirada acerca de lo que el teatro podría ser y representar en ese momento, y por esta perspectiva difirieron de las nociones creativas predominantes.

¹ En una de sus acepciones “Memorial”, según el Diccionario de la Real Academia Española, se refiere al: “Apuntamiento en que se hacía constar todo el hecho de un pleito o causa”. Es este el sentido que queremos usar en este texto, para mejor conocer la causa del Teatro de Ahora.

Por lo que expresaron en sendas conferencias, en su mirada concebían que la renovación del teatro en el país no podía derivar en la exposición escénica de conceptos vacíos ni en un arte por el arte convencional, en cambio, abogaban por un teatro que se ocupara del “básico problema de vivir o morir”² y que introdujera la lucha de clases como nuevo y central elemento del drama. Proponían un arte del teatro político, capaz de asumir que los seres humanos se encontraban en una posición personal de peligro ante la agravación de la situación económica y el incremento de la conflictividad social, pero además decidieron adoptar una posición como creadores teatrales: tomaron partido colocándose “del lado de los intereses de las clases explotadas”, a través de “delatar el estado social podrido”. Y para alcanzar la eficacia en el cumplimiento de sus objetivos, se propusieron el uso de una técnica que condujera a la simplicidad y la claridad, mas como deseaban “abandonar al arte por el arte sin abandonar el arte mismo”, elaboraron artísticamente sus planteamientos dramáticos y soluciones escénicas, dando como resultado que muchas de ellas se cuentan entre las más audaces de la época: enfrentados a la necesidad de lo sencillo, abonaron recursos para una vanguardia original y mexicana.

Así, su propuesta se concretó en: a) una temporada —que ellos consideraban un Primer Ciclo— en el Teatro Hidalgo entre febrero y marzo del 32, con cuatro obras propias, la cual fue antecedida por actividades de promoción de acuerdo al diseño de una ingeniosa estrategia. Es por dicho ciclo que estos autores son conocidos en el medio teatral y a él es que la historia suele reducir la experiencia del Teatro de Ahora. No obstante, otras de sus actividades llevadas a cabo en los meses inmediatos emanaban del mismo impulso y por tanto son también concreciones de la misma propuesta: b) la programación de un Segundo Ciclo que quedó solamente en plan pues no consiguieron ejecutarlo; c) en cambio, en una vertiente distinta de género teatral, la compañía de Roberto Soto llevó a escena tres obras de revista suyas, de cuatro que le habían escrito; d) durante una estancia en España, escribieron obras; pronunciaron conferencias sobre su proyecto teatral y el

² Para ésta y las siguientes citas, véase. Mauricio Magdaleno, “Colocación de la dramática actual”, notas leídas el 27 de octubre de 1931 en el Paraninfo de la Universidad Nacional, 6 pp., en este mismo volumen. (En el ejemplar localizado en el Archivo de Marcela Magdaleno Deschamps, el mismo autor modificó el título original “El momento actual de la dramática”, con el que se había hecho la difusión de la lectura, por el que se consigna aquí).

trabajo que habían realizado en México; consiguieron publicar cada uno de ellos un tomo con tres obras dramáticas; y estuvieron a un paso de realizar la lectura dramatizada de sus textos en un teatro madrileño; y, e) de regreso en México, llevaron a escena dos de las obras que habían escrito durante su estancia en Europa. Las presentaciones de la segunda de ellas fueron suspendidas por decisión de un subsecretario de Estado. Este último incidente marcó la separación de la mancuerna teatral, que dejó de producir como tal.

En el resumen de lo hecho durante esos poco más de dos años: de junio de 1931 a noviembre de 1933, presumiblemente escribieron entre ambos veintitrés obras, de las cuales apenas conocemos doce (Tabla 1), publicaron seis de ellas y realizaron tres temporadas teatrales, en las que estrenaron nueve obras. No es una cosecha menor ni cuantitativa ni cualitativamente, como sí lo es el lugar que han ocupado en la historia del teatro mexicano.

	MAURICIO MAGDALENO	JUAN BUSTILLO ORO	A CUATRO MANOS
Primera lectura en Amigos del Teatro.	[Título desconocido]. *** (Aunque cabe una pequeña posibilidad de que haya sido <i>Emiliano Zapata</i>).	<i>Desnudo</i> . ***	
Segunda lectura en Amigos del Teatro.	<i>Pánuco 137</i> . * (Basada en su novela <i>Mapimi 37</i> , publicada en 1927).	<i>Masas</i> . *	
Programa para el Primer Ciclo del Teatro de Ahora.	<i>Emiliano Zapata</i> . * <i>Éxito</i> . *** (La furiosa lucha por el triunfo comercial en la sociedad capitalista). <i>Bajo el cielo vacío</i> . *** (Especie de reportaje en forma de revista sobre la situación del mundo debatiéndose en la crisis del sistema). <i>Volviendo a crear el mundo</i> . *** (Transposición de una obra rusa de Kirkon y Upensky).	<i>Los que vuelven</i> . * <i>Justicia S. A.</i> * <i>Tiburón</i> . ** (Transposición de Volpone de Ben Jonson). <i>Hay hambre en la tierra</i> . *** (Sobre el desempleo).	
Durante el Primer Ciclo del Teatro de Ahora.	<i>Doña Nieves</i> . *		
Después del Primer Ciclo del Teatro de Ahora.			<i>El periquillo sarniento</i> . * <i>Corrido de la Revolución</i> . * <i>El pájaro carpintero</i> . * <i>El romance de la Conquista</i> . *

En España.	<i>Trópico</i> . * [<i>El alma encantada</i>]. *** (Que habría estado programada para leerse en el Teatro Cervantes: “algo fácil, dulzón –acomodaticio, vaya”; podría relacionarse con las novelas políticas que bajo ese nombre publicó Romain Rolland entre 1922 y 1933). [<i>Fermín Galán</i>]. *** (Podría haber estado basada en la figura del capitán sublevado y fusilado el 14 de diciembre de 1930. Rafael Alberti escribió un poema dramático sobre este personaje).	<i>San Miguel de las Espinas</i> . * <i>La viudita se quiere casar</i> . **	
Sin determinación precisa de fecha.	<i>El santo chamán</i> . **		

Tabla 1. La tabla muestra el total de obras probablemente escritas por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro mientras trabajaron en su proyecto de teatro político, entre 1931 y 1933.

* Obras publicadas: 12.

** Obras que hemos comprobado fueron escritas y permanecen inéditas: 3.

*** Obras de las que suponemos la existencia a partir de referencias dejadas por los autores y no localizadas: 8.

Obras estrenadas en México entre 1932 y 1933: *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137* y *Trópico*, de Mauricio Magdaleno. *Volpone*, *Los que vuelven* y *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro. Y a cuatro manos: *El periquillo sarniento*, *Corrido de la Revolución* y *El pájaro carpintero*. Obras publicadas en España en 1933: *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137* y *Trópico* de Mauricio Magdaleno. *Masas*, *Justicia S. A.* y *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro.

Obras publicadas después de 1933: *San Miguel de las Espinas* (1956), *El periquillo sarniento* (2008), *Corrido de la Revolución* (2008), *El pájaro carpintero* (2008), *Romance de la Conquista* (2008) y *Doña Nieves* (2009).

II.

Durante mucho tiempo, en la manera que la historia registró el trabajo de Magdaleno y Bustillo Oro predominó una noción que combinaba el reconocimiento de los propósitos y un cierto grado de devaluación en los resultados: un intento que fracasó. Lo cual puede percibirse en el título que utilizó en 1932 el cronista Hernán Robleto para una de sus columnas a propósito de las representaciones del Teatro de Ahora (“No se realizó un noble intento”) y

que perduraría varias décadas después, cuando en 1991 el crítico Fernando de Ita se refería a ellos como autores de obras “tan sinceras como esquemáticas”. Entre los argumentos dados para explicar las razones de la corta vida del experimento, particularmente lo que se refiere al Primer Ciclo realizado en el Teatro Hidalgo, se han mencionado entre las más recurrentes la falta de pericia en el manejo de la técnica y que no se logró atraer el interés del público. E incluso se han llegado a esgrimir como causas la juventud de los autores y un exceso de egolatría en su proyecto.

También debe decirse que, aunque con menor resonancia, algunos críticos encontraron cualidades meritorias en el planteamiento dramático de estos autores y en sus consecuencias escénicas. Los primeros en hacerlo fueron los cronistas, muchas veces también dramaturgos, que se ocuparon de los montajes en su momento, Vixe,³ Hernán Robleto y Rafael Battino, entre ellos. Mientras que dentro de la crítica académica, apenas en 1935 atrajeron la atención de M. J. Bernardete debido a “sus temas, por su técnica teatral, y por el problema que plantean acerca de la legitimidad de la propaganda”.⁴ Asimismo, cuatro años más tarde John A. Crow escribía sobre *Los que vuelven*:

Uno de los puntos más fuertes del drama es la forma en que Bustillo demuestra cómo la falta de seguridad económica destruye todos los vínculos de la familia, causando una reversión al primitivo instinto animal de la preservación, aun cuando esta actitud aumente el sufrimiento colectivo.⁵

Este autor, relacionaba la obra con películas “de una fuerza y una belleza extraordinarias”, como *Redes* y no vacilaba en afirmar que “los dramas de Bustillo son para mí de los más interesantes que conozco en Hispano-

³ De acuerdo con Medina Ávila este era el seudónimo de Xavier Villaurrutia en su columna de *Revista de Revistas*. Cfr. Virginia Medina Ávila, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico literatura para ser admirada*, Tesis de Maestría, UNAM, 1988, p. 29. Aunque el *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, UNAM-IIBibliográficas, asienta que se trata de Fernando Mota, crítico habitual de *Excelsior*.

⁴ M. J. Benardete, “Unas apostillas sobre dos dramaturgos mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna*, I, 2, (ene., 1935), p. 112.

⁵ John A. Crow, “El drama revolucionario mexicano”, *Revista Hispánica Moderna*, V, 1, (ene., 1939), pp. 20-31.

América”. Es revelador que ambos críticos debieran incluir en sus textos referencias al capitalismo, al imperialismo y al cine mexicano de los años treinta para analizar la construcción dramática de las obras reseñadas.⁶

III.

Entre las posibles causas del fracaso atribuido a este intento teatral, hay una vertiente que ha sido poco explorada aunque impactó de manera contundente la realización del proyecto entero y por ende su valoración histórica: nos referimos a la participación del Teatro de Ahora en una sorda y poco documentada querrela suscitada en torno a una naciente política cultural institucional en materia teatral. Las páginas de este trabajo están dedicadas a discurrir sobre dos aspectos relacionados con esa vertiente: a) en primer lugar, proponemos que el Teatro de Ahora no es el nombre de una temporada sino de una proposición teatral materializada más de una vez entre julio de 31 y noviembre de 33 tanto en obras dramáticas como en puestas en escena; y, b) en el transcurso de nuestra investigación sobre el Teatro de Ahora obtuvimos materiales en archivos oficiales y particulares⁷ que nos ponen en condiciones de hacer una nueva revisión de los acontecimientos de aquellos años para apreciar con una perspectiva diferente las contingencias que debieron enfrentar Magdaleno y Bustillo Oro a raíz de las reacciones provocadas por sus iniciativas, así como la manera en que su proposición colisionó inevitablemente con otras en la sorda querrela arriba mencionada.

Conocemos de la exigencia académica en las artes de valorar la producción teatral por lo que las propias obras proponen y conocemos también la afirmación según la cual las políticas culturales no escriben obras de teatro ni las llevan al escenario. Estas afirmaciones son enteramente aceptables pero también es

⁶ Es significativo que décadas después al comentar la película de *Redes* Eduardo Contreras la relaciona con la producción dramática del Teatro de Ahora. Cfr. Contreras Soto, Eduardo: “Reconsideraciones y revaloraciones sobre *Redes*”, *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Julio – Diciembre de 2006, Año 1, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org, consultado el 20/02/ 2007].

⁷ Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes y Archivo Marcela Magdaleno Deschamps, nieta de Mauricio Magdaleno, quien manifestó un sincero interés en permitir la difusión de la obra de su abuelo.

un hecho que en determinadas circunstancias vale la pena tomar muy en cuenta los contextos para llevar a la mesa elementos que faciliten la comprensión de los procesos. Este es uno de esos casos.

El momento y algunos actores

El año 1932 fue decisivo en la historia del teatro en México, pues entonces se gestaron iniciativas y se tomaron decisiones que habrían de esbozar el rostro del teatro, y con mayor precisión el de la ciudad de México, para los años futuros. Uno de los actores protagónicos en este proceso fue el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), la instancia oficial federal responsable de las acciones en este ámbito.

Este Departamento debía operar de acuerdo con un programa de acción que se desplegara en cuatro aspectos: docencia; investigación; propaganda y divulgación; y fomento de la producción artística. Lo cierto era que al inicio de la década y debido a la severa situación económica, su presupuesto disminuía considerablemente: había pasado de 165 mil a 11 mil pesos en tres años. Adicionalmente, la separación de algunas de sus dependencias en 1931 para crear con ellas el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos, había dado como resultado que Bellas Artes redujera su actividad al terreno de la docencia en la educación básica y se viera especialmente limitada en sus capacidades para fomentar la producción artística.⁸

A pesar de esta situación, Bellas Artes avanzaba en la consolidación de un núcleo de ideas promovido por José Gorostiza el jefe administrativo del Departamento: profesionalizar e institucionalizar la producción artística.

La institucionalización precisaba que “el antiguo sistema de personas se convierta en un estado de cosas susceptible de ser manejado indistintamente por cualquier persona”⁹ es decir que pasaba por reestructurar funciones y poner en marcha programas y reglamentos, hasta alcanzar la abstracta regulación propia de la modernización.

⁸ José Gorostiza, “Departamento de Bellas Artes”, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932, pp. 475-477.

⁹ *Ibidem*, p. 477.

La profesionalización por su parte, tenía una primera vertiente en la expresa intención de separar de las funciones del Departamento tanto la educación artística a nivel escolar como el auspicio a veladas literarias de aficionados, para en su lugar privilegiar la promoción y la producción de las artes. Una segunda intención se materializó en enero del 32 con la creación del Consejo de Bellas Artes, conformado por especialistas de las diferentes disciplinas artísticas, cuya principal tarea consistía en dictaminar y en muchas ocasiones elaborar los programas y reglamentos que darían cuerpo a la vida institucional,¹⁰ aunque inicialmente también se ocupara de funciones administrativas.

Dentro de ese contexto el interés personal de José Gorostiza por el teatro, al que reconocía como medio de cultura y lamentaba su crisis de muerte, abría una situación de excepción para la disciplina. En el Departamento no existía una Sección de Teatro¹¹ pero el consejo había reconocido elementos dispersos que podían organizarse de una mejor manera para encauzar e incrementar los rendimientos, y esa fue una de las tareas que asumió junto con Villaurrutia; en su calidad de consejeros buscaron regulaciones, para lo cual elaboraron un Programa de acción de la Secretaría en materia de teatro¹² y un Reglamento interior de los teatros de la Secretaría. Los elementos dispersos inmediatos de los que disponían eran a) los tres teatros de la Secretaría: el

¹⁰ El Consejo se instaló en enero del 32. Luis Padilla Nervo era consejero nato, lo integraban José Gorostiza como consejero administrativo, y como consejeros de las diferentes especialidades: Salvador Ordóñez, sección de música; Rufino Tamayo, sección de dibujo y pintura; Manuel Maples Arce, consejero artístico en las escuelas técnicas y Xavier Villaurrutia, por la sección de literatura y teatro. “Quedó por fin integrado el Consejo de Bellas Artes”, *El Popular*, 16 enero 1932, p. 12. Como dato ilustrativo de su funcionamiento está el hecho de que en siete meses de trabajo había expedido 90 acuerdos y elaborado 15 dictámenes. José Gorostiza, *op. cit.*, p. 478.

¹¹ Tampoco existía una sección de Letras. Xavier Villaurrutia fungía como representante de letras y de teatro, por tanto su tarea estaba encaminada a colaborar en la formación de esas dos secciones.

¹² El documento al que se refiere fue localizado en el Archivo Histórico de la SEP. En el ejemplar consultado no tiene un título, está fechado el 29 de abril de 1932, firmado por José Gorostiza y Xavier Villaurrutia y lo acompaña el Acuerdo 55 del Consejo de Bellas Artes en el que se lee: “El Consejo de Bellas Artes ha tenido a bien acordar que se envíe al C. Secretario del Ramo el proyecto presentado por los CC José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, relativo a las posibles actividades de la Secretaría en materia de teatro y que el referido Consejo encontró de conformidad.” Con fecha del 7 de mayo de 1932 y firmado por Luis Padilla Nervo.

Teatro Hidalgo, un viejo caserón de las antiguas calles del corchero, luego Regina, que pertenecía a la SEP desde 1924; el Teatro Orientación que había sido habilitado recientemente en septiembre de 1931, dentro del inmueble de la misma Secretaría; y el Teatro al Aire Libre en las inmediaciones del Zócalo; y, b) el personal remunerado del Teatro Hidalgo, el gratificado del Teatro Orientación y el de la administración de los teatros. Los que era necesario complementar, en la opinión de estos consejeros, con c) una compañía de teatro financiada en su totalidad por la Secretaría, tanto en los costos de producción como en los salarios del elenco:¹³

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 esta manera, por primera vez en México con un *Teatro de Estado* que permita a la Secretaría emplear debidamente ese recurso en beneficio de la educación de las masas.¹⁴

Ahora bien, el proyecto de José Gorostiza y Xavier Villurrutia, con todo y aspirar a una condición de *Teatro de Estado* —lo que se puede entender al menos en un primer sentido como asegurarle mediante la tutela estatal una infraestructura para su funcionamiento¹⁵— no era el único. De manera semejante a como sucedía en la música y en las artes plásticas,¹⁶ los practicantes del arte teatral mantenían posiciones diversas y confrontadas respecto del perfil del teatro que valía la pena impulsar. Aunque a diferencia de lo sucedido en aquellas artes donde el debate se había sostenido en foros abiertos, tanto

¹³ La propuesta tenía como consecuencia al menos dos aspectos relevantes: separar de las condicionantes de la taquilla a las producciones del teatro experimental (situación difícil en esos años para la mayoría de las compañías) y avanzar en la definición de un tipo diferente de profesionalización a la sostenida por las compañías comerciales.

¹⁴ *Ibidem*, p. 491. Las cursivas son mías. Esta afirmación en pluma de José Gorostiza amerita un análisis detallado que escapa de los límites de este trabajo.

¹⁵ En otro momento del documento al referirse a las actividades del teatro popular se lee “que hasta ahora se han desarrollado por sí mismas, sin la saludable influencia que puede significar la protección del Estado.” *Ibidem*, p. 489

¹⁶ Véase Xochiquetzal Ruiz Ortiz, “Vicisitudes en la confección de una política musical nacionalista” y Esther Cimet, “De Calles y el callismo: Política (cultural) y artes plásticas. Escenarios de confrontación”, en este mismo volumen.

en congresos convocados para debatir sobre el asunto como en polémicas sostenidas en la prensa —lo que nos ha permitido conocer los posicionamientos de los diferentes actores (grupos e individuos) y a partir de ello su participación en la conformación de una política cultural—,¹⁷ en el caso del teatro la confrontación fue evasiva, salió a la prensa en escasas ocasiones y cuando lo hizo, las menciones personales o grupales no se hacían de modo directo. No quiere decir esto que faltaran ideas ni modelos, los diferentes actores del teatro elaboraron planteamientos que defendían e impulsaban por sí mismos sin establecer referencias de comparación con otros; algunos de ellos los presentaron públicamente con acompañamiento de la prensa y otros los propusieron directamente a instancias como la SEP. Era una especie de debate sordo, una confrontación no declarada en la que se competía por medio de proyectos grupales en la acción directa. El Departamento de Bellas Artes, su jefe y su Consejo fueron actores protagonistas de lo que sucedió en escritorios tras bambalinas.

El Teatro de Ahora se inscribe en esta circunstancia, pues para la presentación de las obras que formaron su Primer Ciclo obtuvo el Teatro Hidalgo y buscó movilizar la infraestructura que le podía brindar la SEP. De manera inevitable, por eso mismo entró en colisión con el proyecto que se gestaba desde el interior de la institución, el Teatro Orientación, y de paso afectó o interactuó con algunos otros: el de la Unión Mexicana de Actores; el de la Sociedad de Amigos del Teatro; el de Los Escolares del Teatro; una propuesta para operar un programa denominado Teatro del Pueblo; y por si faltaran actores, suscitó el pronunciamiento público de gente que se presentó a sí misma como espectadores asiduos del Teatro Hidalgo.

Andanzas previas de los muchachos del Ahora

Antes de 1931, Magdaleno y Bustillo Oro habían cultivado por cuenta propia su vena literaria. Según los recuerdos de Armando de María y Campos, Mauricio Magdaleno, nacido en 1906, le habría mostrado sus

¹⁷ En alguna medida los textos del capítulo “Escrituras de referencia”, en este mismo volumen, dan cuenta de esos debates en los terrenos de varias disciplinas artísticas.

primeros ensayos en teatro en 1922 ó 23,¹⁸ en esos años Magdaleno era estudiante de Preparatoria en San Ildefonso y ahí conoció a Juan Bustillo Oro. En 1923 ingresó al periódico *El Demócrata* desde donde inició una larga trayectoria periodística. Fue socio fundador de la Unión de Autores Dramáticos, en 1924. También desde esa época ensayaba la narrativa, en 1925 participó en un concurso de cuento organizado por *El Demócrata* con “Las mañanas de Schaharazada” y para entonces tenía ya concluida una obra titulada *La ferulla*,¹⁹ además en 1927 publicó la novela *Mapimí 27* con el respaldo del periódico *Excélsior*.

Bustillo Oro, que como dijimos antes conoció a Magdaleno en los años de la Preparatoria, nació en 1904 e inició apenas en 1916 su producción teatral, María y Campos informa que participó en un concurso convocado por la revista infantil *Pulgarcito*, con una obra titulada *Sueño de ilusión* a la que siguió una revista para títeres titulada *Los viajes de Morfeo*.²⁰ En 1921 estrenó *Kaleidoscopio* con la Compañía de María Conesa, la cual había escrito en colaboración con Joaquín Castillejos, el mismo autor describió esta obra como una “fantasía escenográfica y con trucos escénicos”.²¹ Al año siguiente los dos jóvenes escribieron dos revistas más *Humo* y *Poderoso caballero es don dinero* y un sainete titulado *Noche de bodas*. En 1923 escribió su primer drama en tres actos de carácter político, *La hez*.²² También incursionó pronto en el cine, en 1927 filmó la película muda *Yo soy tu padre*, para escribir ese guión se apoyó en las enseñanzas aprendidas como asiduo lector de la revista *Cine Mundial*. Ese mismo año, intentaría una realización de cine sonoro a partir

¹⁸ Armando de María y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, INEHRM, 1957, p. 235

¹⁹ Esta obra no está consignada en ninguna publicación especializada, ni en las bibliografías de Magdaleno. La noticia nos llega de una carta de José Vasconcelos fechada el 27 de mayo de 1925 en la que le expresa al autor sus comentarios sobre la obra. Virginia Medina Ávila se refiere a la obra como una novela, pero llama la atención que en la carta Vasconcelos se refiera a una “tragedia” con una “acción dramática” que lo conmovió, además de afirmar que el “diálogo es suelto y vivo”, para luego ubicarla entre la literatura revolucionaria del país. Cfr. Virginia Medina Ávila, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico literatura para ser admirada*, Tesis de Maestría, UNAM, 1988, pp. 19-20.

²⁰ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 245.

²¹ Lo cual establece desde entonces el interés del dramaturgo por el manejo de los recursos escénicos. Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, p. 42.

²² Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 246.

de filmar un espectáculo ya montado, pensó para ello en alguna de las revistas de la Compañía de Roberto Soto o, bien, en una selección de sus números más atractivos, le atraía para este propósito la manera en que Soto aprovechaba la música y las fiestas regionales en sus revistas, el proyecto no se consumó por problemas presupuestales.²³ Su producción dramática continuaba y en 1930 tenía terminada una comedia de título *El triángulo sin vértice*.²⁴

En lo referente a lo político, ambos contaban también con una trayectoria, Magdaleno y Bustillo Oro se sumaron en 1929 a la campaña vasconcelista haciendo proselitismo en muchas ciudades del país y padecieron la persecución política que la sucedió.²⁵ Carlos Monsiváis atribuye a su paso por esa experiencia el tono prematuramente nostálgico y la convicción desesperanzada²⁶ que asomaría en muchos pasajes de las obras teatrales escritas en los años posteriores.

1931. La indignación creativa

Si bien hemos dicho que 1932 fue un año decisivo para el teatro mexicano, es necesario regresar un poco pues fue en la segunda mitad del 31 cuando se dieron los primeros pasos en ese sentido y, sobre todo, fue cuando los jóvenes del Teatro de Ahora dieron forma a sus planteamientos.

Mayo. El día 28, Magdaleno y Bustillo Oro asistieron al despacho de Víctor Manuel Díez Barroso invitados por el propio anfitrión, María Luisa Ocampo y Carlos Lozano García para fundar una sociedad cuyo fin principal sería fomentar la afición del público hacia el teatro, especialmente el de los autores mexicanos; era el germen de la Sociedad Amigos del Teatro. En esa sesión, Magdaleno propuso la creación de una compañía que representara exclusivamente teatro mexicano. El grupo convocado se reunió en varias

²³ Juan Bustillo Oro, *op. cit.*, pp. 49-65 y 73-74.

²⁴ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 246.

²⁵ Bustillo Oro formó parte del Comité Orientador Pro Vasconcelos y Magdaleno del Frente Nacional Renovador, ambos dejaron testimonio de la campaña vasconcelista en los libros *Vientos de los veinte* y *Las palabras perdidas*, respectivamente.

²⁶ Carlos Monsiváis, "En el centenario del nacimiento de Mauricio Magdaleno", *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 5 de agosto de 2006, p. 3

ocasiones durante el mes siguiente para discutir las bases constitutivas de la sociedad, las cuales quedaron redactadas en su versión final el 19 de junio.

Dos aspectos destacan en esas bases: el propósito de que la Sociedad “tratará de unificar y dirigir todo esfuerzo encaminado al definitivo establecimiento del teatro de los autores mexicanos” y el objetivo de constituir un patronato que “consiga y ministre los recursos pecuniarios indispensables”. Para esto último, invitarían a personas que tuvieran suficiente representación social en diferentes renglones, y de hecho ya participaba con ellos Julio Jiménez Rueda, funcionario de la Universidad, quien los invitó a sesionar en el edificio de Mascarones y por conducto de quien pudieron hacer uso de algunas instalaciones de la institución para sus actividades.²⁷ La estrategia seguida por esta Sociedad para el cumplimiento de sus objetivos revestía la originalidad de impulsar una organización de creadores dramáticos autónoma en relación con las instancias gubernamentales, pero capaz de gestionar y administrar el patrocinio público proveniente de esas instancias, además de aquel que pudiera provenir de particulares.

Agosto. Comienzan las actividades públicas de la Sociedad de Amigos del Teatro, consistentes en lecturas de obras dramáticas de autores mexicanos. El 18, en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se realizó la segunda sesión donde tocó el turno a una obra de Magdaleno, de la cual todavía desconocemos su nombre, aunque de acuerdo con la planeación de esos eventos habría estado precedida de la exposición de comentarios ya fuera sobre la obra misma o sobre la situación del teatro en esos momentos.²⁸ Pocos días después fue el turno de Bustillo Oro —en la cuarta sesión del mismo ciclo y en la sede ya mencionada—, al dar lectura a su obra *Desnudo*, pieza de tipo psicológico construida con una técnica dramática que podría denominarse refinada, para objetivar el problema interior del personaje.²⁹

²⁷ Muchos de los asistentes eran autores que antes habían participado en el Grupo de los Siete Autores Dramáticos, entre los más jóvenes, además de Magdaleno y Bustillo Oro estaban José Gorostiza y Rodolfo Usigli. “Acta fundacional de la *Sociedad Amigos del Teatro*”, en Socorro Merlín, *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*, México, Lama, 2000, pp. 323-328.

²⁸ Dato tomado de una invitación personal, Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes.

²⁹ Juan Bustillo Oro, “El teatro de Ahora. El primer esfuerzo americano”, notas leídas el 27 de octubre de 1931 en el Paraninfo de la Universidad Nacional, 6 pp., en este mismo volumen.

Septiembre. En uno de los salones del inmueble de la SEP se habilitó el Teatro Orientación. Su nombre enunciaba su propósito: albergar al que en ese momento se conocía como teatro experimental y que se identificaba con el teatro de arte. La sala fue abierta con una temporada de la agrupación dirigida por Julio Bracho, Escolares del Teatro, la cual se prolongó por espacio de tres meses.³⁰

Por su parte los Amigos del Teatro continuaban con sus sesiones, aunque al parecer dos de sus miembros —los reencontrados amigos de los tiempos de la preparatoria distanciados por la persecución política—, se daban el tiempo para prolongarlas por cuenta propia y conversar sobre aquello en lo que participaban, pues no estaban satisfechos. Según expresaría públicamente Bustillo Oro, no hallaban la manera de llenar el hueco del teatro al que ya les “repugnaba servir”.³¹ De sus charlas concluyeron que debían rebasar a la Sociedad y sus lineamientos para “enfrentarnos honradamente con nuestro tiempo”. De manera que su estrategia quedó bien perfilada: a) en primer lugar definieron su propósito y su ideología: los referentes inmediatos que los atraían estaban en el teatro soviético y en el teatro alemán de Piscator, aunque admitían la vaguedad de sus nociones por lo que se dedicaron a conseguir obras soviéticas y reseñas sobre las puestas en escena; analizaron además de manera concreta los fines y las direcciones del teatro de Piscator (para lo cual es posible que se hayan valido de la edición del *Teatro político* que editó Cenit en 1930); así, las lecturas les posibilitaron afinar sus propios principios, entre los que destaca la certidumbre de que estaban adoptando una posición frente al arte del teatro, pues abandonaban el arte por el arte sin abandonar el arte mismo; b) En segundo lugar se plantearon conformar un acervo suficiente de obras que se correspondieran con sus propósitos, y cada uno de ellos asumió la tarea de escribir algunas. Magdaleno trabajó en *Pánuco 137* (basada en su novela *Mapimí 37*, que era una “delación de la bárbara sociedad imperialista desplazando al campesino”), *Éxito* (glosa de la consigna de la “sociedad capitalista cimentada en la explotación del

³⁰ Breve temporada entre septiembre y noviembre. Margarita Mendoza López, *Primeros renovadores del teatro en México*, México, IMSS, 1985, p. 34.

³¹ Para ésta y las siguientes citas cfr. Bustillo Oro, 2, “El teatro de ahora. El primer esfuerzo americano”, *op. cit.*, p. 4-5.

hombre”)³², *Bajo el cielo vacío* (“una especie de reportaje en forma de revista sobre la situación del mundo debatiéndose en la crisis del sistema”) y una transposición de una obra rusa de Kirkon y Upensky que tituló *Volviendo a crear el mundo* (“cuadros de la vida atormentada de ese pueblo empeñado en una obra ciclópea”). Bustillo Oro, por su parte, trabajó en *Tiburón*, transposición de *Volpone* (inyectándole los propósitos del Teatro de Ahora para darle contenido actual “a los cínicos y podridos burgueses de Ben Jonson”), *Masas* (“reportaje de la situación política del momento, basado en noticias de periódico”), *Justicia S. A.* (considerada por su autor un tanto pecaminosa por valerse de técnicas refinadas pero que expiaba su culpa por llevar el drama de la calle y las masas al gabinete de un responsable de aplicar la tendenciosa justicia), y *Hay hambre en la tierra* (que “toma el problema tremendo de la falta de trabajo desquiciando la vida, transtornando [sic] sus propósitos y sus destinos”). Y c) en tercer lugar se abocarían a organizar la presentación pública de su repertorio, paradójicamente la lectura de las obras en el seno de la Sociedad que rebasaban era el primer paso en ese sentido³³.

Durante septiembre, Bustillo Oro realizó la adaptación de *Volpone* y el fin de mes lo encontró en el puerto de Veracruz redactando reglamentos (una comisión del bufete de abogados para el que trabajaba), y aún así se daba el tiempo para cumplir con el plan trisemanal de acuerdo con el cual habría de concluir otras dos de las cuatro obras comprometidas para el repertorio. Por su correspondencia³⁴ sabemos que el día 25 concluyó la versión preliminar de *Justicia S. A.* y que para el primero de octubre, cuando regresara a la ciudad, también planeaba tener concluida *Masas*. Durante el mismo periodo trisemanal, Mauricio Magdaleno debía escribir *Pánuco 137* y *Volviendo a crear el mundo*.³⁵

³² Bustillo Oro consideraba que la última escena de esa obra era lo mejor de la obra de Magdaleno. Lamentablemente no se ha localizado, *ídem*.

³³ Aunque no sería el único, Battino dejó noticias sobre el hecho de que además de las obras leídas en el Paraninfo universitario los autores dieron a conocer algunas otras por medio de lecturas en reuniones privadas. Rafael Battino, “La trascendencia de la exposición de *Excelsior*”, *Excelsior*, 21 de enero de 1932, pp. 5 y 6.

³⁴ En el archivo de Marcela Magdaleno Deschamps encontramos una carta de Juan Bustillo Oro dirigida a Mauricio Magdaleno desde Veracruz, en septiembre de 1931.

³⁵ Para el arranque del proyecto contaron con el respaldo del General Antolín Piña Soria. Sin explicar en qué consistía tal apoyo, Bustillo Oro lo mencionó en su correspondencia

Octubre. Los Amigos del Teatro dieron a conocer las obras *El apóstol* de Rodolfo Usigli, el viernes 9 en la séptima lectura, y *Un crimen en el jurado* de Antonio Helú, el viernes 23 en la octava; este último también había participado en la lucha vasconcelista.

Ese mismo viernes, Narciso Bassols tomó posesión como titular de la Secretaría de Educación Pública, lo que se convertiría en un nombramiento relevante para buena parte de los grupos interesados en el fomento del teatro.

Por su cuenta, los muchachos del Ahora se habían movilizado eficazmente para conseguir en préstamo el Paraninfo de la Universidad Nacional. Allí programaron, en sesiones especiales de la Sociedad Amigos del Teatro, lo que sería no sólo la lectura de un par de obras escritas de acuerdo con un nuevo sentido conceptual y acompañadas de las notas acostumbradas, sino aquello que se convertiría en su pronunciamiento manifiesto y programático. El martes 27, Magdaleno leyó *Pánuco 137* y las notas tituladas “El momento actual de la dramática”.³⁶

La programación de la Sociedad concluyó el mes con sus lecturas de los viernes, y en la novena sesión del día 30 se dio a conocer *La duda* de Adolfo Fernández Bustamante.

Noviembre. El martes 3, en el Paraninfo Bustillo Oro leyó su obra *Masas* y las notas “El primer esfuerzo americano”. Ese mismo día Alfonso Pruneda, jefe del departamento de Bellas Artes y ex rector de la Universidad Nacional, le envió una carta a Mauricio Magdaleno solicitándole una copia de la conferencia que había sustentado la semana anterior y pidiéndole además la autorización para que uno de los conjuntos teatrales del departamento representara su obra *Pánuco 137*.³⁷ Magdaleno respondió con rapidez y envió además de la propia la conferencia de su compañero, no localizamos el escrito que las acompañó así que conservaremos la duda de cuáles fueron los términos en

de septiembre del 31 con Magdaleno y durante la sesión de lectura de *Masas* se refirió a él como “orientador de este esfuerzo”, en “Juan Bustillo Oro dió a conocer su obra *Masas*”, *El Universal*, 5 noviembre 1931. Otros respaldos habrían de manifestarse en acciones concretas durante los meses siguientes.

³⁶ Véase nota 2.

³⁷ Durante la investigación no localizamos evidencias documentales sobre los “conjuntos teatrales” del Departamento de Bellas Artes en 1931, aunque sí las encontramos a partir 1936. Véase la nota 87 de este mismo trabajo.

los que Magdaleno contestó al funcionario sobre la posible representación de su obra. Sin embargo, es muy probable que algo haya sido propuesto pues el día 16, Pruneda le turnó un nuevo oficio agradeciendo los textos de las conferencias e invitando a los dramaturgos a entrevistarse con Carlos González, director artístico de los teatros de la SEP, para intercambiar impresiones. Se estaba fraguando el Primer Ciclo de obras, con la participación de una compañía de actores encabezada por Ricardo Mutio en lugar del conjunto teatral propuesto originalmente.

Todavía quedará por despejar las razones que llevaron a Pruneda a buscar a Magdaleno, ¿fue iniciativa suya o se lo sugirieron? ¿Intervino el General Piña Soria? ¿O tal vez el apenas nombrado dos semanas antes secretario Narciso Bassols? Por una parte, la lectura había tenido lugar en un recinto de la Universidad en la que Pruneda se había desempeñado como rector hasta hacia unos pocos años. Asimismo se trataba también de una instancia educativa y es muy probable que estuviera informado sobre sus eventos, más aún si estaban relacionados con el área artística. Por otro lado, al menos un cronista reseñó la presentación de Magdaleno y, por cierto, anotó sobre la concurrencia de aquella noche: “mitad de aficionados al teatro y mitad de pensadores izquierdistas”.³⁸ Desde dónde surgió la iniciativa de establecer el contacto queda por esclarecer, pero lo cierto es que la campaña de difusión de los jóvenes dramaturgos había dado en el blanco al atraer la atención de posibles simpatizantes de su planteamiento. No debemos pasar por alto que el recién nombrado Secretario de Educación y por tanto superior de Pruneda, el hombre a quien tanto Magdaleno como Bustillo Oro atribuyeron haberles brindado apoyo, estaba abiertamente identificado con el pensamiento de la izquierda.

De cualquier manera, no sería ésta la única manera en la que Bassols apoyaría a los interesados en el fomento del arte teatral. El 18 de ese mes, los Amigos del Teatro lo nombraron públicamente como su patrono junto con otros funcionarios gubernamentales, así que tal como la Sociedad se lo había propuesto estaba acercándose a personajes con suficiente representatividad institucional para conseguir su patrocinio.

³⁸ Adolfo Fernández Bustamante, “Crónicas teatrales”, *El Nacional*, 29 de octubre de 1931, p. 8. Además de ser miembro de la Sociedad la lectura de la obra de Fernández quedó entre los días que se leyeron las notas del Teatro de Ahora, estaba bien informado.

En el último tramo del año, Julio Bracho impulsó una idea similar a la de Amigos del Teatro aun cuando caminaba en una dirección diferente. Su agrupación Escolares del Teatro realizaba desde septiembre sus presentaciones en el Teatro Orientación, pero ese era todo el auspicio que recibía por parte de la SEP y le hacían falta recursos para financiar otros aspectos de su funcionamiento. Por esa razón propuso al Departamento de Bellas Artes que impulsara la creación de la Sociedad Teatro Orientación,³⁹ la que pensaba como un voluntariado de patrocinadores del arte teatral donde cada socio haría una contribución mensual de dos pesos; en el borrador de invitación para los posibles socios se argumentaba la improcedencia de cobrar la entrada al Teatro Orientación debido al carácter educativo de las representaciones. La taquilla demostraba una vez más no ser fácil aliada del teatro experimental y obligaba a ensayar la manera de complementar el patrocinio inicial de la SEP con aportaciones de particulares. Los ingresos obtenidos de ese modo sólo podrían alcanzar para financiar algunos costos de producción, en esta propuesta no se contemplaba el pago de honorarios para los miembros de la agrupación.

Diciembre. La crisis económica dificultaba el cumplimiento de las tareas del Departamento de Bellas Artes hasta el grado de anticiparse su desaparición, el día 22 Alfonso Pruneda presentó su renuncia y de manera extraoficial algunos periódicos anunciaron que el cargo sería ocupado por el joven poeta y dramaturgo, también miembro fundador de la Sociedad Amigos del Teatro, José Gorostiza.

1932. Aves nocturnas de las cuevas escénicas

Enero. El día 5 el Secretario de Educación presentó al Presidente de la República la iniciativa para conformar el Consejo de Bellas Artes, que debía “fijar y coordinar las orientaciones estéticas y los procedimientos técnicos”

³⁹ Borrador manuscrito de una carta-invitación sin autoría que se halló en el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública. En el mismo expediente se encontró el borrador del documento: Julio Bracho, “Programa que desarrollarán los ‘Escolares del Teatro’ en el Teatro Orientación”, México, 1931, que debía acompañar dicha invitación. La letra es la misma en ambos documentos.

del Departamento encargado de promover la acción del Estado en materia artística.

En el mes de enero, Julio Bracho procuraba la continuidad del auspicio de la SEP. En su opinión, la creación del Teatro Orientación sería una señal irreversible del compromiso estatal, a través de la Secretaría de Educación, con la promoción de un teatro liberado de las demandas y limitaciones del teatro comercial. Bracho presentó un anteproyecto⁴⁰ para el funcionamiento de ese espacio, retomando los argumentos ya expuestos por él mismo el año anterior para justificar el patrocinio a Escolares del Teatro, pero añadió dos aspectos novedosos: el primero era la concepción del Teatro Orientación como una “escuela-teatro” en la que directores, escenógrafos, actores, electricistas, maquinistas y demás elementos activos en la creación teatral pudieran encontrar un espacio de desarrollo por medio de la práctica y la teoría; el segundo se refería al financiamiento y superaba la idea de la sociedad de voluntariado planteada con anterioridad, pues en esta ocasión proponía la formación de un grupo “retribuido” por la Secretaría; aun sin estar detallado en el anteproyecto, se deja entender que se refiere a la totalidad de los costos. El contexto en que Bracho presentaba su nuevo proyecto era diferente al de meses atrás, la normatividad se había modificado y tras la creación del Consejo se establecía que el proyecto debería ser sometido a la consideración de dicho órgano.

El mismo día 5 Rafael Battino, colaborador en varios periódicos y quien después figuraría como representante del Teatro de Ahora durante sus presentaciones en el Hidalgo, difundió en el *Excélsior* el programa completo de lo que sería el Primer Ciclo, compuesto por *Pánuco 137*, *Tiburón*, *Emiliano Zapata*, *Los que vuelven*, *Vivir*, *Masas* y *Éxito* y *Justicia S. A.* En la columna reseñaba las obras y hacía algunas menciones a la técnica de composición.⁴¹ El repertorio difundido tenía cambios respecto de aquel sobre el que los autores habían trabajado meses atrás. Magdaleno había sustituido *Bajo el cielo*

⁴⁰ Julio Bracho, “Anteproyecto para el funcionamiento del Teatro ‘Orientación’ (Síntesis)”, México, enero 1932, mecanografiado.

⁴¹ Esta nota hace suponer que las ocho obras programadas para el primer ciclo estaban ya terminadas para inicios de enero. Rafael Battino, “Un gran esfuerzo mexicano: El Teatro de Ahora”, *Excélsior*, 5 de enero de 1932, pp. 5 y 6.

vacío y *Volviendo a crear el mundo* por Emiliano Zapata y *Vivir*,⁴² mientras que Bustillo Oro sustituyó *Hay hambre en la tierra* por *Los que vuelven*. Los resúmenes de las obras aparecidos en la prensa y dados a conocer por los mismos autores, dejan entrever que no se trataba solamente de modificaciones en los títulos sino de obras diferentes. Nuevas variantes en el programa aparecieron en un cartel impreso, sin fecha, pero que debió ser elaborado a finales de enero pues ya empleaba la denominación de Teatro Popular que le asignó el Departamento de Bellas Artes a la difusión del Primer Ciclo. Las obras enlistadas en el cartel coincidían con las reseñadas por Battino pero se añadía la obra *Tres días rojos* de Humberto Gómez Landero. En el cartel no se indicaba el nombre de los autores de las obras.

El mismo *Excélsior* anunció el día 8 que ante los preparativos del Primer Ciclo había decidido hacerse eco del proyecto y exponer en su galería los bocetos para decorados y carteles que algunos pintores estaban elaborando para el efecto. Fue la primera nota aparecida al respecto y se anunciaba la participación de Carlos González, David Alfaro Siqueiros, Julio Castellanos, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Hugo Tilghmann, Alejo Ortiz, Carlos Toussaint y Luis White. La galería de *Excélsior* había sido inaugurada algunos meses antes y llevaba organizadas ya varias exposiciones de arte contemporáneo mexicano.⁴³ Aunque la intervención de un periódico en la promoción de una actividad teatral o cinematográfica era común en los comienzos de los años treinta.⁴⁴ Luego

⁴² ¿Alguna de estas obras habría sido la que leyó Magdaleno en su primera intervención con los Amigos del Teatro o las habrá escrito durante el mes de diciembre?

⁴³ El periódico explicaba que su participación en la difusión cultural obedecía a una concepción del periodismo según la cual “la verdadera importancia de un diario moderno es, sin duda alguna, la manera como interviene en la vida pública del país que lo sostiene y la influencia que ejerce en la misma, desarrollando su papel de factor social y coordinador”, en “Tres nuevos pintores dan su contingente a la próxima exposición”, *Excélsior*, 12 de enero de 1932, p. 8.

⁴⁴ Algunos ejemplos de esta dinámica: “Concurso de dobles de Joan Crawford”, dos certámenes: de semejanza de rostro y formas, octubre 1931, organizado por el Cine Regis y el *Universal Gráfico* con motivo de la exhibición de la cinta *Bailen, tontos bailen* en la que actuaba Crawford. El premio: un viaje a Hollywood para filmar algunas escenas. Además se rifaría un vestido usado y donado por la actriz, diseñado por el francés Adrián. Asimismo, “Concurso de cancioneros” organizado por *El Heraldo de México* y la estación de radio XEZ y patrocinado por *La Prensa*. Con este concurso se “probó la fuerza de publicidad del diario

de ese primer anuncio, el periódico mantuvo una difusión constante del evento en los días consecutivos informando sobre el trabajo de los pintores involucrados, y el día 13 anunció la incorporación de tres más: José Mendaróqueta, Rosendo Soto y Gonzalo Martínez. La exposición se inauguró el 19 de enero con la contribución efectiva de doce pintores (Tabla 2), en el acto Magdaleno leyó un texto con el nombre de “La pintura escenográfica mexicana” donde establecía las relaciones buscadas de manera intencional entre su planteamiento teatral y la pintura mural de los tempranos años veinte. El programa de esa noche incluyó la participación del grupo Son Costeño formado por jóvenes músicos de Yucatán, Campeche, Tabasco y Veracruz, bajo la dirección de Santiago Rergis.

El día 16 se instaló el Consejo de Bellas Artes, como ya se mencionó antes, en el que Xavier Villaurrutia que era el consejero de teatro trabajaría estrechamente con el jefe del Departamento, José Gorostiza, para dar forma a la acción oficial de la Secretaría en materia teatral.

El mismo día en que se inauguró la exposición en la Galería Excelsior, el 19, arrancaron también los preparativos en el Teatro Hidalgo para la realización del Primer Ciclo. Carlos González, el director artístico, notificó mediante oficio al encargado del Departamento, José Gorostiza, que ante la proximidad del inicio de la “temporada formal de comedia mexicana que harán los señores Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro en el Teatro de la Secretaría (antes Hidalgo), *por concesión que hizo a su favor el C. Secretario*”⁴⁵ era indispensable reorganizar el personal técnico del teatro Hidalgo para poder cumplir satisfactoriamente las necesidades que se debían atender. Y el día 22, el mismo González daba instrucciones al encargado del teatro para

que conquistó a México en un mes”. Y “¿Cuál es el tipo popular que representa a México”, organizado por *La Prensa y El buen tono* para seleccionar el símbolo que podría representar al tipo popular mexicano, las participaciones podrían ser con productos histórico-literarios o artísticos. En este concurso alguien de apellido Caloca obtuvo mención especial. Caloca fue uno de los pintores que participó en la exposición de la galería *Excelsior*.

⁴⁵ Carlos González, “Propuesta de destitución y nombramientos de personal del teatro, ante el próximo inicio de la temporada del Teatro de Ahora”, México, 19 de enero de 1932, mecanografiado inédito. Las cursivas son mías. En la cita se puede apreciar lo ajeno que resultó para los funcionarios del Departamento de Bellas Artes la inclusión del Teatro de Ahora en el programa del Hidalgo, además de la manera de referirse a él usando denominaciones de uso corriente distintas a la de “teatro político” empleada inicialmente por sus promotores.

Los nombres de los pintores mencionados.	Excelsior 8/1/1932	Excelsior 10/1/1932	Excelsior 11/1/1932	Excelsior 12/1/1932	Excelsior 15/1/1932	El Heraldo 16/1/1932	Excelsior 18/1/1932	Excelsior 19/1/1932	Excelsior 20/1/1932. * En foto de prensa	Jueves 21/1/1932
Carlos González	✓	✓	Decorados para <i>Emiliano Zapata, Los que vuelven y Tiburón</i>	✓	Decorados para <i>Emiliano Zapata, Los que vuelven y Tiburón</i>	Decorados para <i>Emiliano Zapata, Los que vuelven y Tiburón</i>	Bocetos para <i>Emiliano Zapata, Tiburón y Los que vuelven</i>	✓	✓ *	Bocetos para <i>Emiliano Zapata, Tiburón y Los que vuelven</i>
Hugo Tilghmann	✓	✓	Caricaturas para <i>Tiburón</i>	✓	Caril para <i>Tiburón</i>	Caricaturas para <i>Tiburón</i>	Caril para <i>Tiburón</i> y caricaturas de los autores	✓	✓ *	Motivo para <i>Tiburón</i>
Ramón Alva de la Canal	✓	✓	Decorado y motivos para <i>Éxito</i>	✓	Decorado para <i>Éxito</i>	Decorado y motivos para <i>Éxito</i>	Interiores para <i>Éxito</i>	✓	✓ *	✓
Carlos Toussaint	✓	✓	Dos carteles para <i>Másas</i> y uno para <i>Éxito</i>	✓	Dos carteles para <i>Másas</i>	Dos carteles para <i>Másas</i> y uno para <i>Éxito</i>	Cartel para <i>Másas</i>	✓	✓ *	Cartel para <i>Másas</i>
Alejo Ortiz	✓	✓	Decorados para <i>Pánuco 137</i> y <i>Vivir</i> ; carteles para <i>Pánuco 137, Los que vuelven, Justicia S. A. y Tres días rojos</i>	✓	Cartel para <i>Éxito</i>	Decorados para <i>Pánuco 137</i> y <i>Vivir</i> ; carteles para <i>Pánuco 137, Los que vuelven, Justicia S. A. y Tres días rojos</i>	Cartel para <i>Éxito</i>	✓	✓ *	✓
Leopoldo Méndez	✓	✓	Decorado y motivos para <i>Justicia S. A.</i>	✓	Decorado para <i>Justicia S. A.</i>	Decorado y motivos para <i>Justicia S. A.</i>	Decorados para <i>Justicia S. A.</i>	✓	✓ *	✓
Fernando Leal	✓	✓	Decorado y motivos para <i>Másas</i>	✓	Decorado para <i>Másas</i>	Decorado y motivos para <i>Másas</i>	Decorados para <i>Másas</i>	✓	✓ *	✓
David Alfaro Siqueiros	✓	✓	Motivos para el Teatro de Ahora	✓	Motivos para el Teatro de Ahora	Motivos para el Teatro de Ahora	Motivos para el Teatro de Ahora			
Julio Castellanos	✓	✓	Motivos para el Teatro de Ahora	✓	Motivos para el Teatro de Ahora	Motivos para el Teatro de Ahora	Motivos inspirados en las piezas	✓		
Gabriel Fernández Ledesma	✓	✓		✓	Cartel para <i>Emiliano Zapata</i>		Cartel para <i>Emiliano Zapata</i>	✓	✓	<i>Emiliano Zapata</i> (no se precisa si es el cartel)
Cayetano Caloca			Motivos para <i>Emiliano Zapata</i>	✓	Motivos para <i>Emiliano Zapata</i>	Motivos para <i>Emiliano Zapata</i>	Motivos para <i>Emiliano Zapata</i>		✓ *	✓
José Mendarozqueta				✓	Motivos para <i>Másas</i> .		✓	✓	✓ *	✓
Rosendo Soto				✓	✓		✓			✓
Gonzalo Martínez				✓	✓		✓			✓

Tabla 2. La tabla muestra las variaciones en la información aparecida en la prensa respecto de los pintores participantes en la exposición y de la obra con la que lo hicieron. Es importante hacer mención que en las notas que reseñaron lo sucedido en la inauguración (días 20 y 21) no se mencionan los nombres de Julio Castellanos ni el de David Alfaro Siqueiros (éste inauguraría seis días después una exposición individual en el Casino Español y poco después se exiliaría en los Estados Unidos). También es importante mencionar que se conocen las evidencias gráficas de los bocetos para el decorado de *Emiliano Zapata* y *Los que vuelven*, así como una fotografía con la escenografía de la puesta en escena de *Tiburón*, las tres realizadas por Carlos González, además de un cartel para *Pánuco 137* diseñado por Carlos Toussaint, que no se mencionó en la prensa.

poner a disposición de Magdaleno y Bustillo Oro el inmueble a partir del 26 de enero,⁴⁶ poco más de dos semanas antes del primer estreno.

En medio de estos preparativos y a unos días de entrar al teatro, Magdaleno continuaba escribiendo y el 23 de enero fechó al calce una obra titulada *Doña Nieves*.⁴⁷

Algo parecía alentar a la gente interesada en el fomento teatral para presentar iniciativas al Departamento. Agustín Beltrán dirigió al Subsecretario de Educación el proyecto Teatro del Pueblo con fecha de 27 de enero, en el cual proponía que las compañías comerciales de más éxito tras terminar sus presentaciones en los teatros comerciales realizaran presentaciones en el Teatro Hidalgo con precios de entrada más económicos;⁴⁸ en el proyecto intervendrían la SEP y el Departamento Central, y su objetivo era facilitar el acceso de los sectores populares a las salas, era una manera de acometer el fomento por el teatro. Este proyecto se remitió al Departamento de Bellas Artes y de acuerdo con la normatividad sería sometido al Consejo para su dictamen.

A diferencia de lo acontecido con los proyectos presentados por Bracho y por Beltrán el ciclo del Teatro de Ahora ya estaba en preparativos por lo que el Consejo no fue consultado, las disposiciones continuaron y, el 28 de enero, José Gorostiza envió una misiva al director de la Escuela Popular Nocturna de Música (anexa al Teatro Hidalgo), informándole —y subrayando— que “por acuerdo del C. Secretario” del ramo, el 12 de febrero iniciaría “una temporada formal de teatro popular bajo la denominación de Teatro de Ahora”, y ante ello le solicitaba otorgar las facilidades a su alcance, así como la participación de los alumnos del plantel en algunos papeles o coros.⁴⁹ Ese mismo día, Carlos González le comunicaba al jefe de la Sección de Espectáculos del Departamento Central el patrocinio ejercido por el

⁴⁶ Carlos González, “Oficio para facilitar a Bustillo Oro y Magdaleno el Teatro Hidalgo para una temporada teatral”, México, 22 de enero de 1932, mecanografiado.

⁴⁷ La obra había permanecido inédita, la conocimos durante el desarrollo de la investigación gracias a la gentileza de Marcela Magdaleno Deschamps, y la publicamos en 2009.

⁴⁸ Beltrán C., Agustín, “Bases para la creación de un Centro Cultural que se denominará Teatro del Pueblo”, México, enero de 1932, mecanografiado.

⁴⁹ José Gorostiza, “Oficio en el que se solicitan elementos que Magdaleno y Bustillo Oro necesiten para la temporada de teatro popular”, México, 28 de enero de 1932, mecanografiado.

Departamento de Bellas Artes sobre la temporada teatral del Hidalgo, a la que se refería usando de nuevo la denominación de teatro popular.⁵⁰

Febrero. Mientras tanto, el primer día de este mes se clausuraba la exposición de bocetos en la Galería Excelsior, y de acuerdo con lo informado por la prensa en ese acto Renato Leduc pronunció una conferencia cuyo tema no se consignó.

En medio de los preparativos para los próximos estrenos, la actividad no se detenía en el Teatro Hidalgo pues el jueves 4 de febrero la prensa anunció para el día siguiente la presentación en ese espacio de la obra *San Felipe de Jesús*, con la Compañía de Ricardo Mutio. Se trataba del mismo actor que encabezaría una semana más tarde la cooperativa encargada de representar las obras del Ahora. Viene a caso comentar que el elenco se constituyó en cooperativa no por motivaciones ideológicas, sino porque esa era una modalidad de administración muy en uso en la época que permitía a las compañías asumir la escasez de ingresos en taquilla. Asimismo, entre el apoyo económico que la SEP otorgó para la temporada no se incluyeron salarios⁵¹ por lo que deberían cubrirse con la taquilla. Sobre este elenco Bustillo Oro habría de escribir años después que estuvo formado por modestos actores, principiantes o ya en retiro.⁵²

El día 9, Magdaleno y Bustillo Oro publicaron en *El Universal Gráfico* una nota titulada “Antes de levantar el Telón del Teatro de Ahora”,⁵³ con ella intervenían de manera mesurada en la polémica desatada en algunos periódicos a propósito del anuncio de sus representaciones.⁵⁴ En esos intercambios habían intervenido periodistas y críticos, entre ellos Víctor Manuel Díez Barroso, el anfitrión fundador de Amigos del Teatro que no recibió de buena manera el comportamiento de estos dramaturgos, pues definitivamente habían

⁵⁰ Carlos González, “Oficio sobre el inicio de una temporada de teatro popular en el Teatro Hidalgo denominada Teatro de Ahora”, México, 28 de enero de 1932, mecanografiado.

⁵¹ “Presupuesto para la temporada febrero-abril del Teatro de Ahora”, 8 de enero de 1932, 8 pp., mecanografiado.

⁵² Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, p. 97.

⁵³ Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, “Antes de levantar el telón del Teatro de Ahora”, *El Universal Gráfico*, 9 de febrero de 1932, pp. 6 y 14.

⁵⁴ Véase Antonio Escobar, “El Teatro de Ahora, un proyecto teatral inacabado”, en este mismo volumen.

pasado por alto la deseada atribución de la Sociedad en cuanto a “unificar y dirigir todo esfuerzo encaminado al definitivo establecimiento del teatro de los autores mexicanos”. En un doble movimiento, como buscando zanjar los resentimientos incómodos, los dos dramaturgos remitieron una carta a Amigos del Teatro solicitándoles que tomaran bajo su patrocinio la iniciativa por haber sido en sus reuniones donde se germinó. Con ello consiguieron una respuesta consistente en una circular del Comité Central de la Sociedad dirigida a sus miembros excitándolos a brindar todo su apoyo.⁵⁵

Todo estaba listo. Según la documentación administrativa, la previsión de los autores abarcaba representaciones diarias por espacio de setenta días y el estreno de ocho obras durante los meses de febrero a abril.⁵⁶

El viernes 12 de febrero inició el Primer Ciclo, los dramaturgos publicaron ese día una nota en la prensa bajo el título de “Hoy se da el primer paso en el Movimiento Artístico Teatral en México. Declaración de los iniciadores”.⁵⁷ Por la noche se estrenó *Emiliano Zapata*. La dirección escénica corrió a cargo de Ricardo Mutio, la escenografía fue la diseñada por Carlos González y la dirección artística la realizaron conjuntamente el autor y el escenógrafo. En los entreactos se interpretó durante los primeros días el “Corrido de Emiliano Zapata” y seis días después participó un grupo de cancioneros llamado Don Quijote. La obra se representó de modo continuo hasta el 19 de febrero, y después se volvió a presentar el 25 y el domingo 28 en programa doble con *Tiburón*.⁵⁸

El sábado 20 de febrero se estrenó la segunda obra del programa, *Tiburón*. La dirección escénica nuevamente estuvo a cargo de Ricardo Mutio, la dirección artística corrió por cuenta del autor y de Carlos González, este

⁵⁵ “Un esfuerzo en pro del Teatro Mexicano. La Sociedad ‘Amigos del Teatro’ toma bajo su patrocinio al Teatro de Ahora”, *El Universal*, 9 de febrero de 1932, p.7.

⁵⁶ “Presupuesto para la temporada...” *op. cit.*, p. 1. El número de obras previstas en este documento se corresponde con el dado a conocer por Battino en *Excelsior* el 5 de enero y discrepa del cartel elaborado por la institución a finales de enero.

⁵⁷ Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, “Hoy se da el primer paso en el Movimiento Artístico Teatral en México. Declaración de los iniciadores”, *El Universal*, 12 de febrero de 1932, p. 1.

⁵⁸ La información relativa a los créditos y la programación de *Emiliano Zapata*, *Tiburón*, *Pánuco 137* y *Los que vuelven* fue tomada de los programas respectivos localizados en el archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

último también se encargó de los decorados. En los entreactos se tocó música tropical. La obra se representó desde la noche del estreno hasta el 24 de febrero y luego a partir del 26 hasta el 2 de marzo, y tuvo una última función el domingo 28 en programa doble con *Emiliano Zapata*. Bustillo Oro recordaría años después que las representaciones de esta obra “habían sido muy celebradas, reídas y aplaudidas por un público reducido pero entusiasta”.⁵⁹

El 23 de ese mes Eduardo Pastor y Ricardo López Ochoa, en representación de la Unión Mexicana de Actores, enviaron una misiva al Secretario Bassols en la que solicitaban se les renovara el contrato de arrendamiento del Teatro Hidalgo a partir del 20 de marzo y por el resto del año, y argumentaban en su favor haberlo ocupado durante los dos años anteriores. Agregaban además que sólo lo ocuparían para dar funciones los domingos por la tarde y ocasionalmente entre semana cuando lo consideraran conveniente y la Secretaría no lo ocupara, su intención era crear una fuente de empleo y reponer en sus puestos a algunos elementos de las agrupaciones teatrales que solían trabajar en ese teatro y que habían dejado de hacerlo a raíz del ingreso del Teatro de Ahora⁶⁰. Este es el primer dato referente al acortamiento del Ciclo del Ahora, las presentaciones no se extenderían hasta abril como lo habían considerado los dramaturgos, pues terminarían antes del 20 de marzo y, como se puede ver, ya era una decisión conocida por la gente cercana a la administración del teatro apenas transcurrido el segundo estreno de los ocho programados.

Marzo, el día 2 de este mes José Gorostiza notificó que el Consejo de Bellas Artes había rechazado el proyecto Teatro del Pueblo presentado por Agustín Beltrán el 27 de enero, los dos argumentos expuestos consistían en que justamente durante esos días se llevaba a cabo una temporada de teatro popular —esta era la manera en que la institución denominaba al Teatro de Ahora— además de que pronto tendrían lugar en ese teatro otros experimentos escénicos a cargo del propio departamento.⁶¹

⁵⁹ Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, p. 95.

⁶⁰ Pastor, Eduardo y Ricardo López Ochoa, “Solicitud de arrendamiento del Teatro Hidalgo”, 23 de febrero de 1932, 1p., mecanografiado.

⁶¹ José Gorostiza “Asuntos culturales y artísticos”, 2 de marzo de 1932, 1 p., mecanografiado.

El sábado 5 de marzo se estrenó *Pánuco 137*. En los programas empleados para la difusión se antepuso por primera vez la denominación de “Compañía” al nombre Teatro de Ahora, Mendoza López⁶² sugiere que la ausencia de esa categoría había contribuido a provocar desconcierto entre el público frente a la propuesta teatral que se le estaba presentando, y pensamos que probablemente fue por esa razón que los directores decidieron recuperarla. Como consecuencia del cambio, Ricardo Mutio aparecía entonces como director de la Compañía. En cuanto a la obra, la escenografía consistía en tres decorados realizados por Alejo Ortiz y Carlos González, la dirección artística recaía como en los estrenos anteriores en el autor y Carlos González. Para el día siguiente, el programa anunciaba un fin de fiesta con el doctor Migar que se valía de aparatos para presentar un “maravilloso espectáculo con un fondo científico”.

Mauricio Magdaleno fechó el 9 de marzo un texto escrito por él para ser leído tres días después en la noche del último estreno del Primer Ciclo,⁶³ mismo texto que aparecería en los días siguientes en algunos periódicos. Se entiende que para ese día ya había sido informado oficialmente de la interrupción del ciclo.

El día 11, José Gorostiza recomendó al subsecretario de Educación dar una respuesta negativa a la solicitud presentada por la Unión Mexicana de Actores semanas atrás para renovar el contrato de arrendamiento del Teatro Hidalgo, esta recomendación la emitió en su condición de jefe del Departamento de Bellas Artes y sin consultar al Consejo. En la misma comunicación se refirió de manera concreta a los experimentos que había mencionado de manera general una semana antes en el oficio en el que se rechazó el proyecto del Teatro del Pueblo: el Consejero de la materia, Xavier Villaurrutia y él mismo, presentarían en breve al Consejo un programa de acción teatral para cuya realización la Secretaría debería poder utilizar libremente el Teatro Hidalgo.⁶⁴

⁶² Margarita Mendoza López, “Mauricio Magdaleno, dramaturgo”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 40, suplemento de *El Nacional*, 27 de noviembre de 1983, p. 15.

⁶³ Magdaleno, Mauricio, “*Los que vuelven*. Clausura del Primer Ciclo del Teatro de Ahora”, 12 de marzo de 1932, 4 pp., en este mismo volumen.

⁶⁴ El titular del Departamento de Bellas Artes aseguraba con esta recomendación la disponibilidad del Teatro Hidalgo para el futuro programa de acción teatral de la Secretaría (Teatro Orientación), pues ya estaba tomada la decisión de interrumpir ese mismo fin de semana el programa del Primer Ciclo del Teatro de Ahora. Las representaciones de ese Ciclo no

Añadía además que en su opinión, en caso de no aprobarse dicho programa, sería preferible mantener cerrado el inmueble en lugar de rentarlo a quienes lo solicitaban, pues eran los peores elementos de la Unión y el repertorio que presentaban —compuesto por melodramas (*Los dos pilletes*, *Nuestra Señora de París*, *La torre de Nesle*, etcétera,)— carecía de interés.⁶⁵ Su recomendación recibió la aprobación del subsecretario el 29 de marzo y se les hizo extensiva a los solicitantes.

El sábado 12 de marzo se estrenó *Los que vuelven*, de esta obra sólo se alcanzaron a dar dos funciones antes del cierre anticipado del Ciclo. En los créditos del programa Ricardo Mutio figuraba como director de la Compañía, para la escenografía se utilizaron tres decorados de Carlos González y en esta ocasión no se mencionó el crédito de la dirección artística. Esa noche, Mauricio Magdaleno leyó las notas antes mencionadas que había escrito tres días atrás, en ellas hacía un balance de lo realizado durante la temporada.⁶⁶ Al día siguiente, el domingo 13, concluyó el primer ciclo del Teatro de Ahora, con un programa doble formado por *Pánuco 137* y la segunda y última representación de *Los que vuelven*.

El día 20 de marzo fue Domingo de ramos, marcando el comienzo de la Semana santa cuando por tradición en esos días los teatros disminuían sus actividades, por lo que resulta muy probable que el Departamento de Bellas Artes haya considerado este paréntesis el momento oportuno para interrumpir el curso del ciclo de obras del Teatro de Ahora.

Bustillo Oro escribió años después en sus memorias sobre la escasez de público a lo largo del mes que duraron las presentaciones:

eran consideradas por Gorostiza propias del Departamento, y no las incluyó en su informe integrado en la *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública* citado arriba, a pesar de su interés en resaltar las posibilidades del Departamento para hacerse cargo de las funciones de producción artística. En cambio incluyó la obra *Juárez y Maximiliano* de la Compañía de Virginia Fábregas, patrocinada por la Secretaría y el inicio de las actividades de la compañía de la Secretaría en el Teatro Orientación, bajo la dirección de Celestino Gorostiza y diseñada por los Consejeros José Gorostiza y Xavier Villaurrutia.

⁶⁵ José Gorostiza, “Respuesta sobre solicitud de arrendamiento del Teatro Hidalgo”, 11 de marzo de 1932, 1 p., mecanografiado.

⁶⁶ Robleto, Hernán, “Farándulas y farandulerías: Palabras de justicia”, *El Universal Gráfico*, marzo de 1932.

Apenas tuvimos espectadores. Recientes los estragos y sufrimientos de nuestra Revolución, la gente parecía resistirse a renovarlos en un espectáculo que forzosamente tenía que remover aquellas amarguras. Nos sentimos heridos otra vez directamente por nuestra patria, y pensamos en emigrar a parajes menos hostiles.⁶⁷

Quizá la excepción la representó *Emiliano Zapata*, por haber sido el inicio del programa y estar antecedida tanto del debate entre los enterados como de la expectativa suscitada. Asimismo, la cantidad de crónicas aparecidas en la prensa fueron disminuyendo conforme el programa avanzaba hasta llegar a *Los que vuelven*, sobre la cual el cronista Elizondo definitivamente informó en su columna no haberla visto y declararse deudor de una crítica al respecto.⁶⁸

La actitud de la crítica sobre el trabajo de Bustillo Oro y Magdaleno parecía obedecer a razones objetivas, no así el comportamiento del público, ausente de cualquier modo de las salas teatrales. Por esos mismos días festivos un cronista recogió la situación de la taquilla en los teatros capitalinos y reveló que un domingo anterior en el Teatro Hidalgo solamente se había vendido un boleto,⁶⁹ aunque no aportó información suficiente para saber si fue durante la segunda función de *Los que vuelven*.

Para el domingo 27 la compañía de Ricardo Mutio retornó por cuenta propia al escenario del Hidalgo presentando una obra muy distante de los propósitos del Teatro de Ahora: *Sor Teresa*, drama italiano en cinco actos.

Abril. Ricardo López Ochoa no había quedado conforme con la respuesta del Departamento de Bellas Artes y el 7 de este mes envió conjuntamente con Jesús Melgarejo una misiva al Presidente Pascual Ortiz Rubio, como representantes de los intereses de la Unión Mexicana de Actores.⁷⁰ En ella

⁶⁷ Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, p. 42.

⁶⁸ Elizondo, "Notas teatrales: Los teatros en cuaresma. Llegará Ernesto Vilches", *Excélsior*, 14 de marzo de 1932, p. 4.

⁶⁹ RIP-RIP "Teatrales. Recordando otros 'sábados de gloria' cuando los teatros no estaban vacíos", *El Universal Gráfico*, 26 de marzo de 1932, pp. 6 y 11.

⁷⁰ Ricardo López Ochoa y Jesús Melgarejo, "Carta a la presidencia de la República para solicitar que el Teatro de Ahora no se presenté en el Teatro Hidalgo", 7 abril 1932, 3 pp., mecanografiado.

volvían a la solicitud de ocupar el teatro, aunque esta vez incluyeron entre sus argumentos el cuestionamiento a la iniciativa del Teatro de Ahora y al apoyo brindado a ésta por el Secretario de Educación, pues en su opinión el propósito que los había animado era loable pero habían equivocado la selección del teatro ya que el público asistente al Teatro Hidalgo estaba acostumbrado a funciones dominicales con obras de episodios pasionales, era un público de “seres sencillos y buenos”, por tanto le solicitaban interceder para que la Secretaría le permitiera a la Unión trabajar en ese teatro con un repertorio adecuado de “obras clásicas, obras viejas, pero inmortales”: Lope de Vega, Juan Eugenio de Hartzenbuch, José Zorrilla, Alfredo Chavero y Manuel José Othón. La presidencia remitió el oficio a la SEP y desconocemos el curso seguido por la solicitud, pero nos ofrece un testimonio valioso de la manera en que la Unión percibía al público formado por obreros y artesanos habitantes del barrio de Las Vizcaínas y es también una muestra más de ese sordo debate librado por la gente de teatro durante esos años.

A este debate en el que ya habían intervenido dramaturgos, periodistas, funcionarios culturales y actores se incorporó poco después un participante generalmente ausente en la expresión de opiniones: el público. En una nota aparecida en *La prensa*⁷¹ se reprodujeron parte de los argumentos plasmados por un grupo de asiduos asistentes al Teatro Hidalgo en una carta enviada a la Presidencia de la República. En la misiva los firmantes aseguraban haber recibido con desagrado la propuesta del Teatro de Ahora por la sencilla razón de que en sus obras se expresaban frases altisonantes y, según afirmaban, su manera de manifestarlo consistió en ausentarse de la sala mientras duró el Primer Ciclo. El insistente apoyo de los firmantes para que regresaran los dramas de capa y espada con la compañía de Ricardo Mutio llega a despertar la sospecha de que la redacción de la carta habría sido inducida por alguna de las partes interesadas. Pero no deja de aparecer como un pronunciamiento de interés.

Regresando al mes de abril, el día 9 la compañía de Virginia Fábregas estrenó *Juárez y Maximiliano* de Franz Werfel, en el Teatro Fábregas, esta producción era una modalidad más de las varias en que la SEP subvencionaba al arte escénico, pues le entregó un financiamiento en efectivo para sufragar

⁷¹ “Quieren obras de capa y espada los concurrentes del Teatro Hidalgo”, *La Prensa*, 27 de agosto de 1932, p. 12.

los costos de la temporada. Al estreno asistieron altos funcionarios del gabinete presidencial, incluido su titular.

Los consejeros José Gorostiza y Xavier Villaurrutia fecharon el día 29 de este mes el anunciado proyecto que presentarían a la consideración del Consejo, aquel usado como argumento para rechazar otros proyectos. Consistía éste en un ambicioso programa de reestructuración de la totalidad de iniciativas teatrales auspiciadas por la Secretaría en tres vertientes: teatro popular, teatro comercial y teatro de arte.⁷² En relación con el teatro popular anticipaban que estaban elaborando un proyecto específico que presentarían posteriormente. Por tanto, en éste se abocaban a la promoción del teatro comercial de calidad y al teatro de arte. Para el comercial proponían la realización de una temporada en el Teatro Virginia Fábregas con una compañía integrada por los mejores elementos activos en el teatro comercial y un programa de obras seleccionado por el Departamento de Bellas Artes. En lo referente al teatro de arte proponían la creación de una compañía completamente financiada por la secretaría —se debe destacar que hablaban de incluir en el gasto corriente de la SEP los honorarios de los actores y de los creativos: de incluir en la nómina a este tipo de empleados— integrada por elementos inclinados hacia el teatro experimental y que tuviera por sede el espacio del Teatro Orientación.⁷³ Dicha compañía fue creada de acuerdo con las directrices del proyecto, y según lo planteado fue puesta bajo la dirección de Celestino Gorostiza y en la historia quedó registrada por el nombre del inmueble que ocupó. Llama la atención poderosamente que el Teatro Hidalgo no figurara en ninguna de las actividades consideradas en este proyecto, ¿para qué entonces excluir a otros interesados en ocuparlo?

Mientras tanto, durante ese mes de abril Bustillo Oro y Magdaleno se enfrascaron en la escritura de las obras de teatro de revista *El periquillo sarniento* y *El pájaro carpintero* además de avanzar la escritura de *Corrido*

⁷² José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, “Plan de trabajo para el teatro Orientación”, 29 de abril de 1932, 25 pp. Este documento también fue publicado recientemente en Miguel Capistrán, comp., *José Gorostiza. Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 165-187.

⁷³ Hay dos ideas centrales en este proyecto relacionadas con la promoción del teatro de arte que parecen tomadas del anteproyecto de Julio Bracho, presentado meses antes: convertir el Teatro Orientación en la sede de las actividades de teatro experimental de la SEP y formar una compañía financiada completamente por esa institución.

de la *Revolución*⁷⁴ que fecharon como concluida en el mes de mayo, estas obras les habían sido solicitadas por Roberto Soto. Pero antes de eso, o quizá simultáneamente, habían procurado darle continuidad a su proyecto llevando a la escena la parte del programa que no se había representado en el Hidalgo; tras pocos días de transcurrida la Semana santa los autores iniciaron las gestiones para un Segundo Ciclo, y la prensa difundió esos preparativos que según lo publicado tendrían por sede el Teatro Nacional, con las obras *Éxito* y *Vivir* de Magdaleno, *Justicia S. A.* y *Masas* de Bustillo Oro a las que se añadían *Cuentas viejas del pueblo de Dios*, de Jorge Ferretis y *Barro nativo* de Hernán Robleto.⁷⁵

Mayo. Roberto Soto, Bustillo Oro y Magdaleno hicieron oficial su acuerdo el día 6 de ese mes, mediante la firma de un convenio que comprometía a los autores a escribir y entregar cuatro obras de revista al actor y empresario. Para el momento de la firma ya habían sido inclusive entregadas las tres mencionadas antes y sólo restaba entregar *El romance de la Conquista*, y se fijó el 3 de junio como fecha límite para ello.⁷⁶

En el Departamento de Bellas Artes la aprobación del proyecto relativo a las actividades de teatro que impulsaría la Secretaría seguía su curso. El día 7 el Consejo de Bellas Artes lo remitió con su visto bueno al Secretario; dado el carácter institucional todavía restaba convertir el proyecto general en un programa de acciones concretas para realizar en un tiempo determinado.

El 31 de mayo, Magdaleno y Bustillo Oro comunicaron a Hernán Robleto, columnista de *El Universal Gráfico* la cancelación del proyectado Segundo Ciclo del Teatro de Ahora,⁷⁷ lo que atribuyeron a una absoluta falta de apoyo sin

⁷⁴ Las obras de teatro de revista *El periquillo sarniento*, *El pájaro carpintero*, *Corrido de la Revolución* y *Romance de la Conquista* habían permanecido inéditas. Las publicamos, en 2008, con la coordinación de Alejandro Ortiz Bullé Goyri en *Cuatro obras de teatro de revista política para el Teatro de Ahora* (1932).

⁷⁵ Fernando Mota, "Nuevo ciclo del Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, 10 de abril de 1932, [pp. 7-8].

⁷⁶ Medina Ávila, Virginia. *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, tesis de maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., ed. del autor, 1998, pp. 44 y ss.

⁷⁷ Hernán Robleto, "Farándulas y farandulerías: No se realizó un noble intento", *El Universal Gráfico*, junio de 1932.

mencionar a nadie en particular, aunque es presumible que habían buscado el apoyo de la SEP, sin obtenerlo.⁷⁸ Las primeras noticias sobre el segundo ciclo se habían difundido desde los primeros días de abril y luego se había confirmado que iniciaría en la segunda quincena de mayo.

Junio. Finalmente, tras casi dos meses de haber iniciado el trámite, el 27 de junio el Consejo de Bellas Artes aprobó el proyecto de organización del Teatro Orientación para 1932.⁷⁹ Se trataba de un programa operativo emanado del proyecto elaborado por Gorostiza y Villarrutia, por lo que se observaban diferencias de alcance entre lo proyectado y lo programado. En los hechos, la parte relativa a la promoción del teatro comercial de calidad encaminada a reorientar el gusto del público ya afecto al teatro, no se desarrolló. De modo que solamente se continuó con la parte relativa al teatro de arte y cumpliéndola de manera muy apegada al proyecto original. El Teatro Hidalgo no fue ocupado para las actividades de este programa, solamente se consideró el Teatro Orientación.

Julio. El día viernes primero del mes la compañía de Roberto Soto estrenó *El periquillo sarniento* en el Teatro Iris en medio de una “Gran función de gala” con la asistencia incluso del Presidente de la República. El crítico de la revista *Jueves* al ocuparse el día 7 del estreno de *El periquillo sarniento*, expresó de paso su deseo de que la crónica capitalina no se dejara llevar por pasiones ni partidismos al valorar la obra.⁸⁰ Probablemente hacía mención al trato que ésta había dado a estos autores durante las representaciones en el Hidalgo.

⁷⁸ La animadversión de Bustillo Oro y Magdaleno frente al grupo de los Contemporáneos además de ser mutua era evidente y está documentada. La oposición de sus ideas en torno del arte tenía consecuencia en la función pública que desempeñaban los Contemporáneos en la SEP, como quedó registrado con su decisión de suspender el Primer Ciclo, por lo que se puede conjeturar que también intervinieron para impedir la realización del Segundo Ciclo. En una carta personal enviada desde España, Magdaleno refiere que a su regreso a México colaborarían con Bassols en la Secretaría “ahora que han salido los de la mafia de Contemporáneos”. Mauricio Magdaleno, “Carta personal de Mauricio Magdaleno desde Madrid”, 27 de noviembre de 1932, 2 pp., mecanografiado.

⁷⁹ “Proyecto de organización del Teatro Orientación para 1932”, 1932, 8 pp., mecanografiado.

⁸⁰ S. A., “Farandulerías”, *Jueves de Excelsior*, núm. 524, 7 de julio de 1932, p. 15

El deseo de emigrar expresado por Bustillo Oro tras la desilusión del Primer Ciclo debió acrecentarse con la imposibilidad del Segundo, de manera que los jóvenes dramaturgos lo vieron cumplido el 10 de julio cuando partieron del Puerto de Veracruz a bordo del vapor “Cristóbal Colón” con rumbo a España: no era una fuga, buscaban en la España Republicana un espacio de diálogo para sus ideas sobre las posibilidades políticas del teatro. Parte del costo de los boletos lo cubrieron con el pago de Roberto Soto por las obras de revista. Y contaban con el patrocinio de Bassols quien les había asignado una cantidad mensual para su sostenimiento.

Por su parte, la compañía de Roberto Soto continuaba con el estreno de las revistas, así que el viernes 29 tocó el turno a *El corrido de la Revolución*, en el Teatro Iris. Originalmente se había anunciado para el sábado 23 pero la fecha se pospuso aduciendo que se mantendría en escena *El periquillo sarniento* para que nadie se quedara sin verlo. Esto último es poco probable y en cambio es casi un hecho que la producción no estuvo lista a tiempo, además de que ese tipo de argumentos eran muy usados por la compañía de Soto como parte de sus estrategias publicitarias. De cualquier modo, la obra que se quedaba seguía teniendo una buena asistencia de público.

Septiembre. El sábado 3 la compañía de Roberto Soto estrenó en el Teatro Iris la revista *El pájaro carpintero* y la mantuvo en escena poco más de una semana, hasta el domingo 11. Esta revista no resultó tan atractiva para los espectadores como las dos anteriores y su resonancia fue visiblemente menor. *El Romance de la Conquista*, la cuarta de las obras contratadas, no se estrenó. Roberto Soto continuó su temporada en el Teatro Iris hasta el 28 de ese mes, y durante esos días estrenó todavía las revistas *Así es México* y *México bravío*; para la última de sus funciones recibió su beneficio con la presentación de *El pájaro carpintero*. Luego de esa noche Soto inició una gira por varios estados de la República y algunos países de Centroamérica, y en su repertorio llevaba las revistas de Bustillo Oro y Magdaleno que, según las noticias llegadas a la ciudad, le significaron buenas entradas.

Bustillo Oro fechó en Madrid el día 6 de septiembre su obra *La viudita se quiere casar*. Con ésta y otras obras suyas el autor intentaba despertar el interés de empresarios de salas comerciales en Madrid.

Por su parte, Magdaleno informaba a su hermano Vicente en una carta fechada el 12 del mismo mes respecto de la proximidad del inicio de una

temporada de “teatro de arte” preparada por Cipriano Rivas Cherif en el Teatro Cervantes, presumiblemente en ella estaba programada la lectura de obras de Magdaleno (*El alma encantada*, quizás) y de Bustillo Oro. Pero tras la lectura, —o representación, no queda claro en la carta— de *El estupendo cornudo* de Crommelynck el público se ausentó de la sala y la temporada se canceló antes de que se llegaran a leer las obras de los autores mexicanos. Magdaleno también comentaba que para el mes de octubre pensaba leer ante algunas personas de influencia algo sobre la vida de Fermín Galán,⁸¹ fusilado en Jaca el 14 de diciembre de 1930; al parecer se trataría de una obra dramática basada en la vida de este personaje. Y en la misiva cuestionaba de paso los comentarios expresados por Rodolfo Usigli sobre su propuesta teatral, probablemente en el libro *México en el Teatro*,⁸² aduciendo que no podía hablar de primera mano por no haber asistido a las representaciones en el Hidalgo.

Noviembre. Magdaleno termina de escribir *Trópico*, en Madrid. Y el jueves 24 pronuncia en el Ateneo de Madrid una conferencia titulada “Panorama y propósitos del teatro mejicano”, parte de la serie Dos pláticas sobre el movimiento teatral en México, auspiciadas por la Sección de Literatura del Ateneo. Esta conferencia y la manera en que la comenta en una misiva a su hermano,⁸³ deja ver la manera en que nuestros autores se relacionaban con el ámbito intelectual madrileño. La presentación del conferencista la hizo el narrador Benjamín Jarnés; por su parte Enrique Díez Canedo uno de los principales organizadores de eventos en el Ateneo no asistió a éste a pesar de estar en la ciudad, pues mantenía severas diferencias con las ideas de Magdaleno. Al día

⁸¹ El 12 de diciembre de 1930, Fermín Galán, en la creencia de que un levantamiento republicano iba a producirse en toda España, con los capitanes Ángel García Hernández y un número indeterminado de paisanos se sublevó en la que sería conocida como Sublevación de Jaca, proclamó la República y marchó hacia Ayerbe y Huesca. Durante toda la II República los retratos de Galán y de García Hernández presidieron multitud de actos, carteles y otros lugares, como Los mártires de la República. En www.rolde.org/content/files/magazine_31_07_galan.pdf, consultado el 15/01/ 2007.

⁸² En esta publicación Usigli insertó los bocetos de escenografía diseñados por Carlos González para las obras *Emiliano Zapata* y *Los que vuelven*, las imágenes le fueron facilitadas por Bustillo Oro y Magdaleno y habían formado parte de la exposición de bocetos en la Galería Excelsior. Cfr. Rodolfo Usigli, *México en el Teatro*, México, Imprenta mundial, 1932, 220 pp.

⁸³ Mauricio Magdaleno, “Carta personal de Mauricio Magdaleno desde Madrid”, 27 noviembre 1932, 2 pp., mecanografiado.

siguiente, viernes 25, Bustillo Oro pronunció como parte de la misma serie una conferencia titulada “El teatro de Ahora, un primer ensayo de teatro político en México”, Jarnés decidió no presentarlo pues en la conferencia del día anterior se había suscitado un debate alrededor del arte por el arte donde había resultado refutado.

1933. Pájaros de la derrota

Marzo. El final de la estancia en España se acercaba, Bustillo Oro y Magdalena trataron aún de conseguir el financiamiento por parte de Bassols para continuar su recorrido hacia Alemania y la Unión Soviética,⁸⁴ los países donde tenía lugar lo que ellos consideraban un renacimiento de la dramática en el mundo.

Abril. Ante la imposibilidad económica de continuar su recorrido, los artistas se embarcaron en Santander con rumbo a México.

A poco de su regreso, Bustillo Oro fue contratado por Bassols para escribir piezas de teatro escolar en la SEP, de ahí surgió *Cocó o El banquete de boda*, que probablemente haya sido puesta en escena en escuelas de educación básica junto con obras de Germán Cueto, Rubén Salazar Mallén, Elena Huerta Muzquiz y Abel Plenn. No duró mucho en ese empleo pues la vocación hacia el cine ganaba terreno en su fuero interno.

Julio-octubre. Y fue en ese terreno que se dio de nuevo la escritura en colaboración entre Bustillo Oro y Magdalena, durante estos meses concluyeron varios argumentos cinematográficos: *Nocturno a Rosario*, *Entre volcanes*, *Los ojos del amor* y *Bolívar*. Uno de esos guiones fue la adaptación cinematográfica de *Tiburón*, la registraron ante la Secretaría de Educación Pública el 25 de julio y su filmación tuvo lugar durante los meses posteriores.

Noviembre. Narciso Bassols mantenía el interés en impulsar la producción dramática de los jóvenes dramaturgos y propició la puesta en escena

⁸⁴ Medina Ávila, Virginia, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, pp. 44 y ss.

de un par de obras que habían escrito durante su estancia en España; para eso los puso en contacto con Julio Bracho quien estaba trabajando de nuevo en la SEP, se desempeñaba como profesor de práctica escénica en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores y había formado el grupo Trabajadores del Teatro con sus estudiantes.⁸⁵

Esa agrupación estrenó el jueves 9 de noviembre la obra *Trópico* de Mauricio Magdaleno, en el Teatro Hidalgo, con la dirección del autor y Juan Bustillo Oro.⁸⁶ La obra se presentó el día del estreno, no es claro si también el viernes 10 porque ese día se presentó en el Hidalgo un concierto con un cuarteto clásico, y prosiguió el sábado 11 y el domingo 12. Con esas funciones cubriría su programa pero luego se repuso el sábado 25 y el domingo 26 para sustituir a *San Miguel de las Espinas*, que fue censurada.

Los Trabajadores del Teatro fueron también los encargados de estrenar el jueves 23 la obra *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro, en el Teatro Hidalgo, con la dirección del autor y Mauricio Magdaleno. La obra sólo alcanzó a presentarse el día del estreno, pues el viernes 24 se presentó en el Hidalgo la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, y para las funciones de sábado y domingo la obra fue sustituida por *Trópico*, respaldados con un anuncio de “a petición general”. Lo cierto es que el subsecretario Jesús Silva Herzog consideró que las alusiones a asesinatos políticos en la obra resultaban inconvenientes en tiempos electorales. Las notas de prensa de esos días no hicieron mención alguna a estos hechos, su relato llegó a nosotros debido a los testimonios del propio Juan Bustillo Oro aparecidos en *Vida cinematográfica* y a las anotaciones que hizo al respecto Usigli, en su *Diario de trabajo*.

Diciembre. El incidente de la censura parecería haberse convertido en un hito tras del cual los dramaturgos devendrían en escritores de otros géneros literarios. El 17 de diciembre se inició el rodaje de *El compadre Mendoza*, adaptación cinematográfica de Bustillo Oro de la novela corta de Magdaleno,

⁸⁵ Margarita Mendoza López, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*, México, IMSS, p. 35.

⁸⁶ El crédito de dirección apareció así en la publicidad de la prensa y a pesar de que con frecuencia se atribuye la dirección de estas obras a Julio Bracho no hay evidencia documental de ello, dirigió otras de las obras representadas por esta agrupación y se desempeñaba como su director.

la dirección estaba a cargo de Fernando de Fuentes y en el reparto participaban algunos de los actores del Teatro de Ahora, como Antonio R. Frausto y Abraham Galán. Esta película fue muy bien recibida por la crítica y por el público.

Ese mismo mes, el jueves 28, la incorporación al cine de Bustillo Oro se ratificó con el estreno de la versión fílmica de *Tiburón*, con guión del propio Bustillo Oro y Antonio R. Frausto en el reparto.

En las actividades realizadas por nuestros jóvenes de teatro en los últimos meses de 1933 se aprecia un abierto deslizamiento hacia otras disciplinas creativas, muy marcadamente hacia el cine, pues el teatro había dejado de interesarlos. En los años posteriores, algunas de las obras escritas en los años que nos han ocupado (1931-1933) habrían de ser representadas por otros grupos. El Cuadro de Teatro Revolucionario del Departamento de Bellas Artes, representó por lo menos desde 1936 y hasta 1940 las obras de *Pánuco 137*, *Tiburón*, *Emiliano Zapata*, y *San Miguel de las Espinas*.⁸⁷ En tanto que en otros países, *Trópico* fue representada en La Habana, por el grupo América (desconocemos la fecha). En 1937, el grupo argentino Juan B. Justo, presentó en Buenos Aires

⁸⁷ El Cuadro de Teatro Revolucionario, también referido en ocasiones como Cuadro Dramático Revolucionario, era dirigido por Antonio Garay. Además de las obras de Magdalena y de Bustillo Oro su repertorio incluyó obras de Mariano Azuela (*Del Llano Hermanos* y *El búho*), Carlos Becerra (*Esclavos*), Fransico Monterde (*Oro negro*) y Luis Octavio Madero (*Los alzados*), entre otras; con ellas cubría los rubros de teatro revolucionario, campesino y obrero, en los géneros de drama, zarzuela y comedia. Sus temporadas eran en el Teatro Hidalgo, los domingos por la mañana, aunque su actividad principal eran las funciones itinerantes, denominadas “servicios” por el Departamento de Bellas Artes, a solicitud de agrupaciones obreras, hospitales, reformatorios, escuelas, fábricas, etc. Como puede verse, esta agrupación dio una continuidad sesgada a la propuesta inicial del Teatro de Ahora, ya sin la participación directa, pero con el presumible consentimiento de sus autores y contribuyó a identificar al Teatro de Ahora como un teatro de la Revolución Mexicana. Véase Sección de Teatro de Bellas Artes, Fondo Armando de María y Campos del Fondo Reservado, Biblioteca de las Artes, Cenart.

Tal identificación sería reforzada por parte del discurso crítico con la posterior recuperación de *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137*, *Trópico* y *San Miguel de las Espinas* en antologías y estudios de teatro mexicano. Los críticos (en especial Armando de María y Campos y Antonio Magaña Esquivel) enfatizaron la relación temática de esas obras con la Revolución Mexicana y desdeñaron las obras *Los que vuelven* y *Masas* en las que Bustillo Oro materializó el propósito compartido con Magdalena de ocuparse de las circunstancias políticas internacionales de aquel tiempo. En sus estudios tampoco mencionaron que Bustillo y Magdalena escribieron obras para su proyecto basándose o adaptando obras del teatro soviético (lamentablemente sin localizar aún hoy día).

una versión de *Pánuco 137*, con la dirección de Edmundo Barthelemy y ese mismo año también la representó un grupo de la Universidad Estatal de Iowa.⁸⁸ Desde esos momentos habrían de ser otros grupos los que retomaran las obras, pues la mancuerna de autores se disolvió y a partir de 1934 se desempeñaron en otras tareas de manera individual. Las incursiones en el cine arriba mencionadas fueron sus últimas colaboraciones a cuatro manos, y con ellas cerraron un ciclo creativo en el que exploraron una posibilidad de creación teatral.

⁸⁸ Sin precisar detalles Maria y Campos informa que las obras de teatro de Magdaleno, las publicadas en Cenit, “fueron representadas por el Teatro del Pueblo en Buenos Aires, por los grupos experimentales de las Universidades de los Estados Unidos y por grupos profesionales en España”, Maria y Campos, *op. cit.*, p. 236.

Fuentes

Archivos

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.
Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.
Archivo personal Marcela Magdaleno Deschamps.

Hemerografía

Excélsior, 1931-1933.
El Universal, 1931-1933.
El Universal Gráfico, 1931-1933.
El Universal Ilustrado, 1931-1933.
El Nacional, 1931-1933.
Jueves de Excélsior, 1931-1933.
La Prensa, 1931-1933.
Revista de Revistas, 1931-1933.

Bibliografía

Benardete, M. J. “Unas apostillas sobre dos dramaturgos mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna*, I, 2, enero de 1935, pp. 111-113.

Bustillo Oro, Juan. *Tres dramas mexicanos*, Madrid, Editorial Cenit, 1933, 369 pp.

------. *Vientos de los veinte*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, 183 pp. (SepSetentas 105).

------. *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, 350 pp.

Contreras Soto, Eduardo. “Reconsideraciones y revaloraciones sobre Redes”, *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*, año 1, número 1, julio–diciembre 2006. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org, consultado el 20/02/2007].

Crow, John A. “El drama revolucionario mexicano”, *Revista Hispánica Moderna*, v. 1, enero de 1939, pp. 20-31.

Gorostiza, José. “Departamento de Bellas Artes”, *Memoria relativa al estado que guarda el Ramo de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932, pp. 475-477.

Magaña-Esquivel, Antonio. *La novela de la Revolución*, México, Porrúa, 1974, 298 pp.

Magdaleno, Mauricio. *Teatro revolucionario mexicano*, Madrid, Editorial Cenit, 1933, 274 pp.

------. *Las palabras perdidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 224 pp.

------. *Doña Nieves*, pról. de Israel Franco y Antonio Escobar, Ediciones digitales de Gestos, 2009 [Documento electrónico disponible en: <http://www.humanities.uci.edu/gestos/>, consultado el 20/03/2009].

Medina Ávila, Virginia. *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, México, tesis de maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, ed. del autor, 1998, 233 pp.

Mendoza López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México*, México, IMSS, 1985, 176 pp.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Cuatro obras de revista política para el Teatro de Ahora (1932)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2008, 241 pp.

Usigli, Rodolfo. *México en el Teatro*, México, Imprenta mundial, 1932, 220 pp.

31700.2

El "Teatro de ahora", es la
cristalización definitiva de todos
los esfuerzos pasados. En él
vibra el alma nacional, con su
conmovedora sencillez y su fuerza
potente. Tengo fe en el éxito y
con todo mi entusiasmo de
artista y de mexicano, colaboraré
en el "Teatro de ahora"

Ricardo Mula

Enero 28/32

M. M.
P.B.O.

El Teatro de Ahora, un proyecto teatral inacabado (Reportaje en dos tiempos)

Antonio Escobar Delgado
CITRU

A la pregunta de su entrevistador al respecto de si *Emiliano Zapata y Pánuco 137* habían sido obras de corte político, Mauricio Magdaleno respondió: “No, no. Ni me importaba... Son obras... son obras de carácter romántico”. La declaración de Magdaleno corresponde a una serie de entrevistas para el documental *Una vida en escena*, realizado por Pronarte en 1984.

Esa breve respuesta de uno de los creadores del Teatro de Ahora parecía negar la importancia que tendría o hubiera tenido el proyecto teatral que junto con Juan Bustillo Oro llevaron a cabo entre febrero y marzo de 1932 en el teatro Hidalgo. El calificativo de *romántico* encierra cierta desazón, pues considerando la temporada en la que se escenificaron cuatro textos dramáticos de ambos autores, los dos ya mencionados de Magdaleno y los de Bustillo Oro, *Tiburón*, transposición de *Volpone* de Ben Jonson, y *Los que vuelven*, además de los anhelos de los autores y de las perspectivas creadas desde las notas periodísticas teatrales antes del inicio de funciones al considerar el Teatro de Ahora como “un gran esfuerzo mexicano”, o bien, como “movimiento dramático que dará una orientación decisiva a la producción teatral mexicana”, el balance final fue desalentador, según palabras que con motivo de clausura de la temporada pronunciara el mismo Magdaleno.

Si bien la temporada del Teatro de Ahora como tal se efectuó en los meses ya señalados, el proyecto teatral no se circunscribe a ese periodo de manera exclusiva, pues en conjunto abarca poco más de dos años, de la primavera de 1931 al otoño de 1933. No obstante, en nuestro escrito el periodo comentado llegará tan sólo al segundo trimestre de 1932.

Así, decimos que el Teatro de Ahora pretendió ser un movimiento doblemente revulsivo para el teatro mexicano; procuró ser diferente a la producción dramática y escénica de aquel entonces, es decir, alejado de un teatro de corte psicologista; del tipo de comedia de asuntos de alcoba; de estereotipos

de la vida y costumbres mexicanas; en suma, alejado del teatro emparentado con el teatro español, principalmente: un teatro de “realidades ajenas”, un teatro de “realidades muertas”. Además, se planteó como un teatro de orientación social respecto de las problemáticas económicas, sociales y laborales del momento en el país.

Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno comenzaron por fijar su postura teatral, pero sobre todo, su postura ideológica. Para ellos el teatro debía cumplir una función social, pues no se trataba de un asunto de mero divertimento o solaz, sino del compromiso de conocer y reconocer los problemas sociales del país a través del prisma del teatro. Todo esto desde una perspectiva estética “simplista”, novedosa e inaceptable para sus contemporáneos: de espacios abiertos; de ausencia de argumento lógico de causa-efecto; de la puesta en juego de problemáticas colectivas en detrimento de problemáticas individuales, evitando así el entramado psicológico de los personajes; de estructura episódica a pesar de la división tripartita de los textos, nombrándolos tiempos y no actos; además de la utilización de procedimientos escénicos no usuales en las escenificaciones mexicanas del momento: semioscuros, focalizaciones lumínicas, acciones y filtración de voces y ruidos en la extraescena, rompimiento de la cuarta pared, el uso de altoparlantes, y proyecciones cinematográficas, entre otros procedimientos.

Si bien estos breves argumentos característicos del proyecto teatral dramático y escénico de Bustillo Oro y Magdaleno se evidencian por los mismos textos dramáticos, por las notas periodísticas de la época, así como por los trabajos de los investigadores que se han ocupado del tema; resulta más que interesante haber tenido acceso a aquellos escritos —hasta hoy inéditos—¹ donde los creadores del Teatro de Ahora plasmaron de manera integral y orgánica su idea respecto de las deficiencias del teatro en México, la manera de resolverlas, así como el asentamiento de las bases para su propuesta teatral.

¹ El hallazgo de esos escritos se debe a la generosidad de Marcela Magdaleno Deschamps —nieta de Mauricio Magdaleno— quien nos permitió acceder al archivo que guarda de su abuelo con material referente al Teatro de Ahora.

Los escritos aludidos son: “El momento actual de la dramática” —o “Colocación de la dramática actual”—² de Mauricio Magdaleno, leído el 27 de octubre de 1931 en el Paraninfo de la Universidad Nacional ante la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano con motivo de la lectura de *Pánuco 137*; “El primer esfuerzo americano” de Juan Bustillo Oro, dado a conocer previamente a la lectura de *Masas* del mismo Bustillo Oro, el 3 de noviembre de 1931 en el mismo recinto; y “Clausura del primer ciclo del Teatro de Ahora” de Mauricio Magdaleno leído el 12 de marzo de 1932 en el teatro Hidalgo, momentos antes del estreno de *Los que vuelven*. Y aunque esos escritos son conocidos parcialmente, pues parte de ellos fueron publicados en *El Universal* y en *El Universal Gráfico*³, el hecho de conocerlos en su totalidad ha permitido, tras atenta lectura, encontrar una propuesta teatral orgánica, un proyecto integral gestado con conocimiento de causa, además de las fuentes estética e ideológica sobre la que se sustenta, y que sin embargo, tuvo una vida demasiado breve para consolidar sus intenciones transformadoras del teatro en México.

I.

El escrito de Mauricio Magdaleno, “El momento actual de la dramática”, es una argumentación analítico-propositiva que recorre diferentes etapas visiblemente identificables:

a) En primera instancia plantea el problema: “Es vieja la lamentación de autores y cronistas por el desprecio con que el público trata al teatro mexicano. Temporada tras temporada se han venido sucediendo los fracasos, y han sido perfectamente inútiles todas las actividades desarrolladas a este respecto por quienes se han preocupado por *imponer en el mercado*

² En el escrito el título original es “El momento actual de la dramática”, pero a un costado de éste, de forma manuscrita se lee también “Colocación de la dramática actual”; el primero no está tachado, por lo que se desconoce cómo fue presentado ante los oyentes en el Paraninfo.

³ Los artículos publicados en que se dieron a conocer parte de las lecturas fueron “El teatro de Ahora: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro se ocupan de los problemas del teatro actual”, *El Universal*, 2 de noviembre de 1931, s. p.; “Juan Bustillo Oro dio a conocer su obra ‘Masas’”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1931, p. 2 y Hernán Robleto, “Farándulas y farandulerías: Palabras de justicia”, *El Universal Gráfico*, marzo de 1932, s. p.

los artículos dramáticos hechos en México”. El texto reconoce la dramática mexicana como existente, de lo que se desprende que parecía olvidada aquella decimonónica demanda de un teatro no sólo mexicano sino nacional,⁴ y que fue continuada en los primeros años del siglo XX,⁵ sobre todo para la emancipación de una casi servidumbre hacia el teatro español. Pero en la década de los años veinte, sin desprenderse todavía y totalmente de la influencia ibérica, el teatro mexicano comienza por tener mayor presencia, al menos en la escritura mas no en la escenificación.⁶ Hay teatro mexicano pero —hablando en términos de mercado, como se subraya arriba— no hay consumo interno, debido, quizás, a las siguientes causas del problema: inferioridad de los autores, falta de interés del público por consumir la producción local, las obras no reflejan la realidad mexicana, preferencia por obras foráneas. El teatro mexicano está en crisis.

⁴ “No hay teatro, no tenemos teatro. No solamente no tenemos un teatro nacional, un arte nacional, sino que carecemos también de los elementos indispensables para llegar a tenerlo, al menos pronto, tan pronto, como era de esperarse de nuestros progresos en otras materias”. Así se expresaba Ignacio Manuel Altamirano en la restaurada República de los primeros días de 1875; y conforme al progreso “en otras materias”, proponía comenzar “por estudiar los modelos extranjeros, para seguir por imitarlos, dándoles después un color local, y adaptándolos a las necesidades y al carácter de nuestro país”. “Esta es la marcha: primero se aprende, luego se sabe y luego se inventa”, véase “El teatro en México” en *Obras completas. Ignacio Manuel Altamirano*, volumen XI, pp. 136-145.

⁵ Ante el abuso de los empresarios españoles de no presentar obras mexicanas para evitar el pago de regalías, Manuel Caballero, por medio de su revista teatral *El Entreacto*, inicia un boicot contra las obras y empresarios españoles, haciendo a la vez un llamado a los escritores y artistas mexicanos para encauzar la dramática mexicana: “Todo el que maneje una pluma, todo el que se sienta con alientos para producir algo, por modesto que sea, para el arte escénico, concurra el martes al teatro Riva Palacio [...] Si lo que podemos producir en México ha de ser todo, como obras de principiantes, deficiente y malo, que lo sea en hora buena; pero que sea nuestro, que sea propio...” en “Gran junta de escritores y artistas”, *El entreacto*, 8 de diciembre de 1901, pp. 1-2. Tras esta convocatoria se crearía la Sociedad de Autores Mexicanos el 18 de enero de 1902.

⁶ Hacia 1926 el Grupo de los Siete, en su manifiesto, declaraba que “existen en toda la República, autores cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países [...] [hay] un gran número de autores mexicanos que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas y de muchos actores y actrices que insisten en imaginarse que los cerebros de los autores mexicanos no son de la misma calidad”. Véase “Manifiesto del Grupo de los Siete” en Guillermo Schmidhuber *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, pp. 24-25.

Sin embargo —señala Magdaleno—, la crisis, el problema, va más allá de lo local, es mundial —más adelante precisará mundial con el teatro occidental.

b) En la segunda etapa, Magdaleno describe brevemente el origen del problema: si la crisis del teatro mexicano es correlativa al teatro de Occidente —Henrik Ibsen, André Gide, George Bernard Shaw, Pedro Muñoz Seca, August Strindberg, Luigi Pirandello, nunca menciona a Eugene O’Neil, por ejemplo—, es porque se ha vivido a la sombra de ese teatro que responde al gusto de una sola clase social, “la mediocracia burguesa”, la llama. No se evitaba aún la etapa de la imitación recomendada por Altamirano (ver nota 3), por tanto, era necesario que la producción de obras teatrales fuera acorde con la realidad mexicana del momento.

c) ¿Y cuál era esa realidad? “La realidad es básicamente política” —afirma Magdaleno—, debido principalmente a la crisis del capitalismo que ha ahondado las diferencias sociales, prevaleciendo la lucha de clases; con ello acoge de manera repentina y apenas enunciado por su nombre el materialismo histórico de Marx y Engels como sustrato sociológico de su reflexión. “Muerto el concepto democrático individualista [...] quedaron en actitud de lucha dos clases sociales que iban demarcándose claramente conforme arreciaba la crisis del capitalismo”. Ante la oposición individualismo-masas, Magdaleno asegura que es el cine —a diferencia del teatro— el que mejor ha retratado la nueva realidad política en películas como *La quimera del oro* (1925) de Charles Chaplin, *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein, *Sin novedad en el frente* (1930) de Lewis Milestone o el cine de F. W. Murnau, donde a excepción de la película de Chaplin no hay personajes principales, ya que los personajes “cumplen certeramente un cometido social, reflejan la tormenta de estos años y arrastran al espectador en el oleaje de las conmociones de la política, la economía y la revolución”. Un poco más adelante continuaría elogiando el cine comprometido con las causas sociales, “...tantas y tantas películas como hemos visto aquí mismo, en que gritan nuestros mismos anhelos por una más justa distribución de la riqueza, por el crimen de las guerras imperialistas y comerciales...”; el compromiso político en Magdaleno era incuestionable.

Magdaleno había consolidado esta indudable vena política, hacía apenas unos años. En el año 1956, del pasado siglo, Mauricio Magdaleno publicaría su personalísima experiencia en la campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929, en el libro *Palabras perdidas*. Tras el asesinato del candidato a

la presidencia Álvaro Obregón en julio de 1928, se desataron una serie de eventos políticos dirigidos a distancia por el ex presidente Plutarco Elías Calles por la sucesión presidencial en México.

En lo que respecta a Magdaleno, él vivió personalmente aquella hora política del lado opositor al gobierno federal. Considerando que la Revolución y los revolucionarios metidos a políticos habían consolidado un poder hegemónico que les permitía mantener los privilegios logrados, y adquirir otros más en menoscabo de lo que decían defender y representar —la gran masa social—, José Vasconcelos lanza desde el exterior del país su candidatura a la presidencia. A partir de este hecho, Magdaleno y un grupo de jóvenes, incluido Juan Bustillo Oro,⁷ toman en sus manos el proselitismo vasconcelista como vía única para la vindicación de la justicia social, sin siquiera vislumbrar la brutal represión de que serían objeto llegado el momento electoral. Este fondo social y político fue descrito nostálgica y un tanto decepcionadamente por Magdaleno en su libro, señalando algunos de los pormenores de aquella campaña por la dignidad moral y ética de la política misma, y dejando entrever su pensamiento respecto del hecho histórico y su postura política, definida sin duda por un liberalismo social de equidad.

d) De modo que, cancelado el proselitismo partidario, recurre a la vía del arte para proseguir con la actividad política desde el teatro, ya que “la obra artística debe estar hondamente enraizada en su tiempo para que sea una realidad efectiva dentro de él y alcance perennidad”, según Magdaleno citando a Piscator. Así, propone un teatro político, Teatro de Ahora lo llama, y considerando que el teatro ruso posrevolucionario, pleno “de una simplicidad de esquema”, y las obras del teatro alemán hechas por Piscator “cumplen un cometido social”, la solución al problema planteado acerca de la ineficacia del teatro hecho por autores mexicanos, requiere el tratamiento de temas surgidos de la propia problemática social y política del país para un teatro sin fines partidistas, pero comprometidamente político, un Teatro de Ahora, mexicano, vinculado “al movimiento actual del mundo” y al mismo tiempo “dentro del ambiente de América”.

⁷ Bustillo Oro publicó también la versión de su participación en la campaña vasconcelista en *Vientos de los veintes*, México, Secretaría de Educación Pública, Colección Sepsetentas, número 105, 1973.

Esta última expresión llama la atención en el sentido de que si antes había mencionado que su proposición teatral era “el primer intento que se hace en América”, ahora no es un asunto de primacía únicamente sino de afinidad, de afinidad con el continente latino en tanto la realidad histórica le es común, la lucha de clases, “La misma lucha de clases [...] cobra variantes sobre los paralelos del mapa, y recoge en cada porción del mundo manifestaciones peculiares”.

e) Por último, enumera las características de lo que ha de ser el Teatro de Ahora en “su posición funcional”: 1.- “Una dramática esencialmente política, en cuanto se aplica a traducir la temperatura de nuestros días”; 2.- “Una dramática revolucionaria, de lucha”; 3.- “Anti-individualista, y por consiguiente antipsicológica”; 4.- “Realista”; 5.- “De servicio social”; 6.- “Antinacionalista y antifolklórica” y 7.- “Simplista”. Estos puntos señalados por Magdaleno en su casi declaración de principios, se explicitan por su sencillez; sin embargo, el punto 2 cobraría una literalidad no pretendida. De acuerdo con los postulados de Piscator se entiende el teatro revolucionario como activismo, como propaganda consciente de la lucha de clases, y así habría que tomar la dramática proyectada del Teatro de Ahora, por lo que el aspecto revolucionario no significaba necesariamente hacer vínculo con la visión oficialista de la Revolución como instrumento político de legitimación o de unidad nacional. Por el contrario, Magdaleno sabía perfectamente del olvido y la traición a los motivos de lucha de la Revolución,⁸ y por eso años más tarde diría: “La causa que acaudilló Vasconcelos y que contagiamos a una abrumadora mayoría de mexicanos peleó, por sobre la anécdota del público vituperio de nuestros poderosos adversarios, la visión del concepto mismo de la Revolución, que para la feroz intransigencia propia de nuestros años había sido deformado y escarnecido por quienes provenientes de ella, la convirtieron —desalentadoramente para los fines de la ingente categoría que le conferíamos— en inadmisibles negocios personales”.⁹ No obstante, pronto tendría su atadura al ideario de la Revolución, mientras tanto y a pesar de ello, el punto 6 parecía confirmar que su dramática nada tendría que ver con

⁸ Este motivo era palpable en el medio político, no sin razón el inicio de la temporada del Teatro de Ahora fue con la obra *Emiliano Zapata*, cuyo tópico central es la traición entre los mismos revolucionarios

⁹ Mauricio Magdaleno, *Palabras perdidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 7.

el proyecto de Estado iniciado por Álvaro Obregón en 1921 como medida de reconstrucción y modernización de la sociedad posrevolucionaria mexicana, convocando a la unidad e identidad nacionales, y cuyos “símbolos característicos de las masas”¹⁰ fueron los obreros, los indios, los campesinos, los soldados; mismos que muy pronto acogería la plástica mexicana, como en *La trinidad revolucionaria* (1925) de José Clemente Orozco, por ejemplo.

Parecía que tampoco nada tendría que ver con la recién iniciada Campaña Nacionalista a iniciativa del diputado Rafael E. Melgar, en junio de 1931, que consistía en favorecer el consumo interno de productos nacionales con el fin de menguar la crisis económica —generalizada en el mundo— que afectaba a México. Esta campaña se extendió por alrededor de tres años, abarcando a casi todo el país, pero por momentos rayaba en la extravagancia, como al proponer que los niños no venían de París, sino que nacían en canastas de mimbre hechas en Xochimilco.¹¹ En consecuencia, ni oficialismo ni nacionalismo ni folklorismo serían la base dramática para un Teatro de Ahora.

§

Un hecho relevante en materia cultural durante los años previos a la propuesta teatral de Bustillo Oro y Magdalena fue la discusión sobre la virilidad o afeminamiento de la literatura mexicana. Curiosamente, un artículo de Julio Jiménez Rueda —dramaturgo y director teatral— de finales de 1924¹² desata semejante polémica,¹³ sin embargo, más allá de la sexualidad de la literatura y

¹⁰ El interesante texto de Esther Acevedo, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, da cuenta del nacimiento de la relación política nacionalista con la plástica en el gobierno de Álvaro Obregón, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de historia del arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 171-207.

¹¹ José Manuel López Victoria reseña fervorosamente la historia de la campaña en *La Campaña Nacionalista*, México, Botas, 1965.

¹² Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 25 diciembre 1924. Según Luis Mario Schneider el artículo de Jiménez Rueda “estaba lejos de ofender a nadie” a pesar de la claridad y precisión de sus líneas: “Es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”, en *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 123-124.

¹³ Víctor Díaz Arciniega comenta que la polémica iniciada por Jiménez Rueda pretendía “criticar el aspecto más vulnerable de algunos jóvenes escritores, una personalidad con ma-

las razones de la discusión conviene señalar dos aspectos: durante la década de los veinte hubo enfrentamientos entre grupos antagónicos de intelectuales, consolidándose uno, el de mayor cohesión y por el cual se inició el debate: el de quienes más tarde serían identificados como Contemporáneos; el segundo aspecto fue la ausencia del teatro en la discusión literaria y cultural, ausencia llevada más allá de los años veinte, pues con la llegada de Contemporáneos a las instancias culturales se canceló toda posibilidad de debate al ejercer estos verticalmente sus convicciones en materia de cultura, y sobre todo, en materia teatral.

Durante la década de los años veinte fueron varios los intentos por el reconocimiento del teatro de autores mexicanos: Pro Arte Nacional, la Comedia Mexicana, el Grupo de los Siete Autores, la creación de la Unión de Autores Dramáticos, entre otros, que dan cuenta de aquellas tentativas —aisladas siempre—. A pesar de lo cual el teatro parecía ser sólo un asunto de diversión, o bien de entendimiento sólo para intelectuales, como leyera el mismo Magdaleno al referir el teatro francés —en su texto leído el 27 de octubre de 1931—, “En París los autores se encierran en el esoterismo de las capillas y se hace arte para eso que llaman con tanta gracia ‘minorías selectas’. El gidismo sube al teatro y lo hace función de elegidos. Entre ‘Corydon’ y ‘Orfeo’ está la pauta en que se mueve este arte inútil y sucio”. La mención del *Orfeo* no fue ingenua, entendiendo que en 1928, en la calle de Mesones, la obra fue presentada —ironías de la vida— por Julio Jiménez

nifestaciones evidentemente homosexuales, que provocan envidias y críticas debido a que ya disfrutaban de cierto prestigio y poder en la sociedad cultural, el gobierno y la opinión pública”, en *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 58; Arciniega señala también el doble cariz de la polémica literaria, por un lado, las alianzas, el reconocimiento, las definiciones de los protagonistas y por otro, la configuración cultural. Por su parte Guillermo Sheridan abarca con pasión la polémica hasta 1932, señalando entre las causas de ésta el artículo de Jiménez Rueda, “La polémica de 1925 [...] enfrentaba, como lo había hecho Vasconcelos, la determinación de la literatura soviética con los titubeos de la mexicana, y se quejaba de que el intelectual mexicano ya no era el hombre ‘gallardo, altivo, tosco’, de antes [...], sino un *mariquita* dispuesto más a tomar el lápiz de labios frente a su tocador que la pluma ante el escritorio: ‘el tipo de hombre que piensa ha degenerado [...] en frágiles estatuillas de biscuit, de esbeltez quebradiza y ademanes equívocos” en *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 36. y en *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 44.

Rueda y Celestino Gorostiza. Además, porque conocemos la opinión que tenía Magdaleno respecto de ese grupo de intelectuales: “Antonietta Rivas Mercado había encabezado, hasta unos meses antes, las actividades de un grupo de intelectuales que introducían en México, a través de una selecta minoría de *snoobs*, a Proust, a Joyce, a Gide y a Cocteau. En un pequeño teatro representaban extrañas piezas freudianas que la prensa filtraba difícilmente. A fines de 1928, sin embargo, Antonietta rompió con todo diletantismo y respondió un poco azorada a nuestro llamado”.¹⁴ Así las cosas, ni los esfuerzos serios ni el “diletantismo” teatrales habían conseguido un teatro funcional ante la nueva realidad histórica, conforme a lo expresado por Mauricio Magdaleno.

Por su parte, Juan Bustillo Oro aducía la pérdida de la importancia de la dramática en la vida social, por lo que proponía restituirla. Tal era la aseveración inicial en su texto “El primer esfuerzo americano”: “nuestra posición [...] consiste en aportar a la dramática hueca de nuestro tiempo, un contenido vital que vuelva a elevarla a su rango de energía directriz”, confirmando el teatro político “como la modalidad que ha de salvar a nuestra [sic] arte del vacío profundo en que se debate”. Bustillo Oro argumentaba enseguida la definición de la palabra política centrando el razonamiento en la idea de la economía como factor de desarrollo técnico, a la vez que factor perjudicial para el teatro: “vida y teatro se apartan desde hace muchos años y si se busca el punto de la divergencia se hallará en algo que el maquinismo creciente, la perfección técnica de los métodos de producción y la especie de internacionalismo creada por los medios de comunicación rápida, han realizado vigorosamente como factor esencial de desarrollo de nuestra vida: la economía”. Esta mirada de la incipiente globalización generada por el sistema económico de dominación capitalista, remarcaba la desigualdad entre los seres y “la absurda distribución de la riqueza”, toda vez que aún se vivían los estragos de la gran crisis económica mundial. No había duda para Bustillo que la economía era “la base de la lucha política”, y nadie que padeciera la primera estaba exento de la segunda. Por tal razón, el arte, específicamente el teatro, no se podía ya detener en asuntos convencionales que nada significaban para el interés de la clase expoliada.

Los argumentos de Bustillo Oro daban entrada a la ruptura del artepurismo, a la negación del arte por el arte, lo que significaba proponer una nueva

¹⁴ Magdaleno, *op. cit.*, p. 46.

estética, sin embargo la justificación del Teatro de Ahora, que no se sustentó en vanguardismos a ultranza, sí lo hizo en conceptos y procedimientos del teatro de Erwin Piscator, principalmente, aunque trataba de marcar distancia de éste en cuanto a alguna filiación partidista: “muy lejos pues, el Teatro de Ahora de ponerse a la manera del teatro de Erwin Piscator al servicio de una organización política determinada y de convertir la escena en tribuna de mitin. Está simplemente al servicio social, por lo tanto al servicio de una clase en la lucha de clases, independientemente de los partidos políticos...”. Una vez conocidos los conceptos y tendencias del teatro de Piscator, Magdaleno y Bustillo Oro se propusieron una escritura dramática propia para “intentar una serie de presentaciones públicas de este teatro”, sin dejar de insistir en ser la primera tentativa de esta clase en América. (Lo que llama la atención por la reiteración de enmarcar y asociar su incipiente movimiento teatral con América, entendida como América hispánica y latina, pues aunque nunca lo mencionan, se intuye cierto aire vasconcelista, aquello que en *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana* se señalaba como la pugna de la latinidad contra el sajonismo, que en términos del Teatro de Ahora significaba las clases explotadas contra los dueños de los medios de producción). Así, el admitir haber dedicado tiempo a la lectura de obras soviéticas y alemanas, de reseñas sobre éstas, además de su actitud eminentemente política y comprometida con la búsqueda de un cambio social, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro propondrían un teatro de modalidades desconocidas o no practicadas en el medio teatral que les tocó vivir, pero cuya efectividad estaría aún por verse. Por eso, sabiendo que no había obras sobre y para la realidad mexicana, se dieron a la tarea de escribirlas, trazaron un plan trisemanal de escritura¹⁵ hasta tener un total de ocho obras necesarias para el proyecto; los títulos de aquellas que iniciarían las presentaciones del Teatro de Ahora fueron los siguientes: *Pánuco 137*, *Éxito*, *Bajo el cielo vacío* y *Volviendo a crear el mundo*, de Magdaleno; y *Tiburón*, *Masas*, *Justicia S. A.* y *Hay hambre en la tierra*, de Bustillo Oro.

La lectura de “El primer esfuerzo americano” de Bustillo Oro concluye con un llamado a los escritores del teatro mexicano presentes en el Paraninfo Universitario y en especial a los miembros de la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano, a hacer igual que ellos y apoyarlos en la trascendencia de su empresa.

¹⁵ Véase Carta de Juan Bustillo Oro a Mauricio Magdaleno, 26 de septiembre de 1931. Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

La Sociedad Amigos del Teatro Mexicano (cuyas sedes de las lecturas de textos críticos sobre el estado del teatro mexicano y de textos dramáticos fueron la Biblioteca Nacional y el Paraninfo de la Universidad Nacional Autónoma), se sumó a las iniciativas de producir y dar a conocer la obra de autores nacionales, tal como antes el Grupo de los Siete Autores y la Comedia Mexicana. Resulta significativo, sin embargo, que la Sociedad se constituyera en el mismo mes y a escasos días de la proclama de la campaña nacionalista por un diputado federal, el 4 de junio y aprobada trece días después. Las bases constitutivas de la Sociedad se dieron a conocer el 19 de junio del mismo 1931, teniendo como objetivos principales “emprender una campaña eficaz para atraer al público hacia espectáculos teatrales mexicanos”; “Estimular la buena producción de autores mexicanos”; “Emprender campañas de publicidad en favor de dicho teatro”; y tratar “de unificar y dirigir todo esfuerzo encaminado al definitivo establecimiento del teatro de autores mexicanos”.¹⁶ Con estos objetivos, la Sociedad parecería haber sido el ramal de la campaña nacionalista en materia de teatro; por otra parte, la Sociedad se propuso, en el mediano plazo, tener su Escuela de Arte Teatral y un Teatro Experimental,¹⁷ y al poco tiempo recibió de la Secretaría de Hacienda, por conducto de la Dirección de Bienes Nacionales, un edificio en la calle Regina para sus propósitos teatrales.

Ahí, en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano, la fortuna quiso —acaso— que la lectura hecha por Magdaleno tuviera un efecto alentador o bien pudieron ser los buenos manejos del general Antolín Piña Soria de quien se decía ser el “orientador de este esfuerzo”,¹⁸ pues el mismo día que Bustillo Oro leyera “El primer esfuerzo americano” y su obra *Masas*, Magdaleno recibió una carta oficio¹⁹ del jefe del Departamento de Bellas Artes, Alfonso Pruneda, solicitándole una copia de su trabajo “sobre la ‘Dramática Actual’”, que no era otro sino “El momento actual de la dramática”. Pruneda quiso entender que la exposición de Magdaleno era para el “fomento del Arte Teatral”, su

¹⁶ Schmidhuber, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁷ Vixe. “Frente al escenario”, *Revista de Revistas*, 22 de noviembre de 1931, p. 8.

¹⁸ *op. cit.*, *El Universal*, 5 de noviembre de 1931, p. 2. Por otro lado, en la correspondencia entre Bustillo Oro y Magdaleno, el primero le pide al segundo le salude “al general”, suponiendo que se trata del mismo Piña Soria. Ver Juan Bustillo Oro, “Carta a Mauricio Magdaleno”, 26 de septiembre de 1931.

¹⁹ Alfonso Pruneda, “Carta oficio a Mauricio Magdaleno”, 3 de noviembre de 1931.

buen ojo burocrático le hacía intuir un programa afín o muy oportuno, tal vez, para participar en la Campaña Nacionalista, la cual ya estaba en marcha. Igualmente ofrecía a Magdaleno poner en escena *Pánuco 137* por alguno de “los conjuntos teatrales” del Departamento. La respuesta de Magdaleno, al parecer el día 7 del mismo mes, incluyó los textos de su amigo y compañero de proyecto Bustillo Oro, ya que el mismo Pruneda les dirigió otra carta oficio²⁰ agradeciéndoles el envío de los textos e invitándolos a entrevistarse con Carlos González, director artístico de los Teatros de la Secretaría. De esta manera se dio inicio al arropamiento del proyecto teatral del Teatro de Ahora desde la principal instancia cultural del Estado, la Secretaría de Educación Pública a través del Departamento de Bellas Artes.

Por su parte, la Sociedad de Amigos del Teatro, que más tarde tomó a su cargo el patrocinio del Teatro de Ahora, tuvo también su beneficio, ya que entre sus “socios patronos” estuvieron, en primer lugar, el presidente de la República Pascual Ortiz Rubio, los secretarios de Estado Narciso Bassols, el secretario de Educación Pública Francisco E. Elías, el secretario de Agricultura y Fomento, y Julio Freyssinnier Morín, contralor de la Federación, así como Abelardo B. Solórzano y Julio Torri, secretarios particulares de los dos últimos respectivamente.²¹

Por aquellos días del mismo mes de noviembre Narciso Bassols tomó posesión como secretario de Educación Pública, y la coincidencia de identidades ideológicas hizo, con toda seguridad, que Bassols se interesara también en el proyecto teatral de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. Alonso Aguilar Monteverde nos hace saber las convicciones de Bassols —hacia 1929— sobre los perjuicios del capitalismo: “la inquietud de nuestra época ‘se caracteriza por un profundo descontento ante la organización económica de la sociedad capitalista’. Para hacer algo mejor y suprimir la miseria será preciso ‘alterar el régimen de producción y distribución de la riqueza [...]’ La injusticia económica vicia toda la organización capitalista y, por fortuna,

²⁰ Alfonso Pruneda, “Carta oficio a Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno”, 16 de noviembre de 1931.

²¹ “El Sr. Presidente patrono de los Amigos del Teatro”, *El Universal*, 6 de noviembre de 1931, p. 8; “El licenciado Bassols patrono de los Amigos del Teatro”, *El Universal*, 18 de noviembre de 1931, p. 7, 2ª. Secc.; “Socios Patronos de los Amigos del Teatro”, *El Universal*, 9 de diciembre de 1931, p. 7.

puede hacerse desaparecer”.²² En cuanto al teatro, Bassols consideraba que al Estado le correspondía fomentar la producción literaria teatral y escénica, salirse de las márgenes de la tradición académica para crear un teatro nuevo reclamado por los tiempos actuales, y cuya tarea debía recaer en la Secretaría que el dirigió,²³ y nada más a modo para estas ideas que la propuesta teatral de Magdaleno y Bustillo Oro.

Narciso Bassols fue, a fin de cuentas, benefactor del Teatro de Ahora, como lo reconociera Mauricio Magdaleno en 1984 al recordar cómo fue el inicio de su proyecto teatral: “Nos ayudó en todo, desde dándonos el teatro, dándonos unos cuantos centavos, un hombre por cuya memoria guardo veneración; era comunista, era marxista, yo no lo soy, pero no importa... era un valor humano exorbitante... estoy hablando de Narciso Bassols, hombre que merece respeto todavía... así empezamos”.²⁴ La tutela de Bassols tuvo al menos dos efectos: que todo lo relacionado con el Teatro de Ahora tuviera una abundante cobertura periodística de propaganda y difusión a partir de diciembre de 1931 hasta las primeras funciones de la temporada en febrero del siguiente año. Lo otro, fue un malestar entre los mismos lectores de obras ante la Sociedad de Amigos del Teatro: en este segundo efecto, Víctor Manuel Díez Barroso, quien leyera en la Biblioteca Nacional un par de obras²⁵ el 16 de octubre e integrante de la directiva de la Unión de Autores Dramáticos,²⁶ tuvo a bien publicar la columna “Ideas sobre el arte teatral”, donde anunciaba que hablaría de las distintas tendencias y escuelas teatrales de la época, sin embargo las disertaciones no fueron sino un reproche velado hacia los autores del Teatro de Ahora y su propuesta teatral.

En el primero de los artículos, Díez Barroso afirmaba que era necesario conocer la historia del teatro, porque ello permitiría orientar y reflexionar a los autores antes de “crear y no dejarse arrastrar por teorías más o menos

²² Alonso Aguilar Monteverde (compilación, prólogo y estudio introductorio), *Narciso Bassols, pensamiento y acción* (Antología), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 17.

²³ Narciso Bassols, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 298.

²⁴ *Una vida en escena*, Producción Canal 11, “Hombre y tiempo”, Segunda Parte, México, Pronarte, abril 1984.

²⁵ Las obras leídas fueron: “Que le hace que no sea cierto” y “Nocturno”, véase “Lectura de los Amigos del Teatro Mexicano”, *El Universal*, 20 de octubre de 1931, p. 8.

²⁶ “Se renovó la directiva de la Unión de Autores Dramáticos”, *El Universal*, 6 de noviembre de 1931, p. 3.

atrayentes”, pero “inadecuadas”. De ahí pasaba a la pobreza de espíritu de quienes no se dejan llevar por su interior, “pero ciertos espíritus, pobres espíritus, que viven desorientados en este mundo, al desear alejarse de toda realidad, no entran al torbellino del bullicio y la sensualidad, sino que piensan, sueñan y se entregan a la fantasía; son una especie de románticos, pero muy distintos de aquellos de Werther y Chopin, ya que el corazón no juega en ellos el principal papel, su fantasía es más bien intelectual y sus conflictos no son sentimentales sino cerebrales”, y se preguntaba si era “conveniente que los autores preconcebidamente digan que van a escribir siguiendo determinadas teorías independientemente de la idea que brota en su cerebro”. Al sugerir Díez Barroso que la actividad artística debía ser inconsciente, rechazaba tajantemente la planeación y creación de obras con un fin específico como era el propósito de Magdaleno y Bustillo Oro; este último, recordemos, había revelado en su lectura del 3 de noviembre haberse dado a la tarea de escribir de común acuerdo cuatro obras cada uno para dar cuerpo a su propuesta teatral regeneradora de la dramática en México, pero el señor Díez Barroso aseveraba que la creación era inspiración o una especie de don, “en resumen, es evidente, máxime en esta época, que pueden escribirse toda clase de obras, pero, para que haya espontaneidad —condición indispensable en la obra de arte— es preciso que cada quien escriba según su personalidad”.²⁷ Sin duda que para Díez Barroso la creatividad como proceso de ensayo y error era inimaginable, además de atenerse a presupuestos tradicionales donde no cabía el hallazgo o la novedad.

La dilación estética de Díez Barroso —Kant, Hegel— lo mueve a continuar sus disertaciones estético-teatrales con el único fin de menoscabar la iniciativa de Magdaleno y Bustillo Oro. Así, el segundo de los artículos apareció dos semanas después; ahora el asunto era la “verdad teatral”. Díez Barroso recurría a la historia del teatro occidental para explicar que cada estadio de la evolución teatral había tenido como “ideal encontrar la Verdad Teatral”, y se preguntaba si alguien la poseía. En la actualidad, decía, no hay una teoría teatral eje por la que se rijan “numerosos interesados”, y reconocía, no obstante, la proliferación de “muchas teorías”, pero que no eran sino expresiones individuales, la verdad de cada quien, alejadas de la “verdad

²⁷ Víctor Manuel Díez Barroso, “La eterna lucha y su influencia en los autores” en la columna “Ideas sobre el arte teatral”, *El Universal*, 18 de noviembre de 1931, pp. 3-6.

general” (sin detenerse nunca a explicar cuál es esa verdad general). Lejos se estaba entonces de conceder un mínimo de importancia a la coexistencia de lo diferente, de aceptar la diversidad cultural, persistía el imperio de la tradición y de la universalidad europeizante. No aceptaba el concepto vanguardia en tanto no marcaba directrices generales del qué y el cómo se había de llevar a la escena, pero aun habiendo respuestas, éstas seguían siendo la opinión de cada uno respecto del teatro. Por otra parte, señalaba que habiendo quienes se ocuparan de “casos psicológicos”, de “problemas sociales”, de “obras simbólicas o fantásticas”, de “dramas filosóficos”, había otros que “despreciando todo el teatro que no sirva para propaganda política, se dedica[n] a representar piezas encaminadas únicamente, como en el teatro ruso soviético a expresar y extender las ideas que pregona el comunismo”.²⁸ La alusión a los autores del Teatro de Ahora era notoria, pero para Díez Barroso el desprecio de las otras fórmulas en beneficio de un teatro de propaganda generaba desconcierto en el espectador, al no haber un teatro que cifrara el momento evolutivo de su verdad. Aun así, la crítica disimulada afirmaba la honesta desorientación del columnista, al decir que serían otros, más adelante quizá, quienes le encontrarán sentido y definición a esa época de múltiples expresiones artísticas y teatrales.

Las insinuaciones de Díez Barroso provocaron respuestas en defensa del Teatro de Ahora, pero la primera de ellas no fue de los autores aludidos, sino de Rafael Battino casi al finalizar el año: primeramente Battino se ocupa de definir qué es el Teatro de Ahora, y lo sintetiza en tres puntos para él fundamentales, “primero, introduce algunas innovaciones en la técnica; segundo, interpreta la realidad de nuestro tiempo; tercero, es antifolklórico”; de los tres puntos el primero es el que nos interesa. Para Battino las innovaciones técnicas no lo eran del todo en tanto no eran comunes en el teatro que se hacía en México, fuera mexicano o extranjero; contrariamente a que la acción se desarrollara en espacios cerrados, el Teatro de Ahora

tiende a que aquella rebase la escena, o mejor dicho a que elementos exteriores penetren en ella. En este teatro el drama jamás se desarrolla en un cuarto cerrado, y si alguna vez sucede así, el exterior, nunca deja de introducirse por cantos,

²⁸ Víctor Manuel Díez Barroso, “La evolución de la verdad teatral” en la columna “Ideas sobre el arte teatral”, *El Universal*, 30 de noviembre de 1931, pp. 3, 7.

gritos o cualquier otro elemento. Otras de las cosas que en el Teatro de Ahora constituye una innovación con respecto al teatro mexicano y extranjero que se representa en México, es la carencia de argumento en sus obras. La belleza de sus piezas debe surgir de la realidad que interpreta, tal como lo anunciaron sus iniciadores [...] Cada una de sus obras tiene su motivo pero no tiene, ni necesita, lo que se llama generalmente ‘argumento’. La realidad se puede ver prescindiendo de la historia privada de fulano o zutano.²⁹

Estas características del Teatro de Ahora señaladas con justeza por Battino serían el arma esgrimida por algunos de los críticos renombrados del momento para desacreditar la escritura dramática y las escenificaciones de ésta, una vez echada a andar la temporada, argumentando que por su juventud los autores no adquirirían aún la experiencia dramática necesaria para escribir una buena obra de teatro.

Pero Battino no se quedó únicamente en la enunciación de las características del teatro de Magdaleno y Bustillo Oro, sino que arremetió contra Díez Barroso —sin mencionarlo— acusando su conservadurismo:

otros, y así lo pretende un insigne y nuevo académico mexicano, dicen que se ha perdido el gusto literario y artístico. Para emplear palabras de dicho académico, afirman ellos que ya no hay “cánones”, que se ha perdido la noción del “límite” y no sabemos qué tanta palabrería más, tan docta como inútil. Esto sí que es el colmo. Académicos embelesados en la contemplación del pasado, que viene a desanimar y descorazonar con sus discursos retóricos a los jóvenes listos para lanzarse hacia nuevos derroteros. El pasado es muy bello, sin duda alguna; pecado enorme de lesa cultura sería el no reconocerlo, pero el pasado... ya pasó.³⁰

Si bien es notoria la apertura al cambio, a la novedad, por parte de Battino, también lo es el apego a la tradición por el lado de Díez Barroso; el rehusarse a airear las formas dramáticas conocidas, así como defender propuestas que las renovasen, bien pudo haber sido el inicio de discusiones estético-teatrales para una verdadera transformación del arte teatral en México, pero Díez

²⁹ Battino, Rafael, “Lo que significa el Teatro de Ahora”, en *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, p. 12.

³⁰ *Ibidem*.

Barroso no volvió a acometer el asunto y Battino se convirtió en defensor y difusor del Teatro de Ahora otorgándole verdadero carácter nacional.

La respuesta de uno de los autores aludidos tardó un mes en darse a conocer. Mauricio Magdaleno publicó un artículo dirigiéndose de manera directa a Díez Barroso. Los términos del escrito fueron más que políticamente correctos, ratificó en lo general las ideas expuestas unas semanas antes por él y por Bustillo Oro en ocasión de las lecturas de sus textos dramáticos, pero el núcleo de su explicación sería la dramaturgia política que menos que ninguna otra —según Díez Barroso— tiene la verdad. Magdaleno quiso demostrar que la política ha estado presente desde los primeros tiempos, “política que a través de la historia significa una hora de las razas que la concibieron”, así, para Magdaleno la *Biblia* “es la crónica de la fundación de la humanidad”; por su parte la *Iliada* “es un canto popular y sabio en que se exalta [...] el destino de Grecia, [...] es [...] una arenga capaz de ser sentida por el más insignificante ciudadano de Atenas”; incluye también a Shakespeare el cual “es toda la organización del mundo que salía del Medioevo, con sus mitos, su sentido religioso, su concepción social, su envergadura económica”; hasta llegar a Goethe cuya “influencia política [...] ha marcado [...] todo el pensamiento contemporáneo, [siendo] una de las más completas”; “Kipling es el cantor del poderío colonial del pueblo que Shakespeare organizó en su dramaturgia”; y Bernard Shaw —decía Magdaleno— no se entiende si se le despoja de toda su ideología política.³¹ En suma, Magdaleno apelaba en sentido estricto a la tradición literaria occidental como fenómeno cultural y social para convencer a su detractor de que la política encierra algo de verdad cuando está de por medio la pervivencia del ser humano, y que no era con el teatro de asuntos amorosos o psicológicos que se hacía en México como se cambiaría la desigualdad social.

En tanto Bustillo Oro preparaba la réplica a las declaraciones de Díez Barroso, se iniciaba otra discusión sobre el Teatro de Ahora, pero esta vez más virulenta: Rafael Márquez Castellot calificaba la iniciativa de Bustillo y Magdaleno como la organización estética que le hacía falta a la Revolución: “la Revolución cuenta ya con su voz, y vamos a ver hasta qué punto las ideas revolucionarias han penetrado en el pueblo, y hasta qué punto también un arte como el Teatro de

³¹ Mauricio Magdaleno, “El Teatro de Ahora”, *El Universal*, 2 de enero de 1932, pp. 3, 6.

Ahora cumple ese cometido de interpretación de nuestros fenómenos sociales”;³² al tiempo que recriminaba se tuviera como modelo teatral mexicano la obra *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufoo, que criticaba a los hombres de la revolución y a la revolución misma. Las afirmaciones de Castellot picaron la sensibilidad de Salvador I. Acosta “Robinson Mexicano”, que se lanzó contra la crítica de Castellot y contra el Teatro de Ahora:

Bastó que un par de autores, los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro hablaran de un “Teatro político” que no obedeciera a la fórmula eterna del “Arte por el arte” sino que fuese puesto “al servicio de la transformación social” para que don Rafael declarase al llamado “teatro de ahora” (el de los mencionados autores) como una maravilla y calificase de buenas a primeras al resto del teatro mexicano al que se ha estrenado, al que no se ha limitado a un par de lecturitas y una propaganda inmoderada, porque no va respaldada por algo concreto, de “teatro huero y artificial” [...] Así, pues, señores, ni dedicándose a hacer honestamente arte dramático que por su esencia misma debe carecer de partido y referirse sólo a las altas expresiones estéticas de la humanidad, se está libre del ataque de algunos señores que tratan de hacer pasar por quinta maravilla el engendro más o menos afín a sus ideas [...] y que aplican al arte calificativos que hasta ayer sólo se reservaban para las luchas de partido. [...] No son suficientes el aplauso y la aprobación del público que es quien en definitiva califica una obra teatral; de ahora en adelante se necesitará tener recomendaciones de políticos influyentes para poder estrenar sin miedo de ser calificado de “reaccionario”.³³

El debate entre Acosta y Castellot duro unos pocos artículos más,³⁴ pero lo que se puso de manifiesto fue la resistencia del conservadurismo a modificar el *statu quo*, no sólo teatral, sino social, por un lado, en tanto que por otro,

³² Rafael Márquez Castellot, “Un teatro de la revolución. El Teatro de Ahora”, *El Nacional*, 14 de enero de 1932, p. 3.

³³ Robinson mexicano, “Teatros de ayer y ‘de ahora’ y verdades de siempre”, *El Universal Gráfico*, 21 de enero de 1932, p. 6. Las cursivas son mías.

³⁴ Los otros artículos fueron: Rafael Márquez Castellot, “Verdades amargas en torno al Teatro de Ahora”, *El Universal Gráfico*, 27 de enero de 1932, p. 6; Salvador I. Acosta, “Demasiado ruido y pocas nueces alrededor del Teatro de Ahora”, en “Tribuna pública” columna de *El Universal Gráfico*, 02 de febrero de 1932, p. 6; y Rafael Márquez Castellot, “Unas cuantas palabras finales acerca del ‘Teatro de Ahora’”, *El Universal Gráfico*, 5 de febrero de 1932, p. 8.

se afianzaba aquella visión triunfante de la Revolución que hacía propia cualquier temática de lo mexicano para vincularla con lo nacional.

Los creadores del Teatro de Ahora que hasta entonces no se habían declarado partidarios de las políticas de Estado, no podían negar ya su atadura al ideario de la Revolución y, sobre todo, a los intereses del corifeo que lo manejaba como instrumento de la política oficial en aras de la unidad del pueblo y de la identidad nacional. Máxime que se había anunciado una exposición pictórica “con los últimos trabajos de los pintores representativos de la nueva sensibilidad mexicana”, sensibilidad que se juzgaba acorde con “las modalidades revolucionarias que hacen un constante llamado a los espíritus de vanguardia para contribuir a la revolución social de nuestros días”, exposición en la que se presentaron temas alusivos al Teatro de Ahora.³⁵

No obstante la paulatina proximidad entre la propuesta teatral —autónoma de nacimiento— y el Estado que sabía capitalizar todo aquello que lo fortaleciera como rector de los destinos del país, incluso en materia cultural, Bustillo Oro intentaba poner distancia del oficialismo al replicar a Díez Barroso aquellas palabras demeritorias sobre las perspectivas de una nueva dramática mexicana sustentada en el agobio de la realidad social vigente —marcada por la desigualdad económica entre sus habitantes—, una dramática eminentemente política pero que se alegaba que no respondía a los intereses de algún partido político: “El Teatro de Ahora no puede ser llamado político si tal quisiera decir encontrarse al servicio de uno de los partidos concretos que pudiera disputarse el poder; debe recibir ese calificativo en virtud de traducir al arte de la escena una realidad política...”. Lo cierto es que el

³⁵ Se anunciaron las siguientes participaciones: “Ramón Alba de la Canal, decorado y motivos para *Éxito*, pieza de Mauricio 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 motivos para *Justicia S. A.*, de Bustillo Oro; Alejo Ortiz, decorados para *Pánuco 137* y *Vivir* de Magdaleno; carteles para la primera de dichas obras, *Los que vuelven* y *Justicia S. A.* de Bustillo Oro, y para la obra *Tres días rojos* de Humberto Gómez Landero; Hugo Tilghmann, caricaturas para *Tiburón*, de Bustillo Oro; Carlos Toussaint, dos carteles para *Masas*, de Bustillo Oro y uno para *Éxito*, de Magdaleno; y Cayetano Caloca, motivos para *Emiliano Zapata*.” en “Brillante conjunto en pintores nuevos en la galería ‘Excélsior’, *Excélsior*, 11 enero 1932, s. p. La exposición tuvo lugar el 19 de enero en la Galería Excélsior, propiedad del diario del mismo nombre.

recientemente constituido partido en el poder, el Partido Nacional Revolucionario (PNR) no había permitido la lucha política a ningún otro partido en las últimas elecciones —1929—, de tal manera que hablar de otros partidos políticos, aun en 1932, se antojaba superfluo. Bustillo Oro parecía olvidar su participación en aquella lucha electoral, ese olvido parecía también figurar la realidad histórica y la economía como entidades desvinculadas, ajenas a las políticas revolucionarias, por lo que la desigualdad social nos venía de fuera, nada hablaba Bustillo Oro de la corrupción de los jefes militares metidos a políticos que habían hecho grandes fortunas a costa del usufructo de la causa popular la cual hacía tiempo habían dejado de representar. No obstante, encajaba ya su motivo teatral con la Revolución: “lo político, pues, del ‘Teatro de Ahora’ se encamina a crear una *dramática de la Revolución*, una dramática que refleje el anhelo revolucionario del tiempo, la tragedia que mueve, inspira y a veces frustra ese anhelo; pero no una dramática al servicio de un partido político cualquiera”.³⁶ A pesar de las aclaraciones y las argumentaciones las palabras parecían ser desmentidas por lo hechos. No se pertenecía a partido alguno, pero se trataba con secretarios y ministros de Estado del partido gobernante.

Aun así, Bustillo Oro se esforzaba por explicar las fuentes políticas del teatro político forjado junto con Magdaleno: el colectivo social, la masa carente de privilegios, es decir, el pueblo vendría a ser el protagonista de su dramática y por consiguiente de un teatro popular, definiendo pueblo como “conjunto de gente que trabaja físicamente, manualmente: campesinos, obreros, trabajadores en general”. Esta definición se acomodaba, quizá sin pretenderlo, a la retórica de lo popular de la elite gobernante, retórica en la que el pueblo, la clase humilde, había sido y continuaba siendo el protagonista esencial de la Revolución desde los primeros años posteriores al término de la lucha armada para la conformación de un proyecto nacional de unidad e identidad mexicana, y en cuyos discursos campeaba el populismo, el antiimperialismo, el indigenismo. Tópicos que la plástica hizo suyos a partir del gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), pero que Bustillo Oro identificaba de manera poco clara como expresión de lo nacional y no de un proyecto nacionalista:

³⁶ Juan Bustillo Oro, “La naturaleza popular del Teatro de Ahora”, *El Universal*, 18 de enero de 1932, p. 5. Las cursivas son mías.

el alcance de lo político en el ‘Teatro de Ahora’ llega hasta otra palabra peligrosa en grado sumo en nuestros tiempos en que el abuso de las palabras llega a gastarles el sentido: Nacionalismo. Reconocer la existencia de la nacionalidad mexicana que ya es tronco frondoso en la pintura y en la poesía [...] es simplemente continuar ateniéndose a una realidad histórica que sería necio olvidar.

Parece no haber lugar a equívocos, en tanto Bustillo Oro y Magdaleno concibieron hacer un teatro para la colectividad trabajadora subyugada por el gran capital —en severa crisis en esos momentos—, y que la hermanaba con los explotados de otras latitudes, (específicamente de la América Latina, lo cual buscaba darle dimensiones de universalidad), el apoyo dado por el secretario de Educación Pública los adhería sin más a los fines de un nacionalismo cultural consolidado en los años veinte, y sustentado en la temática de lo propio, el fundamento del ser mexicano.

En el mismo tenor, a poco menos de un mes del inicio de temporada del Teatro de Ahora y con motivo de la exposición pictórica alusiva a éste, Mauricio Magdaleno hacía coincidir los tópicos de su dramática con la nueva plástica mexicana;³⁷ si ambas interpretaban la realidad histórica de entonces, y si a la pintura se la consideraba forma constitutiva de la nacionalidad, su teatro debería perseguir el mismo logro. Además proponía que los motivos de la pintura mexicana debían fijar el sentido de la escenografía, sin advertir en ningún momento que aquellos frescos murales de la escuela Preparatoria, de la Secretaría de Educación Pública, de Chapingo o Cuernavaca donde se descalificaba el imperialismo, el capitalismo, a los Estados Unidos o bien se reivindicaban las causas obreras, eran también un elogio desmesurado al “éxito” de la Revolución, instrumento político del gobierno para la consolidación de la identidad colectiva vía el nacionalismo.

Al darse a conocer la programación del Teatro de Ahora, en un cartel se anunciaba la presentación de nueve obras: *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137*, *Tres días rojos*, *Tiburón*, *Masas*, *Éxito*, *Justicia S. A.*, *Vivir* y *Los que vuelven*. Ahora bien, si mal no se recuerda, aquella noche del 3 de noviembre de 1931 Bustillo Oro mencionó ocho obras producto del plan y la disciplina

³⁷ Mauricio Magdaleno, “La pintura escenográfica mexicana y el Teatro de Ahora”, *Excelsior*, 20 de enero de 1932, s. p.

que se impusieron a sí mismos él y Magdaleno: *Panúco 137*, *Éxito*, *Bajo el cielo vacío* y *Volviendo a crear el mundo*, de Magdaleno; así como *Tiburón*, *Masas*, *Justicia S. A.* y *Hay hambre en la tierra*, autoría de Bustillo Oro; pero en lo que finalmente se conoció como el primer ciclo del Teatro de Ahora se escenificaron sólo cuatro piezas dramáticas: *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137*, *Tiburón* y *Los que vuelven*.

Es notorio que *Emiliano Zapata* así como *Los que vuelven* y *Tres días rojos* no se encuentren entre aquellas obras de la primicia del 3 de noviembre. No se conoce por qué la sustitución, pero en el caso de *Los que vuelven*, Bustillo Oro se ocupó de un tema de actualidad, de los braceros mexicanos. El gobierno de Estados Unidos expulsaba a los trabajadores mexicanos con motivo de la gran crisis mundial. La expulsión ocasionaba graves conflictos al gobierno mexicano en general y a los gobiernos estatales del norte del país en particular, ya que los “repatriados” —como se les llamaba— eran devueltos por miles a lugares de donde no eran originarios, a donde no había trabajo, y ni mucho menos dónde vivir. La implementación de programas para el reparto de tierras o para beneficiar a aquellos que podían comprobar su estancia en el vecino país, mínimo por un año, no resolvía el conflicto. Si bien estos motivos se infieren en la pieza de Bustillo Oro, de ahí el título, en la textualidad dramática las causas de la repatriación son la crisis económica y la especulación del grano de maíz en los campos de cultivo, que afectaban a estadounidenses y mexicanos por igual, teniendo por consecuencia inmediata el hambre.

De *Tres días rojos* no se tiene mayor referencia que la del cartel, donde el breve extracto anuncia el tema de la masacre de trabajadores mexicanos durante la dictadura porfirista en 1907 en la conocida huelga textil de Río Blanco en la región de Orizaba, Veracruz.

Con *Emiliano Zapata* se dio inicio a la Temporada o Primer Ciclo del Teatro de Ahora el 12 de febrero de 1932. Previo al estreno y desde los primeros días de ese mes los diarios se prodigaron para hablar del evento que —según ellos— marcaría una nueva etapa del teatro mexicano, para promover la obra en cuestión e igualmente para encomiar la figura del personaje revolucionario; y aquí una pregunta es inevitable ¿por qué la obra *Emiliano Zapata*?

Desde los primeros años posrevolucionarios, en el régimen de Álvaro Obregón se incorporaron los símbolos característicos de las masas de su

programa político: los obreros, los indígenas, los campesinos y su figura más emblemática, la de Emiliano Zapata, todos tomados por la nueva plástica mexicana. Antes del año 1932, pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros habían pintado ya al caudillo suriano.

Emiliano Zapata, antes calificado de villano y bandolero había pasado a ser icono de la Revolución. Uno de los tantos artículos periodísticos en ese mes de febrero, informando de la próxima presentación de la obra de Mauricio Magdaleno en el teatro Hidalgo, refería en parte una suerte de proceso icónico del personaje revolucionario:

Emiliano Zapata entró con sus tropas en la capital y con profunda sorpresa de los moradores de ésta, no cometió ninguno de los actos de crueldad y bandidaje famosos. Luego se supo que nunca lograron rendirlo con ofrecimientos de recompensas en dinero y honores, ninguno de los sucesivos gobiernos de México. ¿Qué quería, pues Emiliano Zapata? Un bandido es fácilmente comprable. ¿Este qué perseguía? Su figura se fue aclarando poco a poco, el programa de su levantamiento que luego fue fundamental en el pensamiento de la Revolución Mexicana, lo presentó como caudillo de una verdadera ansia de los campesinos mexicanos”.³⁸

No se saben las razones verdaderas por las que Bustillo Oro y Magdaleno eligieron comenzar su ciclo teatral con tema tan paradigmático, no obstante la prensa lo asociaba ya con la “ideología revolucionaria”. Incluso el texto del cartel de la programación del Teatro de Ahora no podía desmentir el vínculo con el discurso del proyecto nacionalista en el que el protagonista y remitente seguía siendo la masa popular:

Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, directores del “Teatro de Ahora”, dedican su esfuerzo a crear definitivamente el teatro popular de América, a los *obreros, empleados y campesinos* de cuya vida actual están tomados los temas de las obras que forman el repertorio de este espectáculo.

El “Teatro de Ahora” está hecho con elementos mexicanos: Ideales, lenguajes, ambiente, tipos, afán de *construir nuestra nacionalidad*; pero con propósitos universales: Reflejar la tragedia de la vida de la clase social inferior y la necesidad

³⁸ “Emiliano Zapata vuelve a conmovier a México”, *La Prensa*, 9 de febrero de 1932, p. 13.

de una más justa distribución de la riqueza cuya conquista empezó a lucharse a partir de nuestra Revolución. En las nueve obras del “Teatro de Ahora” *vive el deseo de Construcción Nacional y se expresa el Ideal Revolucionario*.

El Teatro, que siempre ha sido popular en las épocas en que ha tenido influencia social vuelve en el “Teatro de Ahora” a ser para el pueblo.³⁹

Es de observarse, sin embargo, en la presentación del programa la permanencia del argumento central de Magdaleno y Bustillo Oro respecto de la lucha de clases por una equidad social —que en manos de los servidores del Estado resultaba pura demagogia—, así como también la ausencia de la palabra política o político.

A tres días del arranque de ese primer ciclo del Teatro de Ahora, Bustillo Oro y Magdaleno publicaron un artículo para precisar algunos conceptos e ideas vertidos en la discusión tenida por Rafael Márquez Castellot y Salvador I. Acosta. Si bien refrendan en él la naturaleza popular de su teatro que da origen a su naturaleza política, es notorio el déficit del uso de la palabra política por la de popular.⁴⁰ No se trata de un mero asunto cuantitativo, y parecería dato irrelevante, pero desde el 28 de enero al Teatro de Ahora se le llamaba Teatro Popular, según consta en oficios⁴¹ firmados por Carlos González, administrador de los teatros de la Secretaría y José Gorostiza, jefe de la Sección encargado del Departamento de Bellas Artes, en los que se habla del patrocinio del Departamento y de la solicitud de apoyo a las necesidades de los señores Bustillo Oro y Magdaleno.

De inicialmente político, el Teatro de Ahora se había convertido en popular, un teatro para las clases bajas. La diferencia semántica es notoria, lo mismo que los fines, pues en tanto con el teatro político se pretendía orientar socialmente a la masa, con el teatro popular —amén de la permanencia de la tradición de divertimento— se pretendía instruir, educar al público de bajos recursos en su recepción teatral, con temas que le fueran afines. Es igualmente

³⁹ “Teatro de Ahora” en el Hidalgo. Cartel de programación, febrero 1932. Las cursivas son mías.

⁴⁰ Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, “Antes de levantar el telón del ‘Teatro de Ahora’”, *El Universal Gráfico*, 9 de febrero de 1932, p. 6.

⁴¹ Carlos González, “Carta oficio al Jefe de la Sección de Espectáculos del Departamento Central”, 28 de enero de 1932; José Gorostiza, “Carta oficio al Director de la Escuela Popular Nocturna de Música”, 28 de enero de 1932.

notorio, por tanto, que los fines primeros del Teatro de Ahora habían sido acomodados a la retórica gubernamental en la que lo político sólo le concernía a ella, y era a la máxima institución educativa a la que le correspondía la instrucción de las masas, de ahí el nuevo carácter popular. Sería por esa razón que Magdaleno y Bustillo Oro acudieran a la prensa el mismo día del estreno de *Emiliano Zapata* para poner en manos del público su esfuerzo por dar a la dramática en México un nuevo rumbo, un sentido social, “así como de arte popular”, pasada “la lucha sostenida” para abrirse paso entre dificultades no explicitadas, pero que incluían la decisión del foro en el que se habría de presentar su propuesta teatral; agradecían a los diarios el seguimiento de su trabajo y a la Sociedad de Amigos del Teatro Mexicano por su patrocinio; pero, sobre todo, aclaraban la “absoluta independencia ideológica” de sus obras, los trabajos de organización y el logro de la temporada,⁴² todo lo cual hace pensar que no estaban satisfechos con el curso al que se le había dirigido al Teatro de Ahora.

Finalmente el Primer Ciclo del Teatro de Ahora dio inicio. La respuesta periodística a la inauguración fue inversamente proporcional a la promoción que la antecedió; no obstante las pocas voces exultantes, hubo algunas indulgentes y otras —las más— fuertemente disonantes. A pesar de que entre estas últimas destacó el anonimato, las críticas más severas corrieron a cargo de los críticos teatrales de renombre, lo que nos permite configurar la expectativa teatral del momento. Uno de ellos, Júbilo (Guillermo Castillo), amén del sarcasmo, “el esfuerzo de estos jóvenes es digno de todo encomio y de algo más, de ayuda”, establece de inicio la obra de arte como materia única para la crítica, y no siendo obra de arte *Emiliano Zapata*, porque “Magdaleno, con todo y ser un muchacho inteligente, todavía no sabe hacer teatro”, privilegia los elementos del canon del arte dramático: en el nivel de la acción las secuencias deberían seguir la exposición, el desarrollo y el desenlace, lo cual no ocurre, porque el texto no está diseñado sobre la base de causa-efecto, esa es la razón por la que el crítico se empeña en decir que no sucede nada en los dos primeros actos o tiempos; otro aspecto que —según el crítico— se descuidó fue la psicología del protagonista: “desvirtuó la psicología de Zapata”,

⁴² Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, “Hoy se da el primer paso en el movimiento artístico teatral en México. Declaración de los iniciadores”, *El Universal*, 12 de febrero de 1932, p. 1.

“nadie reconoció a Emiliano Zapata en su manera de conducirse [...] en el personaje”, “exaltar una vida heroica es hacer reconstrucción sintética psicológica”.⁴³ En un segundo artículo, Júbilo insistiría en la falta de acción en la pieza de Magdaleno, la cual califica de “eminente ‘ateatral’ [...] Y no es obra de teatro su ‘Emiliano Zapata’, porque no hay acción, porque todo en ella es discursivo y narrativo.”⁴⁴ En cuanto al *Emiliano Zapata*, la intención de Magdaleno, si bien se mira, no sólo era exaltar la figura del héroe revolucionario o recordar que la lucha armada en su origen había sido campesina, sino restituir el hecho histórico como el paradigma de un conflicto característico, inherente entre los hombres de la revolución, la traición.⁴⁵ En tanto las instancias oficialistas habían convertido la persona de Emiliano Zapata en la representación por antonomasia de la lucha social revolucionaria, Magdaleno recordaba su desaparición debido a la felonía de uno de los bandos en la lucha, el guiado por Venustiano Carranza, el cual a su vez sufrió la misma conjuración a manos de sus aliados para combatir a Villa y Zapata, el grupo sonoreño de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. De lo cual resulta que Magdaleno con su drama —casi— histórico, se acercó con mucho al drama documental para develar las contradicciones históricas y políticas de la clase gobernante, y sin embargo la crítica periodística no percibió o no quiso percibir este aspecto, ateniéndose exclusivamente a la valoración de las “cualidades” dramáticas del texto de Magdaleno; como fuera el caso de la siguiente crítica, cuyo autor además de hacer la valoración textual en los mismos términos de Júbilo, falsea el contenido dramático como el hecho histórico: “y he aquí lo que pasa en cada tiempo: En el primero, Zapata se declara revolucionario armado. En el segundo, Zapata ya es revolucionario. Y en el tercero, *muere fusilado* el jefe revolucionario”.⁴⁶ Este tipo de crítica,

⁴³ Júbilo, “Acotaciones del momento: El teatro de Ahora”, *El Universal Gráfico*, 13 de febrero de 1932, p. 8.

⁴⁴ Júbilo, “El teatro de Ahora”, *El Universal Ilustrado*, 18 de febrero de 1932, pp. 12, 41.

⁴⁵ Este tópico sería tratado también por Juan Bustillo Oro en *Masas*, texto anunciado en la programación del Teatro Ahora, pero no representado en la temporada; de la misma manera, ambos, Magdaleno y Bustillo Oro, trabajarían el mismo tópico en la revista teatral *Corrido de la Revolución*, estrenada por Roberto Soto y su Compañía el 29 de julio de 1932 en el teatro Esperanza Iris.

⁴⁶ Elizondo, “Notas teatrales: ‘El Teatro de Ahora’. ‘Emiliano Zapata’ de Mauricio Magdaleno”, *Excelsior*, 15 de febrero de 1932, p. 6. Las cursivas son mías.

la de renombre, configuró sin duda un discurso deslegitimador del Teatro de Ahora en su corta vida.

La temporada continuó el 20 de febrero con *Tiburón* de Juan Bustillo Oro; si bien la representación tuvo una buena acogida por parte de la crítica periodística debido sobre todo a las características fársicas del texto, hubo quien lamentara “la más absoluta indiferencia de parte del público y su abstención, la incomprensión y... hasta la censura y aun la protesta embozada”;⁴⁷ sin el menor indicio de esta última, se habló por otro lado, de “una farsa magnífica”, de que “*Tiburón* es mexicanísima” por aquello de que se trató de una adaptación del *Volpone* de Ben Jonson, a pesar de lo cual “conserva las unidades de tiempo, lugar y espacio”, según palabras de Francisco Monterde, corroborando el canon dramático y su irrestricta aceptación.⁴⁸ Lo que hizo pensar que de haberse presentado primeramente la obra de Bustillo Oro el público hubiera respondido más favorablemente al ciclo del Teatro de Ahora.

Tras la presentación el 5 de marzo de *Pánuco 137*, de nueva cuenta se reprochaba al público su inasistencia al espectáculo presentado en el Teatro Hidalgo, pues la obra “bastaría para asegurar el éxito de la temporada valientemente iniciada por Bustillo y Magdaleno a no tropezar ambos con la cerrada incomprensión y la más injusta indiferencia de parte del público, el que, bien a pesar del entusiasmo y del esfuerzo puestos en juego por los iniciadores del Teatro de Ahora, acabará por ahogar este nuevo intento de creación de una dramática nacional”.⁴⁹ En tanto se señalaba el desinterés del público por el teatro de Magdaleno y Bustillo Oro, la recepción periodística fue decreciendo, y no obstante se mencionaba el carácter indiscutiblemente mexicano de este segundo texto de Magdaleno en el que se ponía de manifiesto la depredación de suelo y población por parte de las compañías extractoras de petróleo en el país, “una visión [...] sombría y terrible de una realidad que no ha muerto” comentaba Vixe en su reseña crítica. Por otro

⁴⁷ “Teatrales: Dos plausibles esfuerzos, desgraciadamente incomprendidos. ‘Tiburón’, transposición de ‘Volpone’ o ‘El zorro’, de Ben Jonson, por Juan Bustillo Oro”, *El Universal*, 22 de febrero de 1932, p. 5.

⁴⁸ Francisco Monterde, “Teatros: Hidalgo. ‘Tiburón’”, *El Universal*, 22 de febrero de 1932, p. 8.

⁴⁹ Mario Mariscal, “Teatrales: Una segunda obra del Teatro de Ahora acreedora a mejor suerte”, *El Universal Gráfico*, 8 de marzo de 1932. Otras crónicas, en su brevedad, señalaron también la falta de público: Vixe, “Frente al escenario: Hidalgo”, *Revista de Revistas*, 13 de marzo de 1932, p. 10; y “Ecos de la crisis teatral en la metrópoli”, *Jueves de Excelsior*, 10 de marzo de 1932, p. 11.

lado, la escenificación contó con el recurso del cinematográfico que no fue lo suficientemente abordado por la crítica, “las proyecciones cinematográficas inútiles”,⁵⁰ “... y la complementan, dramáticamente, algunos metros de película proyectada sobre la misma decoración, en el primero y el último tiempos”⁵¹, o bien, “los efectos cinematográficos, innovación en México, resultaron algo confusos y esto posiblemente por falta de un fondo claro en donde se reflejaran las imágenes de las montañas”.⁵² Como se observa, salvo el comentario de Hernán Robleto respecto de la innovación, el uso del cinematógrafo —procedimiento escénico fundamental y modernizador en el teatro de Erwin Piscator— no tuvo mayor relevancia para la crítica periodística.

Antes del estreno de *Los que vuelven* de Bustillo Oro, ocurrido el 12 de marzo, se anunciaba la finalización de la temporada del Teatro de Ahora: “el esfuerzo más noble que se ha hecho en este sentido [producir teatro mexicano], se cerrará el próximo domingo en el Hidalgo”. De nueva cuenta se acusaba la ausencia de público a pesar de las “condiciones artísticas” del movimiento teatral y de la calidad de las obras, por lo que el resultado era un “déficit moral y económico” de ese primer ciclo de teatro de autores mexicanos.⁵³ Las distintas voces que atendieron la presentación del texto de Bustillo Oro coincidentemente lo calificaron de la mejor obra de la temporada o del mayor éxito dramático, de la misma manera que lamentaron el término de esa valiosa aportación a la dramática mexicana.⁵⁴

⁵⁰ “Teatro Hidalgo, ‘Pánuco 137’”, *El Redondel*, marzo de 1932, s. p.

⁵¹ “Teatros: Hidalgo, ‘Pánuco 137’”, *El Universal*, 7 marzo de 1932, p. 5.

⁵² Hernán Robleto, “Farándulas y farandulerías: Otra buena obra mexicana”, *El Universal Gráfico*, marzo de 1932, s.p.

⁵³ Hernán Robleto, “Farándulas y farandulerías: El Hidalgo cerrará sus puertas”, *El Universal Gráfico*, marzo de 1932, s. p.

⁵⁴ “Finaliza la temporada del ‘Teatro de Ahora’”, *El Universal Gráfico*, 14 de marzo de 1932, pp. 5, 14; “Teatros: Hidalgo. ‘Los que vuelven’”, *El Universal*, 14 de marzo de 1932, pp. 5-7; César, “Criticrónicas teatrales”, *La Afición*, marzo de 1932, s. p.; Vixe, “Frente al escenario”, *Revista de Revistas*, 17 de marzo de 1932, p. 2.

II.

Una vez concluido ese primer y único Ciclo del Teatro de Ahora, se habló entre abril y mayo de un posible segundo ciclo en el teatro Nacional (el Palacio de Bellas Artes), y después no se tocó más el tema, sino hasta fin de año cuando en el balance teatral hecho por la crítica periodística se alegó la falta de continuidad, la mediocridad de las representaciones y del tipo de obras, e incluso, la “egolatría que lo engendró” como las causales de su finalización y de su fracaso.⁵⁵ A ello contribuyó también Rodolfo Usigli en el libro *México en el teatro*, editado por ese entonces, señalando la inexperiencia dramática de Bustillo Oro y Magdaleno que con el tiempo “¿por qué no?” dominarían los pies del teatro. Considérese que los recuentos anuales nada hablaron de la falta de público como determinante de la clausura de la temporada, en cambio mencionaron la mala factura de las escenificaciones así como de los textos dramáticos, e incluso se imputaron conductas personales como factor de vulneración del proyecto teatral.

Este tipo de argumentaciones guiaron, en parte y posteriormente, las referencias al Teatro de Ahora en los recuentos historiográficos sobre el teatro mexicano, añadiéndole el carácter nacionalista e igualándolo a la novela de la Revolución, más como medida de integración acumulativa en el acontecer teatral mexicano que como reconocimiento de una tentativa de restitución de la función social del teatro así como de la modernización dramática y escénica.⁵⁶ Pero retomando el factor ausencia de espectadores en aquel primer ciclo teatral, ¿es acaso la única respuesta para considerar el Teatro de Ahora como un proyecto teatral inacabado?

A dos días de finalizar 1931 se daba la noticia de la desaparición del Departamento de Bellas Artes por razones económicas. Lo cierto fue que no desapareció, sino que se instruyó una medida para hacer más eficiente la

⁵⁵ Fernando Mota, “Balance teatral de 1932”, *Jueves de Excelsior*, 29 de diciembre de 1932, p. 9; Júbilo, “El teatro en 1932”, *El Universal Ilustrado*, 29 de diciembre de 1932, pp. 32-34; Roberto El diablo, “Nuestro Año Teatral”, *Revista de Revistas*, 31 de diciembre de 1932, s. p.

⁵⁶ Fue hasta los estudios hechos por Madeleine Cucuel que cambió la perspectiva que se tenía sobre el Teatro de Ahora, véase “Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)”, *Les cahiers du CRIAR Centre de Recherches d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines*, no. 7, Université de Rouen, 1987, pp. 7-54.

actividad artística y cultural, así como los recursos presupuestarios del mismo, mediante la creación por decreto presidencial de un Consejo Consultivo que daría una orientación artística definida a una de las funciones rectoras de la Secretaría de Educación Pública, la educación artística.⁵⁷ El Consejo quedó instalado el 16 de enero de 1932 e integrado de la siguiente manera: presidente: Luis Padilla Nervo, subsecretario de Educación Pública; representante administrativo: José Gorostiza; música: Salvador Ordóñez; dibujo y pintura: Rufino Tamayo; tendencias estéticas técnicas: Manuel Maples Arce; literatura y teatro: Xavier Villaurrutia.

Ese movimiento administrativo no sólo confirmó las posiciones de los integrantes de Contemporáneos (Salvador Novo venía fungiendo como director del Departamento Editorial en la Secretaría de Educación Pública desde 1924), sino que permitió a futuro consolidar las estrategias cosmopolitas y universalistas que en materia de teatro desarrollaría el grupo —¿“sin grupo”?—, en detrimento de las expresiones dramáticas no sólo locales, sino divergentes de la tradición del buen gusto y del artempurismo.

En el transcurso de la temporada del Teatro de Ahora ocurrió un hecho que permite entender la interrupción administrativa de la propuesta teatral de Bustillo Oro y Magdaleno a pesar de haberse presupuestado dicha temporada a razón de siete semanas de funciones diarias durante setentas días, incluidas las ocho obras anunciadas:⁵⁸ el 23 de febrero los señores Eduardo

⁵⁷ Decreto presidencial del 5 enero 1932, Archivo General de la Nación. Fotocopia proporcionada por la investigadora teatral Guillermina Fuentes.

⁵⁸ Documento “Presupuesto de gastos para la temporada del ‘Teatro de Ahora’ en el Teatro Hidalgo”, 8 enero 1932. Archivo Marcela Magdaleno Deschamps. Aunque el documento no tiene ninguna signatura, dado el contenido y la elaboración, es notoria su condición oficial; por otro lado, tras una somera revisión a ese presupuesto es evidente la duplicidad de conceptos erogables, de lo que resulta un presupuesto inflado de manera considerable, cuyo monto asciende a poco más de \$29,000.00. Presupuesto nada comparable, por ejemplo, con los presupuestos del Teatro de Orientación que en el Proyecto de Organización para su primera temporada —julio diciembre— se solicitaba la subvención mensual de \$250.00 para el pago del cuadro artístico y \$200.00, también mensual, para montar las obras. Véase Luis Padilla Nervo, “Acuerdo del Consejo de Bellas Artes”, número 55, 7 de mayo de 1932; o el de la temporada 1934 donde se solicitaba un monto de \$9,683.32 para veinte funciones, incluido el pago mensual al grupo de actores durante cuatro meses, véase también Celestino Gorostiza, “Presupuesto para la temporada 1934 del Teatro de Orientación”, 30 de junio de 1934. Material proporcionado por la investigadora Guillermina Fuentes del Archivo Personal Celestino Gorostiza.

Pastor y Ricardo López Ochoa, presidente y representante en el Exterior de la Unión Mexicana de Actores, respectivamente, en carta dirigida al Secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, solicitan la renovación de contrato para el arrendamiento del teatro Hidalgo, la respuesta a esa petición, después del consabido recorrido del ejercicio de delegación de responsabilidades, la realiza José Gorostiza como jefe de la Sección Administrativa y como encargado del Departamento de Bellas Artes, aduciendo lo siguiente:

Mi opinión sobre el particular es que no debe accederse a la celebración del contrato de referencia para la que la Secretaría pueda utilizar libremente su teatro en el desarrollo de un programa de acción que preparan el Consejero de la materia, Sr. Xavier Villaurrutia y el suscrito, y que se presentará al Consejo en breve.⁵⁹

El programa al que sin duda hacía referencia Gorostiza era la creación del Teatro de Orientación, más aún, proponía que en caso de no ser aprobado el programa por el Consejo, era preferible mantener cerrado el teatro Hidalgo. Por supuesto, la solicitud de los señores Pastor y López Ochoa fue denegada, no les fue renovado el contrato, como tampoco continuaron las presentaciones del Teatro de Ahora, y sí se aprobó el programa presentado por Gorostiza y Villaurrutia.

Ahora bien, haciendo una somera revisión del documento presentado por Gorostiza y Villaurrutia es notorio que en el proyecto del Teatro de Orientación del 29 de abril de 1932, en la división de las tres posibles clases de teatro, popular, de arte y comercial, el primero sea excluido del programa y se delegue la responsabilidad de su fomento a la Escuela Popular Nocturna de Música, donde se harían “las provisiones necesarias para que nuestras clases humildes, arrastradas inconscientemente hacia los espectáculos innobles, creen su propia tradición teatral”.⁶⁰ Esta segmentación del teatro —la cual a la fecha se mantiene en nuestro país— pone en claro la conciencia de clase de sus autores y el desprecio por las clases bajas al quedar excluidas del llamado espíritu universalista: el Teatro de Orientación no fue sino el programa para

⁵⁹ José Gorostiza, “Memorandum 19 dirigido al Subsecretario de Educación Pública, Luis Padilla Nervo”, 11 de marzo de 1932. Archivo Histórico de la SEP.

⁶⁰ “Proyecto de Trabajo, Teatro de Orientación”, en *José Gorostiza, Poesía y prosa* (Miguel Capistrán compilador) México, Siglo XXI, 2007, pp. 165-187.

los resabios porfirianos añorantes de los aires europeos, un teatro para la “mediocracia burguesa”, aquella referida por Magdalena en el Paraninfo universitario en 1931. Pero en todo caso, lo que habrá de reconocerse con la iniciativa del Teatro de Orientación son los cimientos de la profesionalización del arte teatral en México, hecho por demás incuestionable.

Por otro lado, se observa también que el programa del Teatro de Orientación era completamente distante y contrario al proyecto del Teatro de Ahora, pues en tanto este proponía, como hemos visto, un teatro de servicio social y de renovación de las formas dramáticas, aquel se detuvo en la estética de la espectacularidad, en la conservación de la expresión del individualismo como fórmula culterana única para el supuesto desarrollo del teatro en México, que no mexicano, pues para dar cabida a tal concepto habrían de pasar por las exigencias de “dignidad literaria”, además de demostrar “los conocimientos técnicos y artísticos” y el “dominio de las formas teatrales de expresión, así como la capacidad cultural y sus inquietudes espirituales”.⁶¹ Aspecto que sólo reunieron los señores Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, ya que de ellos fueron las obras mexicanas estrenadas en las temporadas del Teatro de Orientación, sin contar la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes. Incluso, más allá de procedimientos, conocimientos de escritura dramática o de credos personales, el programa del Teatro de Orientación no ocultaba su carácter reaccionario contra el teatro de tendencia social, cuyo protagonista era la masa, debido a que ésta se la caracterizaba por “reacciones puramente emocionales, su multiformidad, su inconciencia”, de tal manera que se antojaba una irreverencia estética hacerla aparecer en escena.

Así las cosas, es indiscutible que dos proyectos antagónicos pudieran ser sostenidos por una misma instancia cultural, sobre todo pensando que uno de ellos provenía de ella, y en tanto su formulación correspondía al administrador de la materia teatral en el Departamento de Bellas Artes, a José Gorostiza.

Esta tensión programática evidencia, por una parte, la permanencia e imposición del conservadurismo estético e ideológico del grupo hegemónico en el ámbito teatral; por otra, cuestiona la idea de la cancelación de la temporada del Teatro de Ahora por falta de público, y aunque se deduce

⁶¹ Documento “Teatro de Orientación. ‘Finalidades’”, fotocopia proporcionada por la investigadora Guillermina Fuentes.

la no recuperación de los costos invertidos, la inasistencia de espectadores al teatro, incluido el cine, era generalizada desde inicios de año, pues en el caso del Teatro de Orientación fue solventada con invitaciones al personal de otras dependencias culturales.⁶²

Dados los hechos, la lectura de Mauricio Magdaleno “Clausura del primer ciclo del Teatro de Ahora”, en nombre también de Bustillo Oro, aquel 12 de marzo, fue un desahogo e igualmente una protesta contra “este país que no quiere sostener un espectáculo” como el del Teatro de Ahora. Si bien la lectura refiere en la acusación a determinado público, aquel “anestesiado por el cine y el radio”, acostumbrado a temas apelables al sentimiento, confiesan no haberse creado grandes expectativas de aceptación, ya no se diga de éxito, debido a que la gente no va al teatro y mucho menos si se trata de obras “manufacturadas en el país”. Y añaden que “habríamos sido más que ilusos si hubiéramos tenido la idea de lograr una victoria completa en este medio achatado por la densa y egoísta temperatura social de estos días, en que un sistema económico flaquea antes de derrumbarse”. Las palabras de Magdaleno y Bustillo Oro son indicativas de las escasas posibilidades para modificar la expectativa teatral en un entorno que además de dañado económicamente, estaba en el inicio de un proceso de configuración —que como sabemos se consolidó a largo plazo y por casi treinta años— y en el que por supuesto quienes manejaron sus riendas no harían concesiones a nadie más que a sí mismos en su programa exclusivista, apoyados, quizás indirectamente, por la crítica teatral que se negó por mucho tiempo a renovar su gusto teatral. A este aspecto también se alude en la lectura de Magdaleno cuando se refiere a algún crítico que dijo que “la contextura defectuosa de la pieza no fue sino el pretexto para vaciar viejos moldes a una memoria benemérita” al juzgar la presentación de *Emiliano Zapata*; o de aquel otro que acusó al autor de desconocer la psicología “del héroe morelense”, crítico que, por otro lado, demostró el desconocimiento del habla local sureña —según Magdaleno— y con ello su fracaso como comentarista. A pesar de

⁶² Entre el material proporcionado por Guillermina Fuentes, se encuentran cartas de agradecimiento a José Gorostiza por las invitaciones enviadas a la Universidad Nacional Autónoma, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Popular Nocturna de Música, entre otras dependencias culturales, para asistir a las presentaciones de las obras del Teatro de Orientación en su primera temporada.

esas limitantes, consideraban Magdaleno y Bustillo Oro que correspondía al Estado ser garante de un arte de “utilidad social”, y por tanto del teatro, “para la organización de un nuevo orden”, lo cual estuvo y ha estado lejos de ocurrir desde entonces, y de ahí la decepción siempre manifiesta en parte de la producción artística y crítica posterior de Magdaleno, en la que se descubre la añoranza de justicia social. Por eso no sin razón declaró hacia 1937 al respecto de su propuesta teatral: “como experimento teatral ya no me interesa. 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: [...] Pero no puede ser hoy...”.⁶³ Antes de ese olvido, Magdaleno y Bustillo Oro señalaron su aspiración por “marcar un camino firme a la producción del teatro en México”, sin importarles el reconocimiento o no a su intento, sino la importancia como aportación para el anhelado cambio teatral y hasta social.

El texto recriminatorio de Magdaleno y Bustillo, casi en su parte final alude a quien desde las sombras había denostado al Teatro de Ahora como “teatro de nunca”. No se dice el nombre, y no se sabría si la alocución de Magdaleno no hablara de “alguien más conocido por su leyenda barata y triste que por los versitos que guarda en el cajón de arriba, a la derecha, en su escritorio”; si en el señalamiento del Teatro de Ahora no fuera como la “primera escaramuza que se libra en México, por un teatro definido, cuya valía —pobre o rica— entregamos en manos de gentes definidas. Pero definidas hasta en sexo”; y si ese alguien no hubiera dado respuesta un mes después.

El asunto podría pasar por meramente anecdótico o discriminatorio e intolerante, sin embargo, algo semejante se había dicho en la década anterior: la aparición del estridentismo, movimiento lírico auténticamente de vanguardia, la última noche de 1921, provocó reacciones del conservatismo literario y lírico de la época a tal grado de congregarse en la revista literaria *Falange*, entre cuyos integrantes se encontraban Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. Ante este hecho y ante los ataques contra Manuel Maples Arce, autor del estridentismo, justificó éste, en un diario capitalino a finales de 1922, las razones sociales por las que inició su movimiento: a una revolución social le correspondía una revolución literaria, por tanto, señalaba la inoperancia

⁶³ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del Teatro*, México, Letras de México, 1940, p. 78.

de la Revolución al mantener el mismo estado de cosas en aspectos de la vida social y cultural del país, además de asegurar que “en México, no hay más que dos grandes grupos: la falange estridentista y la falange de los lame-cazuelas literarios”, sentenciando al final: “el estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como los que aquí se estila; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción”. La postura irreverente y denunciante de Maples Arce se acentuó en su manifiesto de 1923: “ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros”. Ante estas declaraciones, Maples Arce no recibió respuesta directa e inmediata. Tiempo después ocurriría lo que Evodio Escalante considera los tres momentos que dieron por muerto y sepultaron el estridentismo: la conferencia de Xavier Villaurrutia de 1924 “La poesía de los jóvenes de México”; la introducción de Jaime Torres Bodet a los poemas de Maples Arce en la *Antología de la poesía mexicana moderna* hecha por Jorge Cuesta en 1928; y el artículo “La perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928”, también de Torres Bodet publicado en la revista *Contemporáneos* el mismo año.⁶⁴

En este mismo sentido, como antes con el estridentismo, se ubica la aguda y sarcástica respuesta de ese alguien “conocido por su leyenda barata y triste”, Salvador Novo. Según Novo, invitado por alguien llamado Ortega a escribir lo que se le ocurría dos veces al mes en *Revista de Revistas*, escribe un artículo cuya primera parte es la defensa de un nosotros —no especificado—, pues son acusados de improductivos y de no “hacer mexicanismo” literario; la segunda parte del artículo se refiere al teatro: frente a la crisis del teatro y a las temporadas de “obras mediocres”, el remedio es presentar para “el particular deleite de sus amigos” en “un teatro pequeño y privado” “las obras de su gusto y de su posibilidad de traducción y escenificación” (escribe el *Contemporáneo* aludiendo al Teatro de Ulises de 1928). Para él las obras mexicanas “que apelan sin justicia a un resorte patriótico que su buena calidad, si la tuvieran, no tendría para qué tocar, y que alcanza a veces la impureza narrativa y torpe del Teatro de Nunca”; y un poco más adelante alude a la pieza de Franz Werfel, Juárez y Maximiliano, recientemente presentada en el Teatro Virginia Fábregas, como modelo de observación y aprendizaje

⁶⁴ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones sin nombre, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, Colección La Centena, 2002.

del oficio dramático.⁶⁵ Remata enseguida su artículo con implacable animadversión contra “Los jóvenes del ‘Teatro del Mes Antepasado’” que

... parecen participar en grado superlativo de aquella condición gregaria exaltada que hace a uno 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. Su mecanismo fue muy curioso: utilizaron temas de tabú. Mal teatro, quien atacara el teatro parecería atacar el tema y quedaría por tanto dentro de la clasificación tan temida hoy de reaccionario. 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 quienes les había dispensado el inmerecido honor de una mención.⁶⁶

Ni la ironía, la burla y aún la suficiencia de Novo mostrada en este artículo volvió a destilarlas a lo largo del año, al menos en las páginas de la revista que le cedió espacio para descrédito del Teatro de Ahora y sus autores.

Conocidas las injuriosas desavenencias entre los entusiastas Magdaleno y Bustillo Oro y el vocero Contemporáneo, sobra decir la lejana influencia del grupo que en 1932 consiguió asentarse en la vida cultural de México, a pesar de los distintos momentos en que fue agobiado, y que entonces, desde el favor del Estado ejerció su dominio para dictar sus convicciones estético-programáticas, liquidando toda tentativa artística que le fuera contraria.

Finalmente, durante los meses de abril y mayo, algunos diarios insistieron en la noticia del próximo ciclo del Teatro de Ahora en el teatro Nacional, sin embargo, el 31 de mayo, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno enviaron a *El Universal Gráfico*, una carta dirigida a Hernán Robleto en la que le agradecían la ayuda prestada para la realización del segundo ciclo del Teatro de Ahora y le pedían hiciera constar “que la absoluta falta de apoyo para nuestro empeño nos obliga a dar por liquidadas nuestras actividades

⁶⁵ Es significativo que la fórmula expresada por Novo fuera la misma que rigiera el proyecto de Teatro de Orientación, lo que pone en evidencia que tras más de cincuenta años, los escritores dramáticos mexicanos no habían aprendido la vieja fórmula de Altamirano, véase nota 3.

⁶⁶ Salvador Novo, “Notas de inercia”, *Revista de Revistas*, 10 de abril de 1932, p. 20.

a este respecto”.⁶⁷ De esta manera se abortaba un proyecto teatral que no consiguió cumplir sus propósitos primeros, ser un teatro político orientador de un rumbo social diferente.

§

Conocidas las razones burocrático-administrativas, a la vez que aquellas de índole estético-ideológicas por las que a nuestro juicio el Teatro de Ahora fue un proyecto teatral inacabado, hay otras de orden conceptual, que si bien no creemos hayan sido determinantes para la interrupción del proyecto teatral de Magdaleno y Bustillo Oro, refuerzan la afirmación de Magdaleno en el sentido de considerar sus obras, muchos años después, como románticas y no políticas.

En primer lugar conviene dejar en claro el sentido de política más que de político, con el entendido que político describe o alude al sujeto ejecutor de la actividad humana para la conducción de actividades humanas que es la política en su significado más generalizado e integrada en tres grandes factores: el cultural, el socio-político y el tecno-económico, y cuyo medio de ejecución o acción es el poder.

Ahora bien, tanto Magdaleno como Bustillo Oro buscaron intervenir sobre esos tres factores: evidentemente al acoger el teatro como vehículo de expresión, en el que pretendieron transformar los modos de la creación dramática y de la creación escénica, buscaron también modificar sus fines, no más un teatro de diversión ni un teatro ilustrativo de las buenas costumbres, sino un teatro formativo, dogmático a manera que el espectador tuviera una postura crítica de la realidad en el ámbito de lo social. Por lo que no sólo se trataba de un proyecto teatral, sino también el de ejercer un proyecto cultural que tuviera efecto sobre el sistema económico capitalista aplicado en el país; pero para su desventura no contaron con el poder suficiente, al menos, para mostrar a plenitud su propuesta dramática y social.

Por otra parte, es necesario mencionar nuevamente que una vez hecho el diagnóstico de la situación teatral en México y dando las razones de la causa, Bustillo Oro y Magdaleno consideraron que la producción teatral tenía que

⁶⁷ Hernán Robleto, “Farándulas y farandulerías: No se realizó un noble intento”, *El Universal Gráfico*, junio de 1932, s. p.

ser acorde con la realidad mexicana del momento, realidad que para ellos era “básicamente política”, debido principalmente —como ya hemos visto— a la crisis del capitalismo que ahondaba las diferencias sociales. Esto porque con ello mostrarían las contradicciones de la realidad social para la creación de un nuevo orden, y por esa razón buscaron adoptar y aclimatar mecanismos y conceptos políticos y estéticos del teatro soviético en general y del teatro alemán de Erwin Piscator en particular.

En el texto de Mauricio Magdaleno “Colocación de la gramática actual” leemos el sustento ideológico de su propuesta teatral: “sus profetas son Marx y Engels, sus pioneros, Lenin. Su evangelio, el materialismo histórico. Su escenario, la lucha de clases”. En esta vertiente ideológica encuentran el teatro ruso como modelo de expresión artística a la vez que de divulgación por su “simplicidad de esquema”, por ser “un teatro ingenuo”. La relación inmediata a estos fines de Magdaleno y Bustillo Oro la encontramos en las propuestas teatrales del *Proletkult*, programa ruso por una cultura del proletariado para llevar a las clases populares a una toma de conciencia para la lucha, y del *Agit-prop*, para hacer del teatro un medio de agitación, de propaganda. En suma, lo que propusieron fue un teatro de masas, un teatro para los obreros, los empleados y los campesinos, misma idea planteada y desarrollada por Piscator y su *Teatro político*.

En cuanto a la relación con el teatro político de Piscator, quien afirmaba que “la obra artística debe estar hondamente enraizada en su tiempo para que sea una realidad efectiva dentro de él y alcance perennidad”, buscando con ello cumplir “un cometido social”, encontramos claramente este tipo de huellas en los escritos manifiestos de Magdaleno y Bustillo Oro, además de otros aspectos como “la simplificación de expresión y la construcción” para “procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea: inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases”.⁶⁸ Sin embargo, hay una distinción fundamental que nos parece en cierto modo impropcedente y contradictoria para la realización de un teatro político; leemos en el escrito de Bustillo Oro “El primer esfuerzo americano”: “Muy lejos pues, el Teatro de Ahora de ponerse a la manera del teatro de Erwin Piscator al servicio de una organización política de-

⁶⁸ Erwin Piscator, *Teatro político*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957, pp. 36-37.

terminada y de convertir la escena en tribuna de mitin. Está simplemente al servicio social, por lo tanto al servicio de una clase en la lucha de clases, independientemente de los partidos políticos...”. Decimos contradictorio porque si atendemos a Gramsci en cuanto a que:

Políticamente, las grandes masas no existen sino encuadradas en los partidos políticos. Los cambios de opinión que se producen en las masas por el empuje de las fuerzas económicas determinantes son interpretadas por los partidos, que se escinden primero en tendencias, para poder escindirse en una multiplicidad de nuevos partidos orgánicos; a través de este proceso de desarticulación, de neosociación, de fusión entre los homogéneos se revela un más profundo e íntimo proceso de descomposición de la sociedad democrática por el definitivo ordenamiento de las clases en lucha para la conservación o la conquista del poder del Estado y del poder sobre el aparato de producción.⁶⁹

E incluso si recurrimos al mismo Piscator que aseguraba que sin el apoyo de los partidos no podría sostenerse un teatro político,⁷⁰ al renunciar al partidismo Bustillo Oro y Magdaleno renunciaban también a todo proselitismo, de manera que la práctica de lo político a través de un teatro de propaganda se redujo a la exposición escénica de temas políticos que refrendaban un teatro de contrastes sociales, de opuestos, mas no un teatro en el que los conflictos planteados tuvieran la perspectiva de superar la misma realidad dramática. En este sentido la inicial y conceptual pujanza política de ambos autores devino únicamente un ejercicio estético de ideas.

Más de una ocasión se ha mencionado que el arte no cambia nada, ni mucho menos las condiciones sociales. Quizá muy tarde Bustillo Oro y quizás especialmente Magdaleno comprendieran que el teatro como herramienta de expresión y el teatro como recinto no eran suficientes para modificar el entorno social. Por eso no debe extrañarnos la respuesta de Magdaleno a su entrevistador afirmando que sus obras fueron de corte romántico, pues las razones de la respuesta no fueron de índole estético, sino en el sentido de haber buscado en aquel entonces una utopía.

⁶⁹ A. Gramsci, “El Partido y la masa” en *El orden nuevo* del 25 de noviembre de 1921.

⁷⁰ Piscator, *op. cit.*, p. 46.

Fuentes

Hemerografía

Excélsior, 1931-1932.
El Popular, 1931-1932
El Redondel
El Universal, 1931-1932.
El Universal Gráfico, 1931-1932.
El Universal Ilustrado, 1931-1932.
El Nacional, 1931-1932.
Jueves de Excélsior, 1931-1932.
Heraldo de México
La Prensa, 1931-1932.
La afición, 1931-1932
Revista de Revistas, 1931-1932.

Bibliografía

Bustillo Oro, Juan. *Vientos de los veintes*, México, Secretaría de Educación Pública, Col. Sepsetentas, 1973.

Camp, Roderic A. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Cantón, Wilberto (selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos). *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982.

Cucuel, Madeleine. "Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)", *Les cahiers du CRIAR Centre de Recherches d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines*, no. 7, Université de Rouen, 1987, pp. 7-54.

Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones sin nombre, Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, Colección La Centena, 2002.

Historia general de México, México, El Colegio de México, volumen 2, 1994.

Ita, Fernando de. "Un rostro para el teatro mexicano", *Teatro mexicano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Ministerio de Cultura de Madrid, SOGEM, 1991.

López Victoria, José Manuel. *La campaña nacionalista*, México, Ediciones Botas, 1965.

Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

----- *Imagen del teatro*, México, Letras de México, 1940.

----- *México: 50 años de Revolución*, t. IV, *La cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Magdaleno, Mauricio. *Palabras perdidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Maria y Campos, Armando de. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1957.

Mischne Szczupak, Rossy. “Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro”, Puebla, México, Universidad de las Américas, 2003 (tesis de licenciatura).

Muncy, Michele. *Teatro de Salvador Novo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Col. de Teatro, 1976.

Narciso Bassols, pensamiento y acción (Antología), Compilación, prólogo y estudio introductorio de Alonso Aguilar Monteverde, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, traducción de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1967.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

------. “Prácticas discursivas y aplicación de la vanguardia en el teatro político mexicano postrevolucionario”, México, 1998 [tesis doctoral].

Palazón Mayoral, María Rosa. *La estética en México. Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Piscator, Erwin. *Teatro político*, Buenos Aires, Futuro, 1957.

Rangel, Javier. “Modernidad y vanguardia en el teatro mexicano: El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro”, Los Angeles, California, University of California, 1997 [tesis doctoral].

Río, Marcela del. *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*, New York, Peter Lang, 1993.

Sánchez Vázquez, Adolfo (presentación y selección de los textos). *Estética y marxismo*, México, Era, 4ª. edición, tomo I y II, 1980.

Schimdhuber, Guillermo. *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, New York, Peter Lang, 1992.

------. “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno”, *El teatro mexicano del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Col. Temas y variaciones de literatura 23, 2004.

Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 123-124.

Sheridan, Guillermo. *México 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

------. *México 1932: la polémica nacionalista*, México, Ediciones sin nombre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Solórzano, Carlos. *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964.

Usigli, Rodolfo. *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.

Vevia Romero, Fernando. “El teatro revolucionario de 1930 a 1940” en *Teatro y Revolución Mexicana*, México, Universidad de Guadalajara, 1991.

EL **TEATRO**

DE

AHORA'

en el

H I D A L G O

PRESENTACION

VIERNES

12

CON LA TRAGEDIA DE
MAURICIO MAGDALENO

EMILIANO

ZAPATA

PRINCIPALES INTERPRETES:

RICARDO MUTIO - SOCORRO ASTOL - ALBERTO GALAN - LIDIA FRANCO - ROMERO - FRAUSTO - ETC. -

DECORADOS DE CARLOS GONZALEZ

PRESENTACION ESCENICA EXCEPCIONAL

LA TRAGEDIA DE LA REVOLUCION CAMPESINA, EN UN AMBIENTE GENUINO SE LOGRA UN HERMOSO REtrato DEL JEFE DEL EJERCITO LIBERTADOR DEL SUR. -- SAN MIGUEL ANENECUILCO, CHINAMECA. --- SURGEN EN LA ESCENA LLENOS DE EVOCACION.

Imp. "El Libro Diario", S. A. Mesones 25 Méx. D. F.

Emiliano Zapata, 1932. Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Estrategias dramáticas del Teatro de Ahora (1931–1933)

Marcela del Río Reyes

Este estudio se propone indagar y descubrir en la producción dramática de los creadores de la compañía del Teatro de Ahora, Juan Bustillo Oro (1904–1989) y Mauricio Magdaleno (1906–1986), cuáles fueron las estrategias de forma y de fondo, que quedaron plasmadas en sus dramas producidos individualmente entre 1931 y 1933, periodo en el que escribieron, leyeron, llevaron a la escena y publicaron un teatro político que rompía con los lineamientos del teatro canónico de su tiempo. Analizaré primero los textos dramáticos de Juan Bustillo Oro —nacido antes— en el orden en que se dieron a conocer al público, y después los de Mauricio Magdaleno, también en la cronología de su presentación pública.

Antes de iniciar el estudio de la producción dramática de los dos autores es conveniente dar una breve ojeada al contexto político-social y literario-cultural tanto nacional como internacional, que los rodea, los influye y al que su teatro responde.

México acababa de vivir la crisis económica desatada por la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York en 1929, y una profunda crisis política. Asimismo, ambos autores habían participado intensamente en la campaña por la presidencia de México que José Vasconcelos acababa de perder el mismo año de 1929.

Bustillo Oro y Magdaleno habían recorrido el país con el candidato siendo testigos de las carencias, el hambre y la injusticia que vivía el pueblo; del abuso de poder que ejercían las autoridades, de las prebendas de las clases privilegiadas que contrastaban con la miseria de campesinos y obreros. Su rebeldía y su frustración están a flor de piel. En 1930, Bustillo Oro tiene veintiséis años y Magdaleno, veinticuatro, cuando tratan de integrarse al movimiento teatral en la capital. Unidos por una identificación de ideales políticos y dramáticos, buscan su lugar en el desenvolvimiento del teatro

mexicano y acuden con Roberto Soto. Escriben así breves *sketches* dentro del género chico para su compañía, pero esto no llena sus aspiraciones. La compañía de la Comedia Mexicana se acababa de dar por vencida cuando el año anterior, después de casi cincuenta obras escenificadas entre 1923 y 1929, baja su telón definitivo. El movimiento teatral que sobrevive está dividido en dos hemisferios contrapuestos: uno que presenta, según estos artistas, un teatro degradado que sólo busca el beneficio económico y dar gusto a un público que sólo quiere entretenerse y no pensar; y otro, el subvencionado por el Estado, que maneja el grupo del Teatro Orientación y que lleva a escena obras propias o traducciones de textos dramáticos de importación francesa, y que les parece que representa un teatro elitista, dirigido a una minoría culta. Bustillo Oro y Magdaleno, pues, no se sienten encajar en ninguno de los dos hemisferios. Ellos desean un teatro de denuncia que haga pensar y cambiar el mundo degradado, que como diría Lukács “ha sido abandonado por los dioses”. Y justamente en ese momento coyuntural, 1930, se distribuye en México y se vende en la Librería Navarro, *El teatro político* de Erwin Piscator que publica ese año la editorial Cenit, en Madrid. El teatro expresionista que propone el autor alemán y el conocimiento de lo que está haciendo en un Berlín convulsionado por la depresión económica y el ascenso del nazismo, es una inspiración para los dos inquietos autores.

Delinean entonces un proyecto para crear la compañía del Teatro de Ahora. Ambos deciden escribir por lo pronto, ocho piezas para poder dar inicio a su temporada, buscando el patrocinio de Narciso Bassols, y lograr llevar a cabo las representaciones de dichas obras en el Teatro Hidalgo, tal como lo expresó Juan Bustillo Oro en las “Notas” leídas la noche del 3 de noviembre de 1931, en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano:

En conversaciones interminables habíamos definido el propósito y su ideología. Tratamos de nuestros temas, los analizamos. Después nos fuimos a encerrar gozosos de impaciencia y de llevar aires de fuera, de la calle, al gabinete. De la tarea, terminada hasta el fin, salieron las ocho piezas. Cuatro de Mauricio Magdaleno. Cuatro mías.

Son de Mauricio Magdaleno: *Pánuco 137* que ya dio a conocer en la anterior lectura; *Exito*, *Bajo el cielo vacío* y una transposición de una obra rusa que él tituló: *Volviendo a crear el mundo*. [...] Por lo que respecta a mí, el aporte ha sido: una transposición de una obra de Ben Jonson, el contemporáneo de Shakes-

peare, a la que título *Tiburón*; y tres obras originales: *Masas*, *Justicia*, *S.A.* y *Hay hambre en la tierra*.¹

Volviendo al contexto literario-cultural, aparte de la inspiración que les produjo el teatro expresionista de Piscator, la otra fuente estilística más notoria que puede detectarse en su teatro, es la del criollismo que estaba en boga en la novelística latinoamericana, en la que se insertaban Eustasio Rivera con *La vorágine* (1921), y Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara* (1929), novelas en donde se contraponen irónicamente la lucha entre civilización y barbarie, la selva y la ciudad.

Ambos autores procuran evadirse de la influencia del realismo español buscando otros horizontes estilísticos, Magdaleno es quien acoge con mayor apego, el criollismo, y Bustillo Oro quien se inclina más por el expresionismo. Bustillo Oro y Magdaleno coinciden en ideología política, pero su producción dramática, como se verá más adelante, difiere en el aspecto formal, esto es en los modos de representación y en las estrategias dramáticas. Siendo “teatro político” el de ambos, uno absorbe más la estética expresionista de Piscator: Bustillo Oro; y el otro, en cambio, se apega más a la tradición aristotélica en cuanto a la estructura dramática y recoge la estética criollista, especialmente tomando de ella la temática de la segunda etapa de ese movimiento, en la que hay una preocupación predominante por contraponer barbarie y civilización, examinando si realmente el “campo” representa la barbarie, y la “ciudad”, la civilización. Los criollistas ofrecen una visión de la realidad en la que la barbarie se identifica con la tierra y el campesino con el “alma nacional”; en cambio, la ciudad se identifica con el egoísmo de los ciudadanos y la corrupción de las autoridades, por lo que en esa etapa, el criollismo estaba proponiendo la duda sobre cuál de los grupos sociales representaba verdaderamente la civilización. Pero si en

¹ En todas las citas tanto de los manuscritos, como de las primeras ediciones de los textos, se copió la ortografía tal como aparece en ellos. Tres de esos textos no se han localizado: *Éxito*, *Bajo el cielo vacío* y *Hay hambre en la tierra*.

Las citas de las obras fueron tomadas de: Juan Bustillo Oro, *3 Dramas mexicanos (Los que vuelven, Masas, Justicia, S.A.)*, Madrid, Cenit, 1933, 360 pp.; Juan Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas*, México, Sociedad General de Autores de México, 1948; y Mauricio Magdaleno, *Teatro revolucionario mexicano (Pánuco 137, Emiliano Zapata, Trópico)*, Madrid, Cenit, 1933, 274 pp.

la primera etapa de ese movimiento se inquiere por la propia identidad; se analiza al indio, al mestizo, al criollo, para ir en busca del “alma nacional”; en la segunda, se lucha contra la Naturaleza indómita y contra el invasor extranjero que trata de apropiársela no para beneficio de los pueblos, sino para su propio enriquecimiento. Tal como en *Trópico*, de Magdaleno, en la novelística latinoamericana criollista es frecuente el tema del individuo “civilizado” que en su búsqueda del “progreso” es dominado por la barbarie del entorno selvático. Recuérdese si no, la exclamación emblemática del criollismo de esa etapa, que da fin a *La vorágine*: “¡Los devoró la selva!”.

Elección de los dramas para este estudio

Los textos dramáticos que la compañía logró llevar a la escena en dos temporadas, como Teatro de Ahora (1932) y con Los Trabajadores del Teatro (1933), fueron:

El Teatro de Ahora en el Teatro Hidalgo, 1932.

12 de Febrero de 1932

Primera obra: *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno.

21 de Febrero de 1932

Segunda obra: *Tiburón* de Juan Bustillo Oro.

5 de Marzo de 1932

Tercera obra: *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno.

12 de Marzo y 13 de Marzo de 1932

Cuarta obra: *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro.

Los Trabajadores del Teatro en el Teatro Hidalgo, 1933.

9 de Noviembre de 1933

Primera obra: *Trópico* de Mauricio Magdaleno. (Se representa los días 11 y 12, y se repone los días 25 y 26 debido a que la censura no permitió seguir con *San Miguel de las Espinas* después de haberla estrenado el día 23).

23 de Noviembre de 1933

Segunda obra: *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro (La censura la clausuró después del estreno).

Publicaciones en 1933.

Juan Bustillo Oro, *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven* (*Masas Justicia, S.A.*) Madrid, Cenit, 1933, 360 pp.

Mauricio Magdaleno, *Teatro revolucionario mexicano* (*Pánuco 137, Emiliano Zapata, Trópico*) Madrid, Cenit, 1933, 274 pp.

Entre ambas temporadas Bustillo Oro y Magdaleno reciben el apoyo de Narciso Bassols para ir a España, en donde además de asistir a cursos universitarios y conocer a muchos de los escritores de la generación de 1927, se dirigen a la Editorial Cenit, que había editado el libro de Piscator, para proponer la publicación de su teatro político; propuesta que sería aceptada por la editorial y que daría como fruto, dos libros, que reunieron finalmente, tres textos dramáticos de cada uno, y que se publicaron en 1933: *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas y Justicia, S.A.* de Juan Bustillo Oro y *Teatro revolucionario mexicano: Pánuco 137, Emiliano Zapata y Trópico*, de Mauricio Magdaleno.

De las tres obras estrenadas por Juan Bustillo Oro en esas dos temporadas teatrales, he elegido para su análisis: *Los que vuelven* y *San Miguel de las Espinas*, publicada por la Sociedad General de Autores de México hasta 1948, dejando fuera de este estudio *Tiburón*, debido a que no se trata de una obra original, sino de una adaptación de *Volpone* de Ben Jonson; en su lugar

he agregado las dos obras que se publicaron, junto con *Los que vuelven*, en la Editorial Cenit: *Masas y Justicia*, S.A.

De Mauricio Magdaleno, he incluido en este estudio sus tres obras estrenadas en esas dos temporadas: *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, que son las mismas publicadas por Cenit en el volumen dedicado a Narciso Bassols y a Ramón J. Sender.

Juan Bustillo Oro

Los que vuelven (1932)

El estreno de *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro tuvo lugar en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México, el 12 de marzo de 1932, repitiéndose la función al día siguiente. Fue el cuarto drama representado en el primer ciclo de su movimiento por un teatro político. En esa primera temporada teatral le dieron a la compañía el nombre de Teatro de Ahora. El texto, como ya se ha dicho, se publicó en Cenit.

Siendo los autores del Teatro de Ahora contemporáneos de la quiebra bursátil de 1929 causada en Nueva York por las manipulaciones de los especuladores bursátiles —quiebra cuyas consecuencias se extendieron fuera de sus fronteras al afectar las economías de numerosos países—; y deseosos de crear un teatro de denuncia política sobre su momento histórico, no podían dejar de ofrecer su visión de la realidad de los mexicanos en Estados Unidos. Así, se declararon testigos de cargo de los responsables de esa crisis de repercusiones mundiales que se conoce como época de la Gran Depresión que vivió el mundo durante 1929 hasta 1933 y que, entre otras cosas, favoreció que Hitler llegara al poder, y finalmente, que estallara en 1939 la Segunda Guerra Mundial.

Es Juan Bustillo Oro quien se lanza a retratar ese momento en *Los que vuelven*, texto que podría definirse como lo que hoy se llama “teatro documental” cuyo género define el autor como “pieza trágica” y que trata sobre los efectos que tuvo dicha crisis en la población norteamericana y en la de los inmigrantes, especialmente los que escaparon del hambre en México, que la padeció junto con otros tantos países del mundo.

Desde las primeras páginas, en las que, según la estructura aristotélica el autor da los antecedentes del orden cotidiano —previo a desatarse la acción conflictiva que dará principio al acontecer dramático—, Bustillo Oro entrega la información contextual, no sólo la del pasado y presente de una familia que emigra de México a Estados Unidos a instancias del padre de familia, Chema, quien busca darle a sus hijos un mejor futuro, sino también la de la situación de hambre de las clases populares norteamericanas.

En esa primera fase estructural, el emisor informa al destinatario, lector o espectador, que los hijos de José María y Remedios después de asentarse la familia en la región Sur de Estados Unidos, abandonan a los padres para irse a la región del Norte, a buscar mejores oportunidades. La hija se ha casado con un gringo, Alfred Kerr, pero al hijo, obrero en una fábrica del Norte, una máquina lo dejó sin la mano derecha, y está allí esperando recibir una indemnización. Es desde esa primera fase que Bustillo Oro denuncia las prácticas capitalistas para manipular los precios del mercado, en este caso la quema del trigo que hacen los productores agrícolas. Esa quema no es sino un ejemplo de lo que estaba pasando con numerosos productos en Estados Unidos, ya que debido al desempleo y a la rebaja de salarios, el consumo que hacía la gente también bajaba, lo que aumentaba los excedentes agrícolas e industriales, produciéndose el desplome de su precio en los mercados nacionales e internacionales. Así, quemar el trigo o arrojar los excedentes de leche a un río, eran prácticas cotidianas entre los especuladores del mercado. Este discurso anticapitalista es el mismo que estaban pronunciando los líderes de los sindicatos obreros en Estados Unidos, como denuncia a las acciones de los acaparadores y especuladores.

El inicio del conflicto en la obra, se produce poco después como un contraste, ya que la familia celebra la abundancia del trigo que ha habido en la granja del Sur, donde trabajan y que, según ellos, acabará con el hambre que padece la región. Entonces se enteran de que los dueños de la granja han ordenado rociar con petróleo el trigo para quemarlo.

Ramón.- ¿Que van a rociar con petróleo el trigo? (17).

El gran acierto de Bustillo Oro, es relacionar esa quema del trigo con el destino que Estados Unidos le depara a los “braceros” inmigrantes al ser rociados también los cuerpos de los mexicanos muertos con petróleo, para

quemarlos tal como al trigo: seres humanos y productos agrícolas se identifican por su destino trágico. Sin embargo, la estrategia del autor para que el destinatario llegue a esa identificación se va construyendo a través de un proceso dialéctico: la suma de cantidad para dar, finalmente, el salto hacia la calidad. Así, la primera alusión, es indirecta, proviene de Remedios, la esposa de Chema y madre de Guadalupe y Pedro, cuando reclama a su marido el haber obligado a la familia a abandonar la tierra que los vio nacer:

Remedios.- [...] El habernos arrancado como plantitas de nuestra tierra húmeda para aventarnos a las máquinas de los extraños.... ¡Haberte traído nuestros huesos a que alimente[n la] tierra que no es la suya! [...] Nunca se debe salir cuando la propia patria está sufriendo... Eso es casi traicionarla, Chema... Y se paga, se tiene que pagar... (23).

Poco más adelante, recalca el motivo de la quema de los huesos, sumándole el del código católico, de que los hijos pagan las culpas de los padres, cuando Chema reniega porque sus hijos se han ido al Norte:

Remedios.- Y para negarle nuestros huesos a nuestro suelo... Algo me d [sic] dice que no volverán, Chema... Los hijos pagan las culpas de los padres... (24).

A esa suma de culpas, se agrega la de la traición a la tierra por ello. En el Segundo Tiempo, Chema paga esa traición al ser también traicionado por el esposo de su hija, cuando éste los acusa a él y a Remedios con los oficiales de migración para que los deporten a México. El yerno se justifica diciendo que su salario ha sido rebajado nuevamente y que sólo está defendiendo el bienestar de su propia familia, puesto que mantener a los suegros significaría perder los ahorros que ha hecho para solventar el nacimiento de su hijo.

Este proceso de suma de cantidad para identificar la quema del trigo, con la quema de los mexicanos muertos en Estados Unidos, continúa en el Tercer Tiempo, cuando Chema reflexiona sobre la muerte: “Morirnos... ¡Sería bueno! Pero lejos de aquí, donde no quemamos a los muertos... Donde nos dejen caer en la tierra, cubrirnos con ella... Aquí no... Aquí no...” (71), hasta desembocar en el salto de cantidad a calidad, al relacionar el destino de su hijo muerto, directamente con el petróleo, con el poder que da a las

máquinas, con la quema de los cuerpos de los mexicanos y con la quema del trigo:

Chema.- ¡De petróleo! Del petróleo que mueve a las máquinas, que quema el trigo... ¡No volverán sus huesos a su tierra!... (*Se echa en el suelo*). ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! (71).

Lo que detona –ya en el desenlace final– el rechazo de Chema a ser quemado, e implorar al oficial que le disparó, que lo entierre y no lo quemé:

Chema.- [...] te perdono, me hiciste un bien... Pero salvar [sic] mis huesos para la tierra... Que no me quemén como a todos... (83).

Imploración a la que sigue la muerte de Chema y la reacción del oficial:

Soldado.- ¿Qué hacemos con el cuerpo?

Oficial.- Pues llévenselo para el montón, ¡qué han de hacer!

Soldado.- ¿Para quemarlo?

Oficial.- ¡Claro! ¡Como a todos! (84).

Uno de los aspectos interesantes del texto dramático, es el de los códigos culturales que aplica para nombrar a sus personajes protagónicos, que son los miembros de la familia cuya vida convierte en símbolo del migrante o “bracero” que abandona su tierra para ir a buscar fortuna a Estados Unidos.

El código que utiliza es el de la religión católica: José María, el padre, que es el protagonista; Remedios, la madre; Guadalupe, la hija; y Pedro, el hijo; los cuatro nombres son referentes cristianos: José, la virgen de los Remedios, la virgen de Guadalupe y el apóstol Pedro, padre de la Iglesia. Estos referentes le sirven al autor para ahondar en el tema de la culpa, sólo que esa culpa viene de otros códigos culturales, prehispánicos, más paganos que cristianos. El autor da la razón a Remedios, que en la familia es la defensora de “la tierra” y quien reclama al esposo el haberlos sacado de ella, en el hecho de ya que el padre ha traicionado a la tierra, a la Naturaleza, es decir, a la identidad mexicana, tiene que morir para pagar su culpa, pero no sólo muere, sino que es “quemado”, tal como entre los aztecas, se “quemaba” al traidor.

Uno de los nombres de los personajes que llama la atención por provenir de un código cultural singular, es el del esposo gringo de Guadalupe: Alfred Kerr. Este nombre conduce directamente a Piscator; ¿por qué? porque si se lee su libro *El teatro político* que tanto influyó en Bustillo Oro, se encontrará que es el mismo nombre del crítico del *Berliner Tageblatt*, quien escribiera palabras halagadoras para Piscator como las que se refieren al montaje de *Eh, qué bien vivimos*, estrenada por Piscator el 3 de septiembre de 1927: "... el arte que persigue una enseñanza determinada, será de gran importancia en el futuro..." (citado por Piscator, p. 160). O estas otras: "Cautivador el canto de Walter Mehring, intercalado en la obra... Cautivadora la ardiente música marcial de Edmund Meisel. Cautivador el prólogo cinematográfico empleado por Piscator." (p. 161). El crítico Kerr incluso se atreve a darle consejos a Piscator para que desista de tratar de divertir al público, cuando ha encontrado un recurso mejor, el de "la tendencia política [que] corría viva por la obra. [...] ¡Ea, pues, adentro! No os hagáis divertidos; pero lo que sí podéis hacerlos es más astutos. De esto, de esto y sólo de esto se trata. Dejaos de poetas." (214).

¿Cómo puede interpretarse esa nominación del yerno de Chema y Remedios? Quizá como un homenaje a Erwin Piscator, escondido en una clave sólo descifrable para quienes conocieran el discurso crítico sobre la obra del director escénico.

Pero la influencia del teatro expresionista y del *régisseur* alemán en Bustillo Oro se descubre, especialmente, en la introducción de los rompimientos de la acción, y en los finales de cada "tiempo" o acto, con escenas en las que un coro, o dos coros, intercalan sus comentarios sobre la acción, enfatizando los momentos climáticos con juegos de luz.

El primero de estos rompimientos se da justamente cuando se produce la fase del inicio de la acción, esto es, cuando se les avisa a Chema y a Remedios que serán deportados porque los campesinos "yankis" necesitan su trabajo en la granja. Los dos coros, Hombres de la Derecha y Hombres de la Izquierda, alternan sus plegarias. Los de la derecha representan a los estadounidenses, los de la izquierda a los mexicanos. Los de la izquierda se adjudican el derecho de labranza de las tierras que son suyas; los de la izquierda, el derecho de labranza de la tierra de América, como continente. Los de la derecha, gritan "¡Fuera el extranjero! ¡El extranjero que nos quita el fruto!" (34). Los de la izquierda invocan a la Madre Tierra, es decir,

la Naturaleza que es para toda la humanidad. Todos piden: "...pan para nuestros hijos... [...] el pan de cada día..." (34). La escena coral da fin con la intervención del *yankee* y del capataz, también mexicano:

Corrigan.- (*A García*) Dígales lo que le indicamos, García.

García.- (*Se vuelve al grupo de mexicanos*). Muchachos... El gobernador del Estado ha ordenado que, mientras haya un solo ciudadano yanqui que no tenga trabajo, no lo tenga un extranjero...(35).

El Primer Tiempo termina con un Coro de Hombres que enfatiza las palabras de Remedios, quien dentro del discurso político del texto simboliza "la tierra":

Remedios.- Tu pecado, Chema, tu pecado... Te lo decía todavía en la frontera... No le niegues a tu tierra los huesos de tus hijos, la humedad de tu sangre, el sudor de tu frente...

Chema.- Se los devolveremos, se los devolveremos. (42).

Salen de escena y se escucha desde el interior, la voz del Coro:

Coro de Hombres.- (*Interior*). Los huesos de tus hijos.

La humedad de tu sangre.

El sudor de tu frente.

En el Segundo Tiempo, el rompimiento del Coro de Hombres que sólo se escucha viniendo del interior, ocurre justamente al centro de conflicto de los suegros con el yerno, cuando contemplan a los hombres de la calle pedir, como en la escena coral del Primer Tiempo, "Pan para nuestros hijos..." (61), lo que se cierra con el reclamo repetitivo de Remedios: "Tu pecado, Chema, tu pecado... Dejaste aquí a tus hijos..." (61). Es al final de esta escena en donde sobreviene la anagnórisis de Chema, al reconocerse a sí mismo como el causante de las desgracias que les ocurren:

Chema.- Luego me dió la mano... La mano derecha... Y me raspó la mía con los callos de la suya, la suya grande y oscura... Su joven mano que le cortaron aquí. [...] ¡Malditas máquinas que lo mutilaron! ¡Maldita hora en que me lo

trajo para echárselo de alimento a las máquinas!... Tienes razón, ¡la tierra me tiene maldito! (62).

Siendo José María el personaje trágico que avanza inexorablemente hacia su propia destrucción, ¿no es acaso su falta de fe en la tierra que lo vio nacer, la falla de carácter que moldea su destino? Y por esa falla, arrastra con él a toda su familia hacia el abismo. El Segundo Tiempo da fin con el mismo discurso contrastante de los dos coros, el cual se escucha desde el interior en un espacio que por esas voces, se ideologiza:

Coro Interior.- (*Hacia la derecha*). ¡Reclamamos nuestra tierra! ¡Pan para nuestros hijos! ¡Reclamamos nuestra tierra! ¡Fuera el extranjero!

Otro coro.- (*Hacia la izquierda*). Madre tierra... ¿Quién es en ti extranjero? (66).

El Tercer Tiempo da principio con el diálogo de los mexicanos que permanecen todavía en suelo norteamericano, frente a la frontera mexicana, esperando a ser repatriados. Ya avanzada la escena, se sabe que Remedios murió en el camino a la frontera y que desde entonces a Chema lo toman por loco. Quien va a detonar el desenlace es el cojo, uno de los mexicanos del grupo, cuando comenta que hay un muerto sin cabeza porque se arrojó a las ruedas del ferrocarril y que le faltaba una mano. Chema, a partir de ese momento insiste en que ese muchacho es su hijo y quiere verlo. Vuelve entonces el *leit motiv* de la quema de los huesos, pues es el cojo que ya debe estar empapado de petróleo, lo que se enfatiza con la música y las voces del coro y de un corifeo:

Coro de Hombres.- Estás maldito. —Maldito por la tierra. —Maldito por cobarde. —No se salvará ni un pedazo de tu carne. —Ni de la de los tuyos. —Toda será para el fuego.

Chema, a quien le han dado a fumar marihuana para que se calme, no niega su culpa ni su cobardía, por el contrario las acepta:

Chema: ¡Puros cobardes! ¡Por no combatir por nuestras cosas, por nuestro pedazo de tierra donde no ser extraños ni vivos ni muertos... ¡Pero ahora sí!

¡Ahora sí que vengan a quemarnos o a echarnos a las máquinas! ¡A ver si pueden! (81).

El desenlace no se hace esperar. Llega el oficial y al ser atacado por Chema, le dispara. En su agonía, Chema lo perdona, pero le ruega que no lo quemen, ni a él, ni a los otros mexicanos.

De los tres tiempos, el tercero es el único que no se cierra con una escena coral. Sólo las cuerdas de la guitarra enfatizan el final catastrófico. Puede decirse que la influencia de Piscator en este texto dramático, es mayor en el contenido, que en la forma. Sólo de las intromisiones, aún tímidas, de los coros, puede deducirse la influencia expresionista. Como se verá más adelante, dicha influencia irá acentuándose en las siguientes producciones de Bustillo Oro.

En cuanto al mensaje del autor, puede decirse que está sintetizado en ese último reconocimiento que hace Chema de su culpabilidad, al señalar que no debemos traicionar nuestra tierra sino trabajarla y defenderla, y no irnos al extranjero a ser despreciados y a que nos asesinen. Si vemos cualquier noticiario, o leemos cualquier periódico, reconoceremos que nunca ha sido tan vigente como ahora el tema desarrollado por Juan Bustillo Oro en esta tragedia.

San Miguel de las Espinas (1933)

Expresionismo simbólico

El estreno de *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro tiene lugar en el Teatro Hidalgo, el 23 de noviembre de 1933 y no pudo repetirse al día siguiente debido a que las autoridades dictaminaron su clausura, por lo que el programa de la última función de esta segunda temporada del Teatro de Ahora tuvo que modificarse y *San Miguel de las Espinas* que era la obra que cerraría el programa, fue remplazada por *Trópico*.

Con *San Miguel de las Espinas*, Bustillo Oro retoma el modelo formal griego de la trilogía trágica pero lo dota de aportaciones importantes, no sólo por su contenido de carácter político, sino por las estrategias estilísticas que sigue el autor al absorber, por un lado el expresionismo alemán del teatro de

Piscator, y por el otro, la carga simbólica del sincretismo pagano-cristiano del pueblo mexicano, y fundir la herencia politeísta y sacrificial prehispánica con la asimilación monoteísta de la redención católica, de ahí la función simbólica de su expresionismo.

Ya en un trabajo anterior, estudié algunas facetas de esta tragedia² pero hay otros aspectos dramaturgicos no contemplados en mi estudio anterior. En dicho trabajo señalaba yo que en *San Miguel de las Espinas*, Bustillo Oro recurre a alegorías simbólicas apenas exploradas dos décadas antes en textos dramáticos como *La sirena roja* y *Águilas y estrellas*, ambos de Marcelino Dávalos. Sin embargo, el expresionismo simbolista de Bustillo Oro se configura a partir de la alegoría política como una denuncia social que da una proyección plurisignificativa al discurso revolucionario, como resultado de una voluntad estética precisa: la de fundir dos tradiciones culturales, la europea —teniendo como fuente primordial a Piscator—, y la mexicana —en tanto que producto mestizo de dos fuentes mítico-religiosas.

Este texto definido por el autor como “Trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana” manifiesta, por sus modos formales, ciertos códigos culturales del teatro expresionista alemán, pero no copiados sino modificados por la propia concepción estética de Bustillo Oro, así como por su visión del mundo. Él utiliza ciertos códigos de la tradición prehispánica mezclada a manera de un mestizaje cultural, con la tradición cristiano-católica. Tal como se advierte hoy día en el catolicismo de las clases campesinas, en el que interactúan de tal modo los códigos “paganos” con los “cristianos” en que ya es muy difícil separar el mito pagano de la religión católica. Y es esta concepción de la tradición intrínsecamente mexicana, lo que da a su texto *San Miguel de las Espinas* una connotación política totalmente diferente a la del autor alemán.

Aunque se verán en detalle los argumentos de los tres textos que conforman *San Miguel de las Espinas*, hay que advertir que los tres comparten un mismo fondo temático: el sacrificio como simbiosis entre mito, religión católica y utopía política. En la obra, se establece el nexo alegórico entre el “sacrificio” como ofrenda a los dioses paganos y el “sacrificio” de Jesucristo

² Pueden consultarse mis libros *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, Nueva York, San Francisco, Berna, Baltimore, Frankfurt, Berlín, Viena, París, Peter Lang, 1993, y *Perfil y muestra del Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

como redención, para deducir que la utopía revolucionaria ha sido “sacrificada” de la misma manera.

Estos elementos son manejados por el autor para presentar las relaciones entre hacendados y campesinos, desde la perspectiva del campesino y no del hacendado. Para lograrlo, Bustillo Oro recurre como estrategia dramática para expresar el aspecto mítico a su mejor modelo: el teatro griego; y para expresar la denuncia social, el modelo del teatro político de Piscator. Sin embargo, su trilogía no sigue puntualmente ni el modelo formal del teatro griego ni el de Piscator, aunque tome algunos de sus elementos. ¿Cuáles son los elementos que toma? Del teatro griego, principalmente la estructura de trilogía, el coro y su substrato mítico-religioso. De Piscator, la temática con mensaje político para “las masas,” y el modo de representación expresionista. ¿Cómo transforma estos modelos? Los códigos mítico-religiosos que elige son los de la mitología indígena y no los de la griega, como lo han hecho otros autores mexicanos contemporáneos a Bustillo Oro que siguieron el modelo griego, por ejemplo Alfonso Reyes en *Ifigenia cruel*.

Un aspecto importante de la estructura de la obra, es que la trilogía en realidad contiene cuatro obras y no tres, ya que el nombre de *San Miguel de las Espinas* es el título global del texto que está dividido no en tres actos, o “tiempos”, sino en tres obras, cada una con su nombre: con su planteamiento, su conflicto y su desenlace: *El constructor*, *Rifles* y *La presa Bravo*, a las que se suma, el conflicto y desenlace del texto global de *San Miguel de las Espinas*. Por ello, de hecho, son cuatro obras en una. El elemento que les da unidad a los cuatro textos, es el motivo de la construcción de la presa. El Primer Tiempo: *El constructor* corresponde a la vez al planteamiento de la trilogía completa, como unidad global; *Rifles*, a su conflicto y *La presa Bravo*, a su desenlace; sin embargo, cada uno de estos “tiempos” tiene otro motivo que impulsa la acción particular de ese texto. El motivo particular de *El constructor* es la profecía de la rebelión campesina contra la dictadura; el de *Rifles* es el de la lucha armada, el de *La presa Bravo*, el de un caudillismo que se convierte en arribismo político. Y el de la trilogía total: es el de la desconfianza en que los problemas del pueblo serán solucionados por los de “arriba”, llámense gobiernos de derecha o revolucionarios, sino desde la unión de los de abajo: el propio pueblo al que por derecho le pertenece la “tierra mexicana”.

El constructor

El motivo detonador de la acción del Primer Tiempo, titulado *El constructor* es la rebelión campesina en contra del nuevo dueño del rancho. La acción tiene lugar en “la ruinoso casa del rancho de San Miguel en el Norte de México.” Duvivier, hijo de franceses, se ha educado en Europa y a la muerte de su padre regresa al rancho para hacerse cargo de él. El problema por el cual el rancho aparece como una “ruina” es la falta de agua. Cada vez que el río inunda el valle deja en él el limo que fecunda la tierra, pero se lleva vidas humanas entre sus aguas. El texto da principio con la alternancia de dos coros: el *Coro de Hombres* y el *Coro de Mujeres*. La inclusión del coro se convierte en una representación no mimética del campesino mexicano. El lenguaje de los personajes dista mucho de querer parecerse al de los campesinos reales, por el contrario, es un lenguaje que rompe con el realismo. Las evocaciones de carácter religioso sincrético pagano-católico de Bustillo Oro descartan la cosmovisión del modelo griego, y sustentan subtextualmente el discurso del coro basado en la cosmovisión indígena. Así, el texto da comienzo con los coros que se lamentan por la sequía:

Coro de Hombres.- San Miguel, señor de la tierra triste y de los hombres tristes... San Miguel, señor de los horizontes polvosos... Y de los caminos de espinas...

Coro de Mujeres.- Por la sed de tu polvo... Y el hambre de tus hijos... Escúchanos...

Coro de Hombres.- ¡Sed! ¡Hambre y sed!

Coro de Mujeres.- Te pedimos el agua que fecunda. Y el trigo. Y el maíz. El pan de cada día, señor San Miguel. (9-10).

Hasta aquí, podría pensarse que el texto se inserta sólo en la tradición cultural cristiana, por el trazo a modo de responso, y los elementos que conforman el nombre mismo del lugar: *San Miguel* (santo cristiano) y *de las Espinas* (referencia a las espinas de la corona de Cristo). Los siguientes parlamentos del coro, sin embargo, habrán de modificar esta idea y mostrar que se inserta también en la tradición cultural de herencia prehispánica:

Coro de Hombres.- Aguardamos el agua.

Coro de Mujeres.- Y la muerte.

Coro de Hombres.- Te ofrecemos el sacrificio anual. Sea en nosotros tu cólera...
Acepta nuestra ofrenda.

Coro de Mujeres.- Unos niños. Unos hombres. Y unas bestias... ¡Ahógalos con la furia de tu río imprevisto! Sea en nosotros tu cólera. Pero deja el limo fecundo. Y el pan de los que queden.

Coro de Hombres y Coro de Mujeres.- (*Juntos*). Que la barranca aülle con la llegada del agua... Que se suelte tu río furioso. Salte. Se desborde. Arrastre. Ahogue. Y deje luego el pan... San Miguel.

El coro calla. La luz se ha hecho. Silencio. (9-10).

Como puede verse, las lexías “ofrenda” y “sacrificio anual” tienen connotación mítica al sugerir los sacrificios, como las ofrendas que realizaban los aztecas a Huitzilopochtli. La escena del coro tiene un *crescendo* que desemboca en la reunión de los dos coros, y es cerrada con la voz didascálica que da por terminada la invocación, con una sentencia de resonancia bíblica: “La luz se ha hecho”. Toda la trilogía habrá de mantener esa hibridez pluri-significativa de mestizaje de la religión cristiana con la pagana prehispánica, dentro de una estructura formal también anfibia: la del teatro de modelo griego, y la del teatro moderno, cuyo modelo es Piscator. Las escenas del coro, sea que comenten, invoquen, subrayen o discutan la acción, tienen una funcionalidad que puede ser equiparada a la que tenía el coro del teatro griego y que corresponden también a los recursos técnicos empleados por Piscator: personajes simbólicos, altavoces, etcétera.

La acción da comienzo con el personaje de María, quien comenta con Chale las causas del descontento de los campesinos, pues al llegar Duvivier, les ha quitado a los peones el grano cosechado gracias a la última inundación y en represalia los peones se niegan a seguir trabajando. Duvivier manda pedir guardias del pueblo vecino, para obligarlos a trabajar. El administrador, Schmidt, de ascendencia alemana, le aconseja que no fuerce la situación:

Schmidt.- [...] Y acuérdesese, Duvivier, hay que tener cuidado... Todas estas noticias de la Revolución en el Sur son muy malas consejeras (14).

Duvivier insiste, y le dice a Schmidt que planea construir una presa para resolver el problema de las inundaciones:

Duvivier.- [...] ¿Se imagina el gozo de ver emerger, por el cumplimiento exacto de nuestros planes, un rancho próspero de estas llanuras polvorosas y olvidadas? ¡La mano de un constructor, al fin, sacudiendo la indolencia de esta raza perezosa! (15).

Es necesario destacar que, en cuanto al plano del contenido, hay una intertextualidad con el motivo del racismo tan señalado también en los textos de Magdaleno, que se vincula con las persecuciones racistas que los nazis estaban propagando en Alemania. 1933 es el año en que Bustillo Oro escribe este texto, y es el 30 de enero de ese año cuando Hitler accede al poder al ser nombrado Canciller por von Hindenburg, para sustituirlo como Jefe de Estado, lo que lleva al poder al nazismo que habría de realizar persecuciones racistas a sus máximas consecuencias durante esa década y la Segunda Guerra Mundial.

Por los parlamentos anteriores puede deducirse que la acción ocurre durante los primeros momentos del estallido revolucionario, entre finales de 1910 y principios de 1911, cuando aún está fresca la referencia a Porfirio Díaz como “el constructor” de México. El haber llamado al dueño del rancho con un nombre francés, y que se nombre a sí mismo como “el constructor”, permite relacionar a Duvivier con el dictador que impuso en México la cultura francesa.

Cuando los peones llegan a hablar con Duvivier para que les devuelva su cosecha, él se niega y les promete que todo cambiará con la construcción de la presa, pero los campesinos sospechan que ésta sólo servirá para darle agua al patrón y no para resolver el problema de ellos. Así que deciden volar el puente por donde va a pasar el ferrocarril que se lleva la cosecha que les pertenece y que el amo envía fuera para venderla en su provecho. La explosión del puente desata la rebelión. Duvivier, apoyado en la fuerza militar que llegó para protegerlo ordena el fusilamiento de dos de los rebeldes. El fusilamiento enardece los ánimos de todos los campesinos que llegan a vengarlos. El coro de hombres grita: “¡A los postes!” (31).

Coro de Mujeres.- (*Por dentro*). Te ofrecemos el sacrificio anual... Y sangre... sangre para tu sed, tierra seca... Para que la devuelvas en espinas... Espinas para los pechos de tus mujeres, San Miguel. (32).

Como puede verse, el conflicto de *El constructor*, como obra sola, es el de la rebelión de los campesinos contra el amo, y termina con la acción del ahorcamiento del supuesto constructor, Duvivier, de su administrador y de su milicia. Pero como exposición del conflicto del texto global trilogico, la función de este Primer Tiempo es plantear la necesidad de la construcción de la presa, para resolver el problema de la secuencia: sequía, inundación, nueva sequía, nueva inundación, etcétera, sólo que el “constructor” que debía hacer construir la presa resultó ser un amo déspota y no benéfico ni justo. Así, el conflicto de la trilogía, no es la construcción misma de la presa, sino despertar a las masas la desconfianza en los dictadores. Este mensaje reafirma la relación entre el título del primer texto y el dictador Porfirio Díaz, dado que él mismo se definía como el “constructor” de las magnas obras arquitectónicas, de las vías férreas, el “constructor de México”.

Rifles

El segundo texto de la trilogía, sucede años después, cuando acaba de darse por terminada la lucha armada. En *Rifles* se mantienen algunos de los personajes que aparecieron en *El constructor* así como los coros de hombres y de mujeres. Los años de Revolución han dejado su huella: la casa aparece quemada, Secundino, el hijo de María, antes niño, ahora ya es un hombre joven. Los rifles apilados en un rincón constituyen un signo: a pesar del anuncio oficial de que la Revolución ha terminado, ésta sigue en pie. Manteniendo su unidad formal, el texto da comienzo con una letanía de los coros:

Coro de Hombres.- ¡Más sangre! ¡Más sangre cada día! ¡Hasta que acabe tu sed!

Coro de Mujeres.- Molemos el maíz con sangre... Y la boca que muerde el pan, besa la sangre...

Coro de Hombres.- Por ti, tierra seca. Porque tu polvo se amase en pan. [...].

Coro de Mujeres.- Y porque des más espinas. Para tus mujeres, San Miguel.

Coro de Mujeres y Coro de Hombres.- (*Juntos*). San Miguel... (*Más lejos y más pausadamente*). San Miguel... (35-36).

El conflicto de *Rifles* es la lucha económica por conseguir del gobierno revolucionario del Centro, el dinero y los materiales para la construcción

de la presa, que se disputan el pueblo de San Miguel y el pueblo que está al otro lado del río: San Antonio. Llegan el diputado y los licenciados de la capital y anuncian que viene con ellos el ingeniero, que habrá de construir la presa, un nuevo *constructor*, y que el pleito con San Antonio ha terminado, porque el gobierno ha otorgado una refacción económica tanto para San Miguel, como para San Antonio. Pero hay una condición: deben entregar sus rifles, puesto que la Revolución ha terminado. Los campesinos se niegan a entregarlos:

Secundino.- [...] la pura verdad, diputado... Estamos encariñados con nuestros riflitos y quisiéramos guardarlos... Aunque fuera de recuerdo...

Arias.- ¡Qué encantadora ingenuidad! ¡Claro, tocayo! Los muchachos le tienen cariño a las armas que les han servido para hacer la Revolución... (*Se vuelve a los campesinos*) Pero deben tener en cuenta, muchachos, que el gobierno las necesita para el ejército, que es el encargado de guardar las conquistas del proletariado... Y que en manos de ustedes... (*Se turba*).

Brito.- Que en manos de ustedes serían peligrosas, podrían comprometer la presa. [...]

Asunción.- Mire, diputado, la pura verdad es que de aquí no sale un rifle. (49).

Tal como querían el diputado y los ingenieros, los campesinos de San Miguel y los de San Antonio se unen, sólo que lo hacen en contra de ellos. Con objeto de no entregar los rifles, deciden ahorcar al diputado Ángeles y a los licenciados Arias y Brito, así como al ingeniero encargado de construir la presa. Si en el Primer Tiempo el nombre del antagonista Duvivier convertido en el personaje trágico tiene una referencialidad con el dictador Porfirio Díaz, y el de Schmidt con los capitalistas extranjeros a quienes Porfirio Díaz entregó los recursos naturales; en el Segundo Tiempo, los nombres del grupo antagonico, el diputado y los licenciados, contienen una referencialidad no difícil de hallar: “Ángeles” como nombre paradójico, que significa lo contrario de lo que nombra, tal como procedían los autores realistas de la literatura española, nombrando “Doña Perfecta” a la protagonista “imperfecta”; y el licenciado Arias, con referencialidad directa con la “raza aria” que pretendía dominar al mundo. Este grupo antagonista, también se convierte en personaje trágico, cuya falla de carácter, y la ambición de poder, los conduce a la muerte, al ser colgados de un poste de telégrafo por los campesinos.

Pero llega el ejército y la acción termina con el fusilamiento de los representantes de “la tierra mexicana”, los campesinos rebeldes, el primero de ellos: Secundino; la acción se cierra, como en *El constructor* con el Coro de Mujeres:

Un reflector ilumina únicamente al arrinconado grupo de mujeres y chiquillos. Algunas de ellas levantan hacia el cielo a los niños.

Coro de Mujeres.- ¡Pero hay más niños para tu sed! ¡Y vientres de mujeres para darte más y más! ¡San Miguel! (58).

Aunque la acción de *Rifles* ocurre apenas terminada la lucha armada, cuando aún se tenía fe en que los gobiernos revolucionarios resolvieran los problemas del campo, para 1933 en que Bustillo Oro escribe la obra, las ideas utópicas revolucionarias ya se habían enfrentado con la realidad y el texto del autor tenía que estar matizado por la decepción de no haber alcanzado dicha utopía. Las clases populares habían sido de nuevo marginadas por la nueva burguesía nacionalista en formación que comenzaba a instituirse como gobierno. Esta decepción es la que va a provocar no sólo el conflicto dramático que representa el choque entre los intentos de despojar a los campesinos de sus armas, y la negativa de ellos de entregarlas, sino el fusilamiento del campesino Secundino, que se convierte así en el representante de “la tierra traicionada” en este Segundo Tiempo.

Sin lugar a dudas, una de las aportaciones de estrategia dramática que logra Bustillo Oro, es su capacidad para dotar a la tragedia de dos personajes trágicos, en vez de uno, lo que no se da en la tragedia clásica. En sus textos, tanto el grupo protagónico, que representa los valores de su sociedad, como el grupo antagónico, que representa sus vicios, son personajes colectivos con destino trágico. Revisando cómo se dan las fases de la acción, se ve que la peripecia ocurre cuando los campesinos, encabezados por Secundino, deciden enfrentarse al grupo que representa el Poder y no entregar sus rifles:

Secundino.- [...] podemos juntar las armas que estén viejas y descompuestas, y dárselas... Las buenas, las enterraremos... (52).

En resumen, el conflicto de *Rifles*, como obra sola, es la negativa de los campesinos a entregar los rifles, lo cual ocasiona tanto la muerte del grupo

antagónico a manos de los campesinos rebeldes, como la de los campesinos a manos de los soldados. Y el conflicto como Segundo Tiempo de la obra total, entre las metas del pueblo y las del Poder. Bustillo Oro denuncia en este texto cómo a los poderosos no les importa la necesidad que tiene el pueblo, en este caso, de agua; sino sólo beneficiarse a sí mismos económicamente.

La presa Bravo

El argumento del tercer texto, *La presa Bravo*, sucede en el mismo espacio dinámico, sólo que con nuevos cambios. En el lugar de la casa quemada aparece una finca de arquitectura “moderna” amplias ventanas, terraza, sin pintar, esto es, con el cemento “al aire”. Nuevos personajes se mueven en la escena: Natividad, el administrador, el coronel García y el capitán Aguilar. Se habla de la llegada próxima del general Bravo, nuevo constructor y dueño del rancho, por adjudicación de las tierras, hecha por el gobierno revolucionario. Se sabe entonces que el general ha ido enviando dinero del Centro para construir la presa que desde ese momento lleva su nombre, aunque el dinero ha escaseado en los últimos tiempos. Quien habrá de dirigir los trabajos de la presa es el ingeniero Rico, que espera la llegada del general con impaciencia, para animarlo a terminar la construcción. Y al hablar con el capitán, le indica que: “El verdadero constructor de San Miguel, capitán, lo es el general Bravo, su amigo... Yo aquí soy el técnico, la mano que cumple sus magníficos proyectos...” (65). Pero el general tiene otros problemas. Ha lanzado su candidatura a la presidencia y al ver que será imposible ganar las elecciones, quiere “pronunciarse” para tomar la presidencia. Uno de los jefes militares que lo apoyaban lo traiciona y es apresado por él y enviado al paredón, junto con sus partidarios. En la lucha resulta herido el ingeniero Rico, quien muere en brazos de María, la madre de Secundino, ya vieja y enloquecida, y es ella quien dictamina, a modo de cierre temático, que el ingeniero Rico, era el verdadero constructor de la presa, por lo que su muerte produce el mensaje alegórico de la imposibilidad trágica de lograr el triunfo sobre la sequía que el pueblo ha padecido, padece y padecerá por fatalismo de un destino inexorable. Sequía que, plurisignificativamente, representa la carencia de todo lo que el campesino sigue padeciendo a pesar de haberse realizado la Revolución.

Conviene aquí hacer una reflexión sobre la referencia histórica del grupo de rebeldes que encabeza el general Bravo. El argumento de *La presa Bravo* parece tener referente contextual con los levantamientos de 1927, y lo que consigna la historia oficial sobre el plan de Arnulfo R. Gómez y el coronel Serrano para dar un golpe de estado contra los generales Obregón y Calles. La situación coincide en casi todos sus puntos con las razones que se esgrimen en el texto para justificar la presencia del personaje del general Bravo en el rancho de San Miguel. ¿Qué relación pueden tener estos acontecimientos con los de 1932-1933, que corresponden a la fecha de escritura del texto? El país está viviendo el periodo conocido como el “maximato”, esto es, la influencia tras de la silla presidencial del general Calles. En 1932 el general Pascual Ortiz Rubio apenas acaba de renunciar por su incapacidad para controlar el país. Es un periodo de gran inestabilidad política y su administración se había caracterizado por la práctica de acciones políticas que mantenían descontento al país. El haber permanecido muchos años como Embajador en el Brasil, lo hacen llegar a la presidencia con un desconocimiento completo de las necesidades de México. Inclusive frena la Reforma Agraria, que era una de las conquistas fundamentales del zapatismo. Los focos revolucionarios continúan, como el del general José Gonzalo Escobar que el 3 de marzo de 1929 hace estallar un levantamiento en los estados de Veracruz, Sonora, Chihuahua, Nuevo León y Durango, paralelamente a la Convención del Partido Nacional Revolucionario.

Calles tiene que enfrentar nuevas rebeliones, debidas en gran medida a su postura anticlerical. La guerra Cristera se inicia en 1926, primero como un conflicto de jerarquías entre el clero y el gobierno, pero después toma el cariz de rebelión campesina, y se sale del control del propio clero tomando características de crueldad que ni el clero pudo prever. El gran opositor de Calles, en 1929, es José Vasconcelos, que se presenta como candidato presidencial, pero el Jefe Máximo no está dispuesto a dejarse arrebatar por las leyes el poder que había ganado con las armas. Y tanto Bustillo Oro como Magdalena habían participado activamente en esa lucha. La muerte de Serrano, que tenía escasos cinco años de ocurrida cuando Bustillo Oro escribió el texto, no es sino el motivo contextual del que se sirve el autor para representar el caudillismo que aparece en el país, a consecuencia de un proceso revolucionario que estaba lejos de haber terminado.

De los personajes, aparte de los coros de hombres y mujeres, el único que reaparece en esta tercera obra y, por tanto, que aparece en toda la trilogía, es el de María. En el primer texto se sabe que vive junto con su “hombre” y su hijo Secundino. Al comenzar la acción del segundo texto, ha perdido ya a su “hombre” en la lucha revolucionaria, y al terminar, pierde a Secundino. En el tercero, lo que ha perdido es la razón. Así, ella es el personaje representativo del motivo del despojo que ha padecido la clase campesina de México, lo que le da una dimensión simbólica, enfatizada por su nombre: *María*, que en la tradición cultural de Occidente se asocia a la virgen despojada de su hijo. El texto de *La presa Bravo* da fin con la muerte del “constructor” y las voces de los coros y de María:

Coro de Hombres.- Tierra seca... Polvo ardiente... Recibe la nueva ofrenda...
La ofrenda inesperada...

Coro de Mujeres.- [...] ¡Devora a tus amos, San Miguel! [...].

Coro Total.- En el polvo que da espinas. Porque no hubo agua para su sed...
¡Agua! ¡Agua para su sed!

Rico.- (*Desfalleciendo*). ¡Agua!... ¡Agua!... Me muero de sed... Y escóndanme... Pueden verme... Sávenme... ¡Agua!

María.- (*Se hinca junto a él y le ofrece el vientre de apoyo para la cabeza, sosteniéndolo por debajo de los hombros*). (*A los demás*). Agua, agua para el constructor.

Peón.- (*Va a la mesa y busca*). Sólo hay alcohol... (*Coge una botella y la lleva al herido que no bebe, ha dejado caer la cabeza contra el pecho*). Beba... Le servirá...

María.- Déjalo ya... (*Lo recuesta en el suelo*). Se fue ya... Se fue ya el constructor.

Coro Total.- El constructor de San Miguel... **Telón** (83).

Es interesante observar además de lo arquetípico de ciertos personajes, que toda esta escena, y muy especialmente el texto de la voz didascálica, está describiendo la escultura de *La piedad* (el mejor referente: la de Miguel Ángel), lo que parece estar aludiendo a que la Revolución al institucionalizarse, está realmente siendo sacrificada como lo fue Jesucristo. Estas simbologías conducen a buscar otras inserciones del texto en la tradición cristiana, y así, se advierte que el ingeniero Rico es descrito como “un hombre maduro

que viste también de campo” (65), y que explica su labor constructiva con palabras en las que se advierte un mensaje subtextual:

Rico.- Usted no puede comprender el goce de ir viendo surgir paso a paso la obra que ha de cambiar, como por arte de magia, toda esta tierra inservible en *un lugar de bendición...* (65) [Mi énfasis].

Otro nombre inserto en la tradición cristiana, es el del nuevo administrador: Natividad. Y el siguiente diálogo entre Rico y Natividad propone a María como símbolo:

Nati.- (*Muy disgustado*). No sé qué le ha visto usted a la loca [María], ingeniero... ¡Si no fuera por usted, ya cuanto haría que la habríamos echado a patadas de la hacienda! Es la mala suerte de por aquí...

Rico.- (*Se encoge de hombros*). ¡Quién se preocupa de sus supersticiones, Nati! [...]. Es una mujer digna de compasión [...]. Ha visto acabarse la gente de San Miguel a tiros y a inundaciones... Así se le murió el marido, y luego un hijo... Su único consuelo es la locura... Además no lo puedo remediar, me puede mucho lo que dice... Es como el alma misma de esta tierra hambrienta... No me extrañaría que se muera el mismo día que la presa haga su primera caricia creadora a esta tierra.

Nati.- ¡Ande, ande, ingeniero! Ya ve que no sólo soy yo. También usted se carga sus supersticioncitas... ¡Un día, ya verá, echo a esa vieja!

Rico.- No mientras esté yo aquí, Nati. (69).

Del análisis se desprende que el personaje que representa a los falsos constructores, en cada texto, es representativo y referencial del gobierno en turno en tres etapas: la dictadura, la Revolución y la institucionalización del movimiento revolucionario. En *El constructor*, Duvivier representa al dictador positivista que se quiere hacer pasar por el constructor de México, sólo que sus métodos son dictados por la injusticia social. Y el afrancesamiento del gobierno de Díaz lo expresa el origen francés de Duvivier. En *Rifles*, el constructor es el gobierno revolucionario, el cual se ha aliado con los falsos representantes del pueblo para manipular a las masas campesinas y pacificarlas en beneficio de unos cuantos jefes corruptos, por ello son los campesinos quienes matan al constructor. Y en *La presa Bravo*, el constructor Pascual

Bravo sólo es uno más de los caudillos demagogos, a quienes lo único que les importa es tirar al que está arriba, para colocarse ellos en su lugar. Así, el personaje del ingeniero Rico, que es el verdadero constructor de la presa, resulta ser la víctima —Jesucristo— sacrificada por las ambiciones de los caudillos en el poder.

En resumen, el mensaje de esta trilogía, sería un ideologema: cuando una revolución se sacrifica, a quien se sacrifica es al pueblo entero.

Masas (1931)

Código referencial y universalización

Como ya se ha dicho, *Masas* de Juan Bustillo Oro se publicó en la colección El Teatro Político de la Editorial Cenit de Madrid, en 1933, junto con otros dos textos dramáticos: *Los que vuelven* y *Justicia, S.A.* De ellos, el único de los tres que se llevó a la escena fue *Los que vuelven*, en el año de 1932, por la compañía del Teatro de Ahora. Sin embargo, *Masas* fue la tercera obra leída, el 3 de noviembre de 1931, en el ciclo de lecturas que precedió al de la primera temporada teatral, cuando los dos autores iniciaron la difusión de su proyecto dramático.

El texto de Bustillo Oro está dedicado “A Narciso Bassols, gracias a quien fue posible el primer intento de teatro político en México.” En un estudio sobre este texto,³ señalaba que las dedicatorias y los epígrafes que anteceden a un texto pueden ser aclaratorios bien del mensaje, bien de la ideología que el autor propone o sustenta. En este caso, la dedicatoria contradice en cierta forma el mensaje del drama, porque el agradecimiento se le hace a un personaje gubernamental, Narciso Bassols, cuando el tema del texto es la enfermedad del poder. Sin embargo ese agradecimiento se explica debido a que fue gracias al apoyo de Narciso Bassols que ambos autores lograron la realización de su proyecto teatral.

El texto está definido por el dramaturgo como un “Reportaje dramático en tres tiempos y un final”. A ese final después lo titula Epílogo. El Primer Tiempo sitúa la acción en la casa de los sindicatos obreros. Si se busca el

³ Ensayo también incluido en mis libros antes citados.

referente histórico, no es difícil llegar al hecho que terminó en la desintegración de la Casa del Obrero Mundial (1917) a consecuencia de la represión de Plutarco Elías Calles. Este acontecimiento puede tomarse como referente real de los sucesos represivos que aparecen en el texto. Los obreros podrían haber esperado represión de un gobierno porfirista, pero no de uno surgido de la Revolución, de ahí el desengaño que se muestra en *Masas*. Y así lo confiesa en su presentación del 3 de noviembre, al decir:

Masas, que ahora daré a conocer, es, como la [obra] que acabo de citar, un reportaje de la situación política del momento, basado en noticias de periódico y expresado en una técnica que procuré se desprendiese de la incapacidad aparente del teatro para hacer entrar la calle y la plaza a la escena. Es la tragedia de las multitudes, las de hoy.

Tal como lo asienta Bustillo Oro, él utiliza la definición genérica de “reportaje”, lo que implica un referente concreto, pero prefiere no darle a la casa de los sindicatos el nombre de Casa del Obrero Mundial, ni al país el nombre de México, sino el de “Patria” porque valoraba más los textos de trascendencia “universal” que los que ofrecían una limitación localista. Esta preocupación universalista puede verse en el discurso de los grupos intelectuales de prestigio de la época, como el Ateneo de la Juventud (después llamado de México) con Alfonso Reyes a la cabeza, y el de los Contemporáneos que traducían y difundían los textos europeos y norteamericanos en la revista que le dio nombre al grupo. De ahí el prefacio de Bustillo Oro a modo de epígrafe:

MASAS glosa uno de tantos movimientos sociales de la América Hispánica, en ambiente imaginario, para extender el alcance internacional del comentario, y a través de sucesos y frases registrados aun en países europeos, para colocar mejor dentro de la situación mundial presente, de agudización de la lucha, acontecimientos que el autor no ha querido enmarcar en los límites de una nacionalidad. Se advertirá por ello, en el diálogo o en las noticias del radio que preceden a cada tiempo, por ejemplo, algunas frases de Mac Donald o de algún editorial de un gran diario europeo o americano.

Este deseo universalizador se manifiesta directamente en el texto. La voz didascálica describe el lugar de la acción como “cualquier gran plaza de una

ciudad hispanoamericana de primera importancia.” La primera voz que se escucha no es directa, sino proveniente de un radio, que enmarca nuevamente la acción en un lugar “universalizado”, en un país llamado: Patria:

Voz en el radio.- Habla la estación radiodifusora de la Dirección General de Policía de la capital de Patria, transmitiendo las últimas noticias sobre los desórdenes provocados por las uniones obreras. (93).

En *Masas*, las acciones colectivas son más valoradas que las individuales.

Luisa.- No los empujamos, Mateos, nos empujan [...] lo que no se ve, lo más importante, corre ignorado en los corazones y en la sangre de los sufridores, estalla sin que nadie sepa cuándo; sólo las masas lo saben y obran con ceguera de cada uno, pero con luz colectiva... (100).

No faltan las arengas políticas, pero siempre con un deseo universalizador: “¡Nada se puede hacer por estas tristes patrias americanas con sus ejércitos siempre ahogándolas!” (111).

Si Bustillo Oro, en *San Miguel de las Espinas*, siguiendo su modelo del teatro piscatorio, utilizó los coros como estrategia expresionista, en este texto, agregó otros recursos: la voz del radio, de los magnavoces, las proyecciones cinematográficas que se suman a los coros de la multitud con gritos de “¡Huelga!” y “¡Muera!””. La voz didascálica describe así una manifestación: “*La visión de la gran plaza puede ser substituida por la proyección cinematográfica de una enorme muchedumbre*” (117).

Los personajes son entelequias. El protagonista tanto como el antagonista son representaciones de ideas abstractas. En este texto, Bustillo Oro no utiliza la estrategia dramática de convertir al antagonista en personaje trágico, como en *El constructor* de *San Miguel de las Espinas*, pero duplica las representaciones tanto del protagonista, como del antagonista. El protagonista lo constituyen dos personajes: Máximo Forcada, el líder obrero y Luisa, quienes simbolizan los ideales revolucionarios. Ellos saben que por defender esos ideales, serán destruidos: Luisa es el nexo entre Máximo y Porfirio ya que es esposa del primero y hermana del segundo. El antagonista también tiene una doble figura: el general Almonte quien representa la falta de ideales, el deseo de poder y la búsqueda del medro personal, y Porfirio

Neri, quien añade al egoísmo de Almonte, el motivo de la traición, ya que si bien lucha primero al lado de sus amigos, Máximo y Luisa, después los traiciona y los manda asesinar para poder arribar a la presidencia de la República, bajo la tutela del general Almonte.

Siendo Máximo y Luisa los personajes trágicos, es preciso preguntarse cuál es la causa que los conduce a su destrucción, y la respuesta más obvia es que son destruidos más que por su falla de carácter, como en los personajes trágicos del teatro griego, por su falla de percepción, ya que no se dan cuenta de que han depositado su confianza en un hombre, Porfirio Neri, que los habrá de traicionar.

Tal como en sus otros textos, Bustillo Oro se sirve alegóricamente de ciertos nombres para apuntar hacia ciertos referentes. No es difícil entre-sacar del nombre de Máximo Forcada, el significado de “máxima fuerza”. El “representante de los intereses extranjeros” se llama: Kings-Frauzen, nombre que indudablemente busca la analogía con la palabra inglesa King, rey, símbolo de poder y otra de resonancia alemana, lo que hace al personaje emblemático de los intereses de las compañías extranjeras: norteamericanas, inglesas y alemanas que en esos años luchaban por conservar su dominio sobre los recursos naturales de México, fundamentalmente el petróleo. El gobierno provisional estará encabezado por el general de apellido Almonte, quien aparece como el hombre del gobierno que se une a la Revolución para aprovecharla en su propio beneficio, y del que puede hallarse un correlato en la historia de México en el general del mismo nombre: Juan Nepomuceno Almonte, hijo natural del insurgente José María Morelos, quien después de haber sido aliado del general revolucionario Vicente Guerrero y de ser secretario de Guerra y Marina del presidente Bustamante, ya bajo la presidencia de Benito Juárez, es declarado traidor a la patria, por su firma del tratado Mon-Almonte, saliendo exiliado a Europa. No es difícil hallar la liga referencial entre los dos generales, especialmente cuando el general del texto de Bustillo Oro pone condiciones para unirse a la Revolución: “Exijo que se forme inmediatamente un Comité Revolucionario en forma, en el que esté representado el ejército... en el que yo sea uno de los jefes...” (114). Finalmente, el nombre del que será el Jefe del Gabinete del Gobierno Provisional, Porfirio Neri, tiene analogía evidente con el de Porfirio Díaz.

Estructura y organización temática

En *Masas*, Bustillo Oro no busca, como en *San Miguel de las Espinas*, que cada tiempo tenga su propio conflicto y su propio desenlace, por el contrario, trata de que su secuencia estructural siga los pasos de las fases aristotélicas, a través de un motivo central: la traición. Así, la organización temática va ligada a este motivo, por ello tanto el inicio de la acción de la Revolución, como el conflicto, la peripecia y la anagnórisis, se entregan en términos relativos a la amistad, la fraternidad y la confianza, que son los valores que van a ser traicionados, además de la militancia política.

El planteamiento del Primer Tiempo, abre como primer motivo el de la huelga, enfatizando la amistad profunda entre Forcada y Neri, y termina con el coro de obreros, muy a la manera expresionista de los otros textos de Bustillo Oro, aunque enfocados a la lucha obrera, sin el tinte mítico arquetípico que tenían sus coros en *San Miguel de las Espinas*. Las masas se lanzan a la calle. La fase de la revelación la llena el anuncio del triunfo de la Revolución, la aprehensión del dictador y la toma de posesión del presidente del gobierno provisional, el general Almonte, mientras se escuchan los gritos de los trabajadores: “Viva la bandera azul de la Revolución”. El tiempo se cierra con el abrazo de la amistad sellada entre Forcada y Neri, declarándose: “Siempre juntos... siempre amigos”.

El Segundo Tiempo está dividido en dos “escenarios” o cuadros, el primero comienza con la voz —inespecífica de género— de la radiodifusora *El Globo* el gran diario de Patria, anunciando que al día siguiente publicará un interesante editorial titulado: “Los graves problemas del Gobierno provisional” (121). Desde la primera escena se sabe que Neri ha quedado como jefe del gabinete del Presidente provisional revolucionario, el general Almonte. El conflicto surge cuando Almonte entra en connivencia con el representante de las compañías extranjeras, Mister Kings-Frauzen y entre ambos convencen a Porfirio Neri de que eche a andar la Standard Works —nombre disfrazado de la Standard Oil Petroleum Company—. Neri se da cuenta de que está traicionando sus convicciones y a sus amigos, y es cuando ocurre la anagnórisis, al decir:

Neri.- [...] Hemos consolidado un Gobierno, no sé si el de la revolución (*Da un puñetazo sobre la mesa*). ¡Ah, el pulpo nos tiene cogidos! ¡Nos chupará eternamente! (126).

El general Almonte echa leña al conflicto cuando trata de convencer a Neri de que es Forcada quien traiciona a Neri, al no unirse al Gobierno Provisional, para continuar su lucha escindiendo al Partido Socialista. Y aunque Neri se resiste, argumentando que Forcada: “Es la voz sincera, pura, sin compromisos, del país” (126), se deja llevar por los cantos de sirena del Poder y termina cediendo a todas las exigencias de Almonte. El conflicto llega a su clímax cuando se enfrentan los dos hermanos, Porfirio y Luisa. Escena en la que se ahonda en el tema de la integridad confrontada con la traición. El Primer Escenario se cierra con la sumisión definitiva de Neri a Almonte y la declaración de guerra contra las masas encabezadas por Máximo Forcada.

Almonte.- ¿Todavía estupideces, Neri? ¡No lo tolero más! Desde ahora soy yo el que dicta qué clase de política se va a seguir aquí. Nada más quiero saber si me sigues o sales del Gobierno... ¡Estoy dispuesto a todo! ¡Al fin y al cabo es con el Ejército con el que se hacen las cosas, y todos ustedes pueden irse a diablo de una vez!

[...]

Neri.- (*Se acerca y le detiene la mano, que ya está en el teléfono*). Todo lo que estás pensando en este momento debe hacerse... Pero hay una forma mejor. (*El vocerío crece afuera. Oscuro inesperado. Todo el foro se llena de los gritos de la multitud: vivas a la Revolución y a Forcada, mueras al Gobierno provisional*).

Bustillo Oro crea una innovación: un intermedio que no está exento de acción. La voz didascálica da indicaciones de lo que sucede entre el primero y segundo “escenarios.” Si este recurso ahora es todavía sorprendente, en la década de los treinta era inusitado en el teatro mexicano.

INTERMEDIO: (*Entre el primero y el segundo escenarios de este tiempo se hará circular entre el público —por medio de voceadores profesionales, que entrarán al teatro gritando desde la calle, de modo que se dé la más viva impresión de realidad— una edición extraordinaria de “El Globo”, el gran diario de Patria,*

cuya principal noticia será la siguiente. El resto de la hoja estará llena con cables del extranjero, de actualidad en la fecha de la representación).

NOTICIA PRINCIPAL: EL JEFE DEL PARTIDO SOCIALISTA, MÁXIMO FORCADA, RESULTÓ MUERTO POR LA POLICÍA CUANDO INTENTABA HUIR.- Esta madrugada ingresó en el Hospital General... (164).

Sigue ahí toda una noticia, evidentemente falsa, de cómo se le aprehendió, cómo trató de huir arrojándose del automóvil y disparando, por lo que sus custodios se vieron obligados a contestar el fuego. Y recalando al final que “la anterior versión de la muerte de Máximo Forcada es la oficial” (164).

El Segundo Escenario tiene lugar en el gabinete de trabajo del ahora ya Presidente definitivo de Patria, Porfirio Neri. Almonte le dice al presidente que ya basta de política tibia y de indecisión, que la oposición se ha refugiado en las organizaciones obreras y que hay que disolverlas. Después de que Luisa y sus camaradas son aprehendidos, Neri ordena que a Luisa la saquen del grupo, pero ella se opone y le echa en cara el asesinato de Forcada y su traición:

Luisa.- ¿Te crees que los voy a dejar ir solos, Neri? [...] Y no saldré hasta que salgan ellos. (*Gritando para probar su decisión*). ¡Muera el Gobierno traidor de Neri! ¡Muera Almonte! (174).

Porfirio ordena que la encarcelen con los demás, a lo que Luisa responde con una amenaza: “¡Y ten cuidado cuando nos sueltes! Porque ya nos enseñaste que los hermanos deben saber asesinar a sus hermanos.” (175). Después de que se la llevan presa, Neri le dice a Ortega:

Neri.- [...] Ahora hay que trabajar... Por el Gobierno de las masas, como dice Almonte en sus discursos... (*Con sorna y rabia*). ¡De las masas! De esas masas que sólo sirven para guardar en el vientre el plomo de los fusiles de la “masa” uniformada...

Ortega.- Han sido unas jornadas terribles, señor presidente... Pero el Gobierno se ha consolidado...

Neri.- (*Hojeando papeles*). Sí, Ortega, hasta que nos tumbe otro general.

OSCURO

(Detrás de Neri un reflector ilumina la figura de Forcada, como lo conocimos en el primer tiempo, colocando las manos sobre los hombros de su antiguo amigo). Telón. (175).

Este final del Segundo Tiempo no proporciona el desenlace, sólo lo anuncia, enfatizando el tema fundamental del drama: el de la traición. Esto es, el poder del gobierno de Neri durará hasta que otro general lo traicione. Es el Epílogo el que proporcionará el desenlace. Se inicia con la voz de la radio y la escena representa el salón de sesiones del Congreso de Patria. El recurso de la “aparición” retrospectiva de Forcada habrá de repetirse en el Epílogo, cuando Neri le habla a la multitud. Todo el Epílogo es una superposición paródica de la disparidad entre los discursos oficiales y las acciones gubernamentales. Mientras Neri pronuncia su discurso, en el que recalca que su gobierno es el del pueblo, y repite las arengas demagógicas sobre la democracia, las conquistas de las clases trabajadoras, como el voto y otras, se escucha por los altoparlantes el tableteo de las ametralladoras dirigidas en contra de los manifestantes, para dar fin con una macabra proyección cinematográfica de la masacre, absolutamente expresionista:

([...] se contempla una calle vacía en la pantalla. Por el fondo se acerca una masa de manifestantes. En primer término, soldados emplazan una ametralladora). (Después vuelve a verse el desfile de los hombres con las calaveras en las manos. De pronto, los manifestantes levantan la diestra. Un primer término cinematográfico con las manos que sostienen las calaveras levantadas. Esta imagen se borra sobre un ejército en marcha, el ejército sobre una gran multitud llenando la plaza, la multitud sobre máquinas y éstas otra vez sobre las manos de los manifestantes del hambre). (En seguida, rostros de los hombres que llevan las calaveras. Nuevamente aparecen éstas aisladas. Otra vez los rostros que se disuelven sobre el símbolo de la muerte. Todas las calaveras se funden en un enorme cráneo humano descarnado, al mismo tiempo que se vuelven a escuchar las descargas de las ametralladoras, y aparece en la pantalla la palabra “Fin”). (182).

Tanto en *San Miguel de las Espinas* como en *Masas* el autor trasmite una ideología de tendencia socializante, pero hay una diferencia entre ambos textos: la intromisión de la tradición prehispánica en *San Miguel de las Espinas*

desaparece en *Masas*, en cambio, la utilización de los recursos expresionistas se vuelve más acusada. En cuanto al tema de la traición, si en *San Miguel de las Espinas* se ofrece más o menos diluido como una traición a la clase campesina, en *Masas* es el tema central al expresarse como traición a la clase obrera.

Justicia, S.A. (1931)

El expresionismo alemán y el grotesco español

El lugar y la fecha de escritura que aparece al final del texto dramático de *Justicia, S.A.* de Juan Bustillo Oro es “Veracruz, septiembre de 1931”, esto llama la atención debido a que entre agosto y noviembre Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno estaban dando a conocer las primeras obras que escribieron para su proyecto del Teatro de Ahora en un ciclo de lecturas en la Sociedad de Amigos del Teatro Mexicano en la ciudad de México. El drama está dedicado al escritor español Ramón J. Sender, quien en su reseña de los dos libros de los autores del Teatro de Ahora en la editorial Cenit, aparecida en *El Imparcial* del 12 de junio de 1933 en Madrid, consideraba que la publicación de estos dramas representaba “la única aportación considerable al idioma español de teatro ‘de masas’ social y político.” En su reseña, el gran autor español termina afirmando que:

Con estos dos libros que los jóvenes españoles deben recibir alborozados, se abre un camino no sólo a la dramática de los países de habla española, sino a los mismos escenarios españoles. Aire libre, preocupaciones actuales, vista larga dispuesta a saltar horizontes y una profunda verdad humana y social en cada palabra y en cada gesto.

Bustillo Oro, en su discurso de presentación de la lectura de *Masas*, el 3 de noviembre de 1931, se refiere a su adaptación de *Volpone* de Ben Jonson y a *Justicia, S.A.*, señalando lo que se propuso en ambos textos:

La obra de Ben Jonson recibió mi irrespetuoso ataque en cuenta de las grandes cualidades que le encontré para aprovechar toda su lozanía con un nuevo contenido: el drama de nuestra época. Tomé el asunto y los personajes del inglés

y traté de prestarles nueva vida: ambienté la obra en México y le inyecté mis propósitos, los propósitos de Teatro de Ahora; quise dar contenido actual, nuevamente vivo a los cínicos y podridos burgueses de Ben Jonson. —‘Justicia S.A.’ es mi mayor pecado en este esfuerzo ya que usé una técnica que podría llamarse refinada, la misma que usé en una obra psicológica llamada ‘Desnudo’ y leída en la misma Sociedad que hoy acoge estas lecturas; el mismo procedimiento de objetivación del problema interior de un personaje, pero aporté para lavarla, un contenido social, en el sentido de nuestro teatro, al problema en cuestión, y una ingenuidad tendenciosa enmarcada en el contenido existente de que la llené: el mismo aliento del drama de la calle, de la masa, de la lucha de clases, llevado al gabinete de un juez provinciano que se ve convertido en exponente de la clase a que sirve.⁴

¿A qué se refiere el autor al decir que utilizó una técnica “que podría llamarse refinada”? Probablemente a que estaba distorsionando el realismo de los personajes burgueses que aparecían en las comedias de la época, haciendo visuales los temores, las dudas, los remordimientos, al modo del expresionismo de Piscator y del grotesco de Valle Inclán. Los teatros de la ciudad de México representaban por entonces a Benavente, Marquina, los hermanos Álvarez Quintero, Fernández Ardavín, Arniches, Echegaray, Muñoz Seca; todo menos teatro político, expresionista o grotesco.

Se han detallado antes los aspectos expresionistas del teatro de Bustillo Oro, pero en este texto el autor agrega otros como el de la duplicidad de los personajes: los reales y los que se presentan en la pesadilla. Le da preferencia al recurso de la luz sobre figuras que proyectan sus sombras agigantadas sobre una pantalla, tal como lo usó Piscator en *Eh, qué bien vivimos* —como se ve en su *Teatro Político*—,⁵ y al recurso de la proyección cinematográfica que usó en *Masas*. Sin embargo, en este texto el autor echa mano también de varios elementos del grotesco español, como la apariencia de burla y caricatura de la realidad, la pesadilla como representación de la culpa que se convierte en auténtica lección moral, la degradación de los personajes y su cosificación, además de la mezcla del mundo real y de la pesadilla en una

⁴ Notas leídas la noche del 3 de noviembre de 1931 en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano.

⁵ Piscator, *El teatro político*, ilustración entre las páginas 128 y 129.

distorsión que conlleva la transformación de los valores humanos hasta el extremo grotesco. “El sueño de la razón produce monstruos”, diría Goya, y lo muestra Bustillo Oro al representar la “Justicia” como una máquina esperpéntica que se alimenta de sangre y grasa humanas para producir su mercancía: las monedas relucientes con las que puede comprarse todo, la conciencia, la dignidad, el honor.

Estructura y argumento

Aunque Bustillo Oro divide su obra en dos Tiempos, precedidos por un “Antecedente”, este Antecedente, en realidad, contiene todas las funciones de un primer acto dentro de la forma tradicional de una pieza en tres actos. Esto es: la presentación de la historia anterior de los personajes, su personalidad, el inicio de la acción y la revelación de cuál será el conflicto del drama.

En este Antecedente el protagonista, el juez Santos Gálvez, ha llegado a una ciudad de provincia sustituyendo al juez anterior. El asistente del industrial don Hilario, Ramírez, que fue condiscípulo de Gálvez en la carrera de leyes, lo visita para ponerlo en antecedentes y avisarle que don Hilario va a llegar de un momento a otro. Ramírez le informa que el juez anterior fue despedido por no querer sentenciar la pena de muerte del líder sindical Carlos Mora, a quien acusan de haber matado a una joven, después de violarla. Además, comenta que el juez anterior quería encarcelar al hijo de don Hilario, por haber hecho abortar a una menor, lo que le produjo la muerte a la muchacha.

El juez descubre que don Hilario es el dueño de vidas y haciendas del lugar, y es de él de quien emanan las leyes, los fallos, los veredictos. Descubre también que la joven que se supone fue asesinada por Mora ni fue violada, ni murió asesinada, sino de tifo, y que don Hilario le ha pagado a todos los testigos por testificar en contra del líder. Si no quiere ser despedido como el juez anterior, deberá firmar la pena de muerte con base en el artículo 1496, y todas las sentencias siguientes que don Hilario le ponga enfrente. Su esposa, una mujer interesada sólo en vivir bien, que siempre se queja de estar muy delicada de salud, escucha la conversación de don Hilario, y al quedar a solas con su marido, lo insta a que firme la sentencia.

Luz.- [...] ¿No vas a cenar?

Gálvez.- ¡Quieres que piense en cenar! ¡Con esto encima! Tengo que hurgar el expediente, llegar al fondo... Algo me avisa...

Luz.- (*Colérica*). ¡Estúpido! ¡Hurgar, llegar al fondo!... Cuando estás oyendo que todo está aclarado... Por algo lo dice don Hilario, no será no más porque sí... Firma la sentencia y vamos a cenar.

Gálvez.- Ve sola... Déjame leer esto... ¿Pero no te das cuenta que se trata de una ejecución?... ¡Vete!

Luz.- Bueno, ¡allá tú! Yo sí voy a cenar, que bien lo necesito... ¡Con lo delicada que estoy!...

Después de que sale Luz, se va en verdad la luz. La escena se oscurece, se corren las cortinas y en silueta negra aparece la figura de un hombre con cachucha en actitud de pronunciar un discurso, e inmediatamente se ve que lo apresan las figuras de dos guardias. Las didascalias describen la acción muda que le sigue:

(En seguida aparece en la pantalla el número 1496 en caracteres pequeños y brillantes, sobre fondo negro. Un número igual, pero de tamaño superior, substituye al anterior, en color rojo. Sucesivamente la misma cifra aparece en tamaños aumentados hasta llenar toda la pantalla. Después diversas cifras del mismo número aparecen mezcladas y danzando. Se disuelven sobre la palabra "Justicia", escrita en gruesos caracteres, también sobre fondo negro. Esta palabra es substituida, a su vez, por la visión del cuerpo suspendido de un hombre con cachucha. Suspendido del cuello. Ahorcado. Y abajo, las mismas cabezas que recibían el discurso. De improviso, los dueños de las cabezas levantan el puño amenazante, hacia el ejecutado.) (216).

En esta proyección hay dos factores estratégicos de diferente orden, primero el cambio de código: de verbal a visual. El número del artículo de la ley, proyectado sobre la pantalla, se convierte en un signo que se configura como representación del sentimiento de culpa y la proyección de la palabra "Justicia" trueca su signo semántico positivo a signo semántico negativo, ya que para el juez está representando la "injusticia" que significará el otorgamiento de su firma "en forma de lazo", sin el debido estudio del expediente legal. El otro factor, lo representa la proyección del acto del ahorcamiento que ocu-

rrirá inexorablemente si el juez firma la sentencia y que, dramáticamente, representa la estrategia expresionista del autor, para hacer visible la imaginación del protagonista, que sabe de antemano cuál va a ser la realidad que producirá su mano, al firmar la sentencia de muerte.

El Primer Tiempo contiene todas las funciones que corresponderían al segundo acto de una pieza de tres actos: el repaso de las funciones del acto anterior, la preparación del nudo, el nudo o momento crítico del conflicto, la peripecia y la anagnórisis. En la escena recordatoria del Antecedente, Ramírez que está ordenando papeles, comenta con Luz que después de que Mora fuera ahorcado, el juez se fue a su despacho y ni siquiera ha comido. Llega entonces Mata, el esposo de la supuesta víctima de Mora, para agradecerle al juez la sentencia del culpable. Al retirarse Mata, llega el juez. Luz le pregunta si va a cenar y el juez responde que no tiene hambre, lo que da pie para que Ramírez le cuente la superstición, que le da base al autor para las escenas pesadillescas posteriores:

Ramírez.- ¡Ah, qué licenciado! ¿A poco le quitó el hambre el ahorcado? No se preocupe, que le hizo un bien... Su conciencia debe haber estado sumamente intranquila... ¡Ese sí que oiría el llanto de la difunta!

Gálvez.- (*Inquieto*). ¿El llanto de quién?

Ramírez.- De la difunta... De la niña Cecilia...

Luz.- ¡Este hombre que está lleno de leyendas y supersticiones! Parece comadre... Toda la tarde me ha estado contando las consejas de pueblo... Y esa es una...

Ramírez.- ¡Palabra, licenciado! ¡Esta es muy cierta! Los asesinados lloran todas las noches a las puertas de sus asesinos, hasta que los asesinos encuentren castigo... Hoy ya descansará el alma de la difunta... Gracias a usted... (220-221).

Es en este Primer Tiempo cuando Bustillo Oro, partiendo de esa leyenda, realiza la “objetivación”, como él la define, de las culpas que atormentan al juez, haciendo aparecer al fantasma de Carlos Mora, a quien mandó ahorcar, y es él quien lo alienta, paradójica y sarcásticamente, a seguir firmando las sentencias inmorales que impone don Hilario:

(*Entra Mora. Detrás de él, las sombras. [...] La sombra se lo ha tragado todo, menos a SANTOS GÁLVEZ: y a su reo*).

Mora.- ¿No puedes firmar las sentencias? ¿Es tan difícil? ¡Firma, hombre! La cosa más sencilla... Tu nombre tantas veces escrito por tu propia mano. Ya ni hay que pensarlo, ni dibujarlo siquiera. Una línea. La mano la hace sola. Y después... ¡Más fácil aún! Tú ya no tienes que hacer nada, y los cuerpos de dos hombres jóvenes se levantan en el aire, mientras sus miembros se retuercen negándose a la muerte...

Gálvez.- ¡Ah, Carlos Mora! no puedo quitarte de mi mente. Me atas la mano...

Surgen de la oscuridad, las figuras de don Hilario y su hijo. El fantasma de Mora se oculta entre las sombras. La función de esa aparición, es la de recordarle al juez sus pecados de juventud, cuando tal como el hijo de don Hilario, violó a una joven, que le ofreció la madre viciosa, pero no sólo la violó él, sino también todos sus compañeros de juerga y la muchacha casi muere. ¿Cómo condenar entonces al hijo de don Hilario, si él mismo actuó peor que él? Este reconocimiento equivale a una anagnórisis, ya que se da cuenta de su propia condición durante su conversación con el fantasma de Mora.

Mora.- ¡Ahora juzga! Eres el juez. El hombre que juzga hombres.

Gálvez.- ¿Y quién me juzga a mí?

Mora.- Tú no necesitas ser juzgado... No estorbas a nadie. Al contrario, *sirves*. Juzgar no es imponer castigo a quien se crea o merezca... ¡Quién podría juzgar? Juzgar es proteger los intereses que existen, aplicar la ley en favor de quienes está dictada... (237).

Siguiendo adelante en ese mismo parlamento, Bustillo Oro da la vuelta de tuerca al proponer como peripecia, el que sean las propias acciones pasadas del juez, las que se vuelven en su contra y transformando el problema individual en problema social:

Mora.- ¡Hay que aplicar bien ese artículo mil cuatrocientos noventa y seis, Santos Gálvez!... Acabar con el sindicato... ¡Y garantizar la posesión tranquila de cosas y mujeres!

El teléfono suena, entra Luz, dando fin la escena de la irrealidad. Es don Hilario quien llama para saber si ya están firmadas las sentencias. El Primer

Tiempo termina cuando el juez le dice a su esposa que ha decidido renunciar a su puesto en lugar de firmar las sentencias contra los otros dos líderes del sindicato, pero es ella quien responde por teléfono a don Hilario que las sentencias ya están firmadas, increpando después a su marido:

Luz.- (*Logra colgar el teléfono antes de que lo tome su marido*). ¡Renunciar!
¡Negarse a firmar! ¡Vaya imbecilidad! ¡Pues no faltaba más! **Telón.** (240).

Por supuesto, también en este texto algunos de los nombres son indiciales de las acciones que ejecutan los personajes, pero si bien algunos describen la acción real, como Samuel Mata que apunta al crimen cometido en el líder sindical, ya que es un testigo de cargo que miente para favorecer la pena de muerte, en otros personajes el nombre tiene un significado contrario, tal como lo hicieron los autores realistas. Por ejemplo: el primer nombre del juez “Santos” indica que su conducta ha sido precisamente contraria a la de un “santo”. “Luz” igualmente, es indicial de que el personaje carece de la luz de la bondad, la sabiduría o la verdad. Y para completar este recurso del significado contrastante de los nombres, el propio título del drama: *Justicia, S.A.* implica que la institución judicial en lugar de ser una institución que aplique las leyes con imparcialidad, es un negocio de una “sociedad anónima” corrupta, del cual se beneficia la elite de socios y no el pueblo al que esa institución oprime y exprime.

En cuanto a las características del protagonista, en este texto no aparece la duplicidad, como en *Masas*, ni el trueque del personaje antagónico en protagonista, como el Duvivier de *San Miguel de las Espinas*. Aquí el protagonista es el juez, pero de manera distinta a los de los otros textos, no se trata de un personaje trágico sino de un antihéroe arribista que sucumbe a la tentación del poder. El único personaje trágico de la pieza es Carlos Mora, que sólo aparece como fantasma, es decir, cuando su lucha ha llegado a su fin y ha sido destruido por ella. Y Luz que sólo era coadyuvante del antagonista, don Hilario, llega a convertirse en verdadera antagonista a partir de la contestación telefónica que trasmite lo contrario de lo que su esposo le ha dicho, disolviendo así la decisión que había tomado el juez de renunciar para salvar su conciencia. Estas estrategias estructurales son otras más de las innovaciones que introduce Bustillo Oro en su teatro.

El Segundo Tiempo contiene todas las funciones que le corresponden al tercer acto de un texto dramático tradicional: el repaso del conflicto del acto anterior, la proposición de diferentes posibles desenlaces, el clímax de la acción al desenlazarse y la vuelta al orden cotidiano.

Así, en la primera escena Santos y Luz discuten sobre esa decisión de renunciar, lo que involucra no sólo el recuerdo del final del Primer Tiempo, sino la entrega de un posible desenlace:

Luz.- ¡No me voy sin verte firmar esas sentencias!

Gálvez.- (*Estallando*). ¡Lo que vas a ver firmado es mi renuncia! (*Coge el papel de la mesa y casi se lo embarra en la cara a la mujer*). ¡Mírala! ¡Con mi firma! ¡Con mi firma que parece lazo! ¡Mírala!... Santos Gálvez...

Luz.- (*En rápido movimiento, se lo arrebatata y se pone en pie*). ¡Mira tú que consistente es tu renuncia! (*La hace pedazos furiosamente*).

Gálvez.- (*Dolorosamente sorprendido*). ¿Pero qué es esto Lucha? ¿No tengo derecho ni a disponer de mi conciencia?

Luz.- ¡De tu conciencia puedes hacer lo que te venga en gana! ¡De mí, no! (243).

Al final de esa escena entre marido y mujer, un coro de voces que viene del exterior y que repite “¡Cobarde!” da inicio a la pesadilla. Surgen de la oscuridad los dos hombres que habrán de ser ejecutados, con la misma actitud paradójica que tuvo Mora en el tiempo anterior:

Hombre Primero.- Tu firma como lazo. Aquí tienes las cuerdas, pásanoslas al cuello, sacrificanos a tu bienestar... ¡Es tan fácil!

Hombre Segundo.- ¿Dos vidas? ¡Bah! ¿De quiénes? De dos cualquiera. Bien vale la pena de que mueran si eso ha de dar tranquilidad al señor juez de primera instancia, licenciado Santos Gálvez.

Este coro y el ruego de los dos hombres anticipan en cierta forma los coros de *San Miguel de las Espinas*, no sólo porque piden la inmolación de sí mismos, sino por el uso del tema del “sacrificio” que habrá de ser connotación de una cultura netamente mexicana. A los argumentos que le ofrecen a Gálvez los dos hombres, como justificación para que firme la sentencia de muerte, se suma la encarnación pesadillesca de otros personajes coadyuvantes del

antagonista: Mendoza, Ramírez, el antagonista, don Hilario, y finalmente su propia esposa. Todos lo animan a firmar las sentencias de muerte:

Mendoza.- ¡Triunfa como puedas! En el mundo en que vives, esa es la ley.

Gálvez.- (*Encogiéndose de hombros*) Y como no la he de cambiar yo...

Luz.- Defiéndete en la selva. Burla a las fieras. [...] Mata para comer... Para vivir.

Mendoza.- Y piensa en tu tarea de privilegiado, cómoda, fácil, blanda. ¡Deja los cargos de conciencia para los verdaderos asesinos!

Luz.- ¡A tomar íntegra tu responsabilidad! ¡A ser hombre!

Gálvez.- ¡Tienes razón, Mendoza! Yo simplemente debo obedecer leyes mecánicas o me tiran por inservible! ¡*Serviré!* (*Desesperado*). ¡Voy a demostrarles que sí sirvo! ¡Que sé mi oficio! ¡Que también me mueve el combustible del dinero con perfección, y que sé deslizarme fácilmente por el código y los expedientes! ¡Que tengo egoísmo! ¡Que sé vivir! (252).

El coro continúa como trasfondo hasta desembocar en la pesadilla dentro de la pesadilla, con la aparición de “una extraña máquina”:

Mendoza.- ¡Qué bien trabaja hoy la máquina!, ¿eh, Santos?

Gálvez.- ¡Claro! Con la buena grasa y la sangre excelente que nos llegó hoy...

Mendoza.- Aprendiste pronto a manejar toda esta complicada maquinaria, Santos. Al principio creí que nunca ibas a aprender.

Gálvez.- Le tenía yo un miedo supersticioso... Me horrorizaba ver que se movía con sangre y grasa humanas.

Mendoza.- ¡Pero di si no valen más estas bellas monedas en que se convierten sangre y grasa! [...]

Gálvez.- Y todas estas monedas, Cesáreo, ¿a dónde van? ¿Para qué sirven?

Mendoza.- Sirven para el patrón... Y para quien se ingenie... No nos importa... Lo esencial es que algunas se quedarán con nosotros...

La pesadilla continúa cada vez más grotesca, con la apertura de las cajas repletas de ahorcados:

Don Hilario.- Ahora, cuélgalos a todos con la cuerda... ¡A todos! Y luego, deshuéllalos, desángralos... Sácales la grasa... La máquina se está parando ya... ¡Y nunca debe pararse! (256).

La pesadilla da fin con el diálogo entre Ramírez y el juez:

Ramírez.- ¡Todos, todos llorarán en tu puerta, Santos Gálvez! ¡Todas las noches! Sus gemidos llenarán la ciudad, llenan el mundo...

Gálvez.- ¡Pero ahora no me importan ya sus gemidos! ¡Que lloren todo lo que quieran! Ya les perdí el miedo... Ya aprendí cómo... (257).

El desenlace ocurre cuando al ser despertado el juez, por Ramírez, entra Luz y se da cuenta de que su marido se quedó dormido en su despacho y lo insta a que vaya a la cama. El juez ordena a Ramírez que lleve los expedientes a don Hilario. Luz pregunta: “¿Ya firmados?”. El juez responde afirmativamente.

Luz.- (*Abrazándolo*). Ya sabía yo que ibas a triunfar de tus preocupaciones! ¡Que ibas a ser todo un hombre!

Gálvez.- (*Tristemente*). ¡Todo un hombre! (259).

Conclusión

En resumen, puede verse claramente la intención de Juan Bustillo Oro de abarcar toda la realidad del país en su teatro, mostrando las diferentes facetas de la lucha de clases, para lo cual busca en cada texto mostrar un determinado problema social, en un determinado ambiente: el mundo de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, el mundo de los campesinos, el de los obreros y el de la clase media judicial.

En *Los que vuelven*, no sólo muestra las condiciones de discriminación que viven los mexicanos que emigran a Estados Unidos, sino que su crítica implica por un lado, el abandono que sufre el campo por parte de las autoridades, que es la razón de la emigración, y por el otro lado la traición a la tierra de los propios mexicanos que no ponen su mayor empeño en su patria, antes de lanzarse como prófugos al extranjero, a sufrir quizá más privaciones de las que sufrían en su país y, cuántas veces, a morir por ello.

En *San Miguel de las Espinas*, la crítica se endereza a la explotación que tiene que sufrir el campesino: la falta de agua, el abuso de las autoridades y

las promesas incumplidas de los sucesivos gobiernos de la “Revolución”, que significan una traición a los postulados que proclaman.

En *Masas* la crítica está más centrada en el tema de la traición, cometida especialmente contra la clase obrera, con referentes precisos a la política antiobrerista de Plutarco Elías Calles.

Finalmente, en *Justicia*, S.A. Bustillo Oro hace una acerba crítica a la corrupción en el sistema judicial de México y a la falta de conciencia de la clase media arribista a la que no le importa mentir, engañar o mandar al cadalso a un inocente, si con ello se beneficia económicamente o asciende en el escalafón social.

Para lograr plasmar su crítica, Bustillo Oro buscó afanosamente nuevas estrategias de expresión artística echando mano de la tradición griega, la experiencia expresionista alemana y el grotresco español, tanto como de la tradición prehispánica de México, logrando simbiosis afortunadas, innovaciones singulares y, sobre todo, la comunicación de su mensaje ideológico de una manera nueva y eficaz. Un verdadero innovador del arte dramático de su tiempo.

Mauricio Magdaleno

Pánuco 137 (1931)

Del criollismo al expresionismo

La primera lectura de *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno tuvo lugar el 27 de octubre de 1931 y su primer montaje, el 12 de marzo de 1932, y al año siguiente su primera publicación en la Editorial Cenit de Madrid, junto a sus otros dos textos dramáticos: *Emiliano Zapata* y *Trópico*. En el texto de presentación del volumen, firmado por “Cenit” se lee:

En *Pánuco 137* el protagonista es la tierra que gime y protesta bajo las botas de los invasores rubios. La tierra va a dejar de rendirse al trabajo del campesino indígena para sacar de sus entrañas la flor negra de petróleo bajo la codicia implacable de imperialismo del dólar. Pero la tierra toma partido y se la advierte del lado de los labriegos, mientras los invasores imponen su triunfo circunstancial. Magdaleno ha escrito una obra antiimperialista y la ha dotado de esencia y

calidad poéticas. *Pánuco 137* será una obra que dejará huella en la historia de la revolución mejicana [sic] (9).

Esta presentación se ha atribuido a la pluma del autor español Ramón J. Sender, quien siempre dio su apoyo total a los dos autores mexicanos que fundaron el Teatro de Ahora. Y tiene razón al decir que el protagonista es “la tierra” porque es de ella de la que emana el conflicto entre los dos grupos antagónicos: el de los campesinos que extraen de ella su alimento y el de los invasores que buscan extraer el petróleo. Ambos productos los da la tierra y de ahí la división maniquea que se ve en los personajes: unos luchando por su derecho a sembrar en ella para poder vivir y otros por su no derecho a explotarla para enriquecerse sin importarles el bienestar del pueblo propietario de la tierra.

El tema coincide con el frecuentado por los novelistas del criollismo en su tercera etapa, que se inicia a partir de la crisis económica de 1929 y se prolonga hasta el término de la Segunda Guerra Mundial, 1945. La literatura latinoamericana de esta etapa retoma las preocupaciones de los autores dramáticos de la Revolución Mexicana. Sus temas evolucionan de aquella contraposición rousseauiana entre civilización y barbarie, que caracteriza los textos narrativos de la segunda etapa criollista, hacia la protesta social dirigida contra los explotadores “civilizados” tanto nacionales, como los provenientes de los países industrializados que llegan a las regiones o naciones pobres para apoderarse de sus materias primas, ayudando, en lugar de a su progreso a su mayor empobrecimiento, debido a que la explotación que hacen de los recursos naturales no es para bien del país, sino para beneficio de sus propios bolsillos. Esta etapa fue propia de los autores cultivados que contrastaron la civilización y la barbarie de forma paradójica, esto es, contraria a la concepción positivista de que el progreso representa la civilización.

Puede decirse que este texto de Magdaleno significa un paso inicial de un nuevo derrotero que parte de ese criollismo en el que se busca también la identidad individual y nacional, hacia un expresionismo, como el que se produjo en la pintura con Siqueiros en México y Guayasamín en Ecuador. Si se comparan los textos dramáticos de Magdaleno con los de su compañero de búsqueda, Bustillo Oro, se verá que *Emiliano Zapata* (criollista) y *Pánuco 137* (con algunos atisbos expresionistas) representan el puente entre el criollismo imperante en la literatura de ese momento —con Gregorio López y

Fuentes en México y Jorge Icaza en Ecuador—, y el expresionismo político de influencia piscatoriana que habrá de crecer en *Trópico* del mismo Magdaleno y madurar en los textos de Bustillo Oro, como madura en la pintura de José Clemente Orozco.

En *Pánuco 137* no sólo se protesta en contra de los capitalistas extranjeros que llegan a apoderarse de los recursos naturales de México, sino también se condena el racismo, el abuso y violación de las mujeres indígenas, la injusticia social, la corrupción de las autoridades gubernamentales que el autor exhibe y sobre las que ironiza para que el público tome conciencia de esas realidades y las problemáticas.

Argumento y estructura

Como en sus otras dos obras publicadas en el volumen *Teatro revolucionario mexicano*, de la editorial Cenit, el texto de Magdaleno se divide en tres “tiempos”, en lugar de “actos”, configurados con una estructura de modelo aristotélico. El Primer Tiempo ofrece el planteamiento de la situación conflictiva entre los labriegos y la compañía extranjera, la Panuco River Oil Company (representación mimética de la Standard Oil Company) que llega a la región veracruzana a explotar el petróleo y que no quiere pagar el precio justo por las tierras que guardan en sus entrañas el deseado “oro negro.” Los personajes desde ese Primer Tiempo están divididos maniqueamente: los viejos: Rómulo y su esposa Cande; los jóvenes: su hija Raquel, casada con Damián. La familia es parte de los labriegos que defienden su tierra y sus derechos, como Teófilo, todos ellos son los representantes del “Bien”. En el bando contrario: los extranjeros invasores: Mister James Allen, el ingeniero White, el Presidente Municipal, Domitilo Palomera, apodado El Perro, esbirro de los “gringos” que desde el inicio se sabe que acosa sexualmente a Raquel, y el Juez de Letras, que son los representantes del “Mal”. Los personajes son apoyados, en ambos bandos, por grupos de hombres y mujeres: los campesinos luchan por la tierra, confrontándose con los “guardias blancas” o los trabajadores del pozo petrolero a los que sólo les importan sus ganancias cuando explote el petróleo del pozo 137 a orillas del río Pánuco.

Segundo Tiempo: El conflicto ha estallado antes de levantarse el telón. Los personajes informan que “a los del Aguaje les dieron de balazos en vez

de pagarles por sus tierras”, y en el pueblo vecino, El Camalote, los labriegos prendieron fuego al campamento, quedando como saldo no sólo trabajadores muertos sino los propios campesinos con sus mujeres y sus hijos. La familia de Rómulo decide huir del lugar, pero El Perro que se ha emborrachado, interrumpe la fuga asesinando a Damián. El conflicto se agrava cuando los rancheros le informan a Raquel que a su esposo lo martirizaron y luego lo mataron a machetazos porque pensaban que quería quemar el pueblo de San Juan de la Vaca, tal como habían hecho los labriegos de Camalote. Cuando Rómulo pensando en vengar la muerte de su yerno, se dispone a ir en busca de El Perro, éste llega. Golpea a Rómulo y ordena a sus hombres: “aviéntelo por ahí”. El acto termina con el rapto de Raquel y el anuncio de que ya brotó el petróleo en el pozo 137:

Perro.- Déjenme a la muchacha en el campamento. ¡Ahora sí, Raquelita, vas a dormir con un hombre de veras! [...] ¡En seguida se la paso a los que sean más hombres! ¿Qué quieren? ¿Mezcal o tajada?

Voces.- (*Dentro*). ¡Mezcal y tajada, jefe!

(*Sale EL PERRO, a tiempo en que por la casa y por todos lados irrumpe una tropa de trabajadores, todos sucios de chapopote, que vociferan*).

Trabajadores.- ¡El petróleo! ¡El petróleo! ¡Lo menos cuatro mil barriles diarios! ¡Ya brotó el 137!

La voz didascálica cierra el Tiempo, describiendo una escena expresionista de contraste entre el dolor de los labriegos y la exaltación de los trabajadores:

(*Cae sobre el escenario la sombra de una torre que arroja un chorro negro, y una masa de hombres que eleva los brazos y arroja en alto los sombreros, gritando con voces frenéticas. Lejos, tiros y gritos de pavor. La sombra de la torre se agranda desproporcionadamente, entre ruidos de maquinaria que apagan todos los demás*). **Telón.** (64-65).

El Tercer Tiempo se inicia siguiendo la norma con una escena recordatoria sobre los acontecimientos trágicos del Tiempo anterior. La casa ha sido sustituida por el campamento petrolero. Los rancheros se lamentan de lo sucedido cuando llega el ingeniero White sosteniendo siempre el discurso del progreso:

White.- Para dentro de un año, estas regiones del Pánuco, hoy en estado bárbaro y miserable, habrán quedado convertidas en grandes ciudades donde rodará el dinero por las calles. (*Pausa brevísima, persuasiva*). Este será el paraíso de los hombres trabajadores y de energía, los que empuñando la bandera del progreso humano, tienen fe en el porvenir de América. (72).

El Juez de Letras y el Presidente Municipal se disponen a dictar las órdenes de aprehensión para todos los labriegos rebeldes, encabezados por Rómulo, mientras Mister White recibe la visita del presidente de la compañía, Mister Allen quien llega con Helen y Francis: “las dos yankis son jóvenes y bonitas”. Él quiere conocer el pozo 137 que dará cuatro mil novecientos noventa y cinco barriles diarios, y ellas quieren conocer al Perro y sacarle una fotografía con el fusil apuntando a su presa:

Helen.- (*Al Perro*) ¿Cómo los mata usted?

Perro.- (*Algo turbado*) ¿A quiénes?

Helen.- ¡Oh! A las gentes... a sus enemigos...

Perro.- Pues... a balazos.

Helen.- (*Desencantada*). ¡A balazos! ¡Oh! ¿No con lanza?

Perro.- ¿Con lanza?

Presidente Municipal.- Di que sí, hombre.

Perro.- Los mato como se puede.

Helen.- (*A Francis*). ¿Ya oyes, Francis? ¡Qué héroe! ¡Qué admirable héroe! [...] (*Al Perro*) Quiero llevarme su retrato. ¿Podría posar, por favor, un momentito? [...] Lo sacaré con el rifle así, como cuando va a matar... (*Mímica, haciendo señal de apuntar con el rifle*).

Perro.- ¡Al pelo! Cuando usted quiera.

Magdaleno presenta una imagen femenina del mundo civilizado nada optimista. Las jóvenes “yankis” son superficiales, ignorantes e inclinadas a buscar el exotismo del mundo “salvaje”. Su aparición hasta el Tercer Tiempo funciona sólo como un “relleno” que intenta distender la tensión del conflicto que tuvo lugar en el Segundo Tiempo, antes de subir al clímax del desenlace, que se da cuando Rómulo aparece con los cartuchos de dinamita en la mano, amenazando con volar el pozo y el campamento. Pronto un trabajador revela a los presentes que los cartuchos están vacíos y que no hay peligro ninguno. Mister Allen da

la orden fulminante: “Entiérrenlo vivo”. Casimiro enfatiza: “¡Es preciso que se haga un escarmiento ejemplar!”. El Presidente Municipal confiesa: “¡Valiente susto nos ha pegado ese bandido!” y el tiempo se cierra con las palabras de Mister Allen, dirigidas a los trabajadores: “Pronto, el champaña! ¡A ver, White! ¡Que me estoy ahogando!” (87).

Magdaleno entrega en su estructura las características que tendría un tercer acto tradicional, como es la de la propuesta de diferentes posibles soluciones, con la escena entre los guardias que amenazan a los rancheros y la decisión del Juez de castigar a los labriegos rebeldes: Rómulo y Damián.

Casimiro.- (*Lo interrumpe*) ¡Pero, por Dios, licenciado! ¡Si Damián ya es difunto!

Juez.- ¡De veras que sí! (*Tachando sus papeles*) Bueno. Pues la consignación de todos los demás.

Presidente Municipal.- (*Al Juez*). ¿No oye que la Compañía no lo cree necesario? ¡Ella tendrá sus razones!

La conversación de las dos jóvenes con el Perro llena la fase de la escena retardante. Sin embargo, si se comparan los dos finales, el del Segundo Tiempo, que contiene el asesinato de Damián y la violación de Raquel, y el del tercero, con la amenaza fallida de Rómulo y la orden de enterrarlo vivo, se llega a la conclusión de que es más dramático el final del Segundo Tiempo, de ahí que Magdaleno haya tenido que introducir la llegada de las dos jóvenes “yankis” que acompañan al presidente de la compañía, casi al final de la obra, para hacer ascender la acción antes del desenlace.

Conclusión

Hay que recordar las palabras de Sender, cuando afirma que Magdaleno escribió una obra antiimperialista. Lo interesante de la trama es que precisamente por ser la tierra la vencida y los labriegos los perdedores, la imagen victoriosa de los invasores imperialistas es la que muestra su deshumanización, y el contraste con las injusticias que han tenido que soportar los campesinos de la Huasteca veracruzana y de tantas otras regiones sometidas bajo el imperio del dólar. La diferencia con la novelística criollista es que en ella la supuesta Civilización del invasor es la que finalmente sucumbe ante

la Naturaleza y en *Pánuco 137* es la Naturaleza la que sucumbe. Como se verá más adelante, Magdaleno habrá de llegar en *Trópico* a la otra fórmula.

Y, finalmente, si puede considerarse este texto como un puente entre el criollismo y el expresionismo del Teatro de Ahora, es porque a pesar de la influencia de Piscator en ambos autores, Magdaleno aún se mantenía más en la línea mimética y no se desprendía de ciertas ligaduras con la tragedia griega, en la cual las escenas violentas sucedían fuera de escena. Así, la quema que hacen los campesinos del campamento en el Camalote y la masacre que realizan los guardias en el Aguaje, tanto como el asesinato de Damián y la violación de Raquel, tienen lugar no sólo fuera de escena, sino que, dos de esos sucesos ocurren entre el Primer Tiempo y el Segundo. De haber querido enfatizar el dramatismo de dichas escenas, al modo expresionista, las habría presentado en escena o utilizando recursos cinematográficos, como Bustillo Oro, en *Masas* o en *Justicia, S.A.*, por ejemplo.

Emiliano Zapata (1932)

Fue con *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno que se inauguró la temporada del Teatro de Ahora, el 12 de febrero de 1932, en el Teatro Hidalgo. El motivo central del texto dramático es la traición. Magdaleno se sirve de la figura de Zapata para discutir este tema estableciendo un paralelismo entre la traición hipócrita y la traición sincera. Para ello toma dos episodios históricos dividiendo la acción, como en sus otras obras, en tres “tiempos” sólo que en esta ocasión, aunque se conectan en base a una acción principal, los tres tiempos equivalen a tres obras tradicionales de un acto, debido a que, como se verá más adelante, cada tiempo tiene su propio planteamiento, conflicto y su desenlace catastrófico.

Motivo, argumento y estructura

El primer episodio, que da su acción principal al texto dramático, es la traición de Jesús Guajardo, quien finge una “conversión” al zapatismo, asegurándole a Zapata la fidelidad no sólo suya, sino de todos sus soldados, quienes, siguiendo a su jefe, defecionaban, supuestamente, del carrancismo y se

pasaban al bando zapatista. El propósito de Guajardo, finalmente, era poder atraer a Zapata a una fiesta en la hacienda de Chinameca para asesinarlo ahí.

El segundo episodio, que da tema al primer tiempo, además de la preparación del motivo principal, es el de la orden que dio Zapata de fusilar al profesor Otilio Montaña, quien había sido no sólo su partidario más cercano, sino su consejero intelectual. Inclusive se le atribuye a Montaña la redacción del Plan de Ayala que lanza Zapata en 1911. Al triunfo del constitucionalismo, Montaña fue nombrado ministro de Instrucción Pública en el gabinete de Francisco Lagos Cházaro. Al promulgar Carranza la Constitución, el 5 de febrero de 1917, algunos jefes revolucionarios defecionaron del zapatismo para pasarse al carrancismo, entre ellos Lorenzo Vázquez, cuya decisión se le atribuye a la influencia de Montaña, y por la cual fue ahorcado el propio Otilio Montaña, a quien Zapata mandó fusilar el 18 de mayo del mismo año. Históricamente, este episodio ha sido de los más criticados del caudillo y Mauricio Magdaleno aborda el tema no con propósito crítico, sino justificador de la acción de Zapata.

Queda así en el texto, el motivo de la traición como columna vertebral. La traición vista como una oposición binaria, desde dos perspectivas, la de la sinceridad de las convicciones y la del engaño por la conveniencia, lo que podría condensarse como: traición sincera *vs.* traición hipócrita.

Esto es, de un lado la traición de Montaña, que se representa con un índice de sinceridad, puesto que le confiesa a Zapata que se entrevistó con los carrancistas porque considera que en ese momento histórico la paz que propone Carranza es lo mejor para el país. Esta traición sincera le cuesta la vida a Montaña, es decir, al traidor. En cambio, la traición de Guajardo —que es doble, ya que traiciona primero a sus propios soldados y luego a Zapata— se funda en el engaño, puesto que a Zapata le hace creer que se ha “convertido” en su partidario, lo cual no es verdad, y a sus soldados porque los entrega para que sean fusilados por Zapata. El resultado de esa traición hipócrita, a quienes les cuesta la vida es a los traicionados, es decir, primero a los propios soldados de Guajardo, y después a Zapata.

Primer Tiempo

La acción comienza, como en el texto anterior, dando los antecedentes de la situación que va a provocar pronto el conflicto, sin embargo, en este texto los personajes no están divididos en blanco y negro como en *Panuco 137*, sino que sus personalidades corresponden a diferentes grises; aunque también estén orientados hacia el Bien o hacia el Mal, sus tonos varían de acuerdo con su propia psicología. Desde la primera escena los revolucionarios se lamentan de las pérdidas que han sufrido. La mujer está representada con dos figuras de diferentes generaciones: Remedios, la mujer de Zapata, y la Vieja, cuya familia fue asesinada por los Federales. La acción se inicia cuando llega el Licenciado con Palacios, uno de los jefes zapatistas, quien exclama furioso que Montaña ha dejado libres a los siete presos que ya estaban listos para ser pasados por las armas. El Licenciado, a modo de profeta, comenta que “entre el Ejército Libertador del Sur ninguna deuda queda pendiente, y a todo el que se tuerce le llega la suya” (98). Ese comentario le sirve a Magdaleno para justificar a Zapata, cuando al final del Primer Tiempo tenga que juzgar por traición, sentenciar y ordenar el fusilamiento de Montaña.

Cuando llega Montaña, Palacios lo recrimina, y él se defiende diciendo que los dejó escapar porque es un hombre honrado. Al llegar Zapata, interrumpe el altercado y Palacios acusa a Montaña de traidor a la causa, por haber dejado libres a los siete “pintos”, sin embargo el acusado se defiende:

Montaña.- [...] Yo no puedo seguir por más tiempo a tu lado, si tu gente se obstina en hacer de la revolución un instrumento de bandolerismo y de crimen.

Poco más adelante Otilio Montaña le confiesa a Emiliano que se entrevistó con el general González, y que éste le ofrecía a Zapata cumplir en gran parte el programa agrario:

Montaña.- [...] Y vi claro el camino, pero no tuve el valor de plantearle el asunto. Me llegué a convencer de que había que aceptar la propuesta, en bien del país. Que el Gobierno o nosotros lleváramos a la práctica una parte, siquiera, de nuestros sueños... ¡pero que fuesen realidad! ¡Que no se siguiesen derramando más ríos de sangre! Todo lo demás son sueños. (*Abatido, da dos pasos*). Ahora me iré.

Emiliano.- ¿A dónde?

Montaño.- A cualquier parte. A Puebla... a Orizaba...

Emiliano.-...o con el general González. Le serías muy útil.

Montaño.- ¡Emiliano, tú no tienes derecho para...!

Emiliano.- Te digo que yo conozco a mi gente. Otilio. Muy claro vi a dónde ibas, desde que noté que perdías la cabeza. Ahora, ya no podemos remediar esto. Ni tú, ni yo mismo, ni nadie. (112-113).

El desenlace del conflicto entre Zapata y Montaño se precipita cuando Eufemia llega con el anuncio de que viene a atacarlos la gente de Bárcenas y deben retirarse. Zapata da la orden a Palacios para que fusile a Montaño.

Montaño.- ¡Emiliano, pero esto no puede ser! ¡Yo no soy traidor! ¡Están limpios mi corazón y mis manos! ¡Sálvame! ¡Acuérdate de lo que he sufrido a tu lado! ¡Da contraorden!

Palacios.- (*Jaloneándole*). ¡Camina, vale!

Emiliano.- (*Dando un paso hacia él*). ¿Quieres que decidan los campesinos? (117).

El final del Tiempo se precipita. Palacios se lleva a Montaño para fusilarlo, Remedios y la Vieja entran a escena alarmadas a despedir a Emiliano, y rezan, mientras los revolucionarios apresuran a Emiliano para que huya y se salve. Los soldados federales entran finalmente gritando “¡Viva el Supremo Gobierno!”. Es un final de obra más que un final de acto, dado que el Tiempo siguiente ya no trata de la traición de Montaño, sino de otro conflicto.

Segundo Tiempo

Las fases de este tiempo contienen el conflicto entregado en forma de alternativa entre la duda y la confianza. El coronel Guajardo se presenta con sus soldados, defecionando del carrancismo para adherirse a Zapata, pero el jefe revolucionario no es ingenuo, sabe que detrás de esa declaración de Guajardo puede estar escondida la traición, así, se muestra receloso, sin acabar de creer en la veracidad de la adhesión del oficial carrancista. El hecho que “convierte” la duda en confianza, es la que le da el tema a este Segundo Tiempo y consiste en someter a Guajardo a una prueba suficientemente sólida de su

fidelidad. Los viejos del pueblo han reconocido entre los soldados de Guajardo a “cincuenta y nueve pintos de la gente de Bárcenas” y van a pedirle a Zapata que los fusile. El rencor ya descrito con anterioridad, como fase preparatoria, contra Bárcenas, facilitará la conversión de la duda de Zapata en confianza hacia Guajardo cuando Zapata le exige que haga él mismo el acto de justicia y Guajardo accede:

Emiliano.- Mire, vale. Usted mismo va a librar en el acto sus órdenes para que esos cincuenta y nueve bandidos sean pasados por las armas y colgados de los postes, como ejemplo. (142).

Guajardo tiene un momento de duda. Hace ver que es muy duro para él, puesto que son sus hombres. Uno de los jefes le explica que esos “cincuenta y nueve pintos han cometido los más negros atentados”. Viendo Guajardo que puede perder definitivamente la confianza de Zapata si no acepta, da la orden para que se forme el cuadro de fusilamiento. Zapata, entonces, lo asciende a general. El Segundo Tiempo termina con la voz de Guajardo, fuera de escena, dando la orden: “Preparen...”

Así, la conversión de la duda en confianza, no sólo por parte de Zapata sino de los revolucionarios que también dudaban, representa realmente el conflicto de este tiempo que configura la acción principal del texto dramático. Gracias a esa confianza, ganada al precio del sacrificio de sus cincuenta y nueve soldados, Guajardo podrá realizar su plan de conducir a Zapata a la emboscada.

El Segundo Tiempo da fin con el fusilamiento de los cincuenta y nueve soldados de Guajardo que produce la aceptación no sólo de Emiliano, sino de todos sus seguidores, y con la premonición de Remedios:

Remedios.- ¡Emiliano! ¡Emiliano!

Emiliano.- ¿Qué quieres?

Remedios.- Nada. Tenía miedo por ti. De pronto, he sentido algo que me ha hecho correr a buscarte. (145).

Tercer Tiempo

Este Tiempo se inicia entregando el discurso de la confianza configurada como ironía, a través de los soldados:

Salgado.- [...] ¡Ya se necesita que pase algo en el mundo para que yo me conmueva! Pues estaba temblando, como con fiebres, y toda la garganta se me hizo nudo, cuando Guajardo nos dio la orden.

Pinto.- ¡Se siente orgullo de haber visto lo que vieron nuestros ojos!

Salgado.- Con hombres como Guajardo se puede ir con los ojos cerrados. (149).

Y el discurso de la duda, configurada como premonición, se entrega a través del personaje de Remedios fundamentalmente. Este Tercer Tiempo presenta toda la preparación para ir al banquete en la hacienda de Chinameca, donde Guajardo ha preparado junto con la comida, la emboscada. Las premoniciones hacen que el tono festivo se perciba como prelude de tragedia. La gente de Guajardo se esmera en quedar bien con Zapata. Le anuncia que va a haber música: “Se te agradece, Salgado. Ya sabes lo que me gusta la música” (150). Remedios le ruega a Emiliano que no vaya. Luego, Zapata en el momento de salir con sus hombres hacia el banquete, entrega su mensaje, como adivinando que habrá de ser el último: “Díganles a los pueblos que ahora hay que prepararnos. Y que no tengan cuidado. Que mientras yo viva, serán tuyas las tierras, y cuando muera, no confíen sino en su propia fuerza, y que defiendan con las armas en la mano sus ejidos” (162). En cuanto se ha ido, se escucha el sonido del cuerno y las voces que dan gritos. Ya muerto Zapata, Guajardo da órdenes: “¡A acabar con los rebeldes! ¡No me dejen ni uno por el monte... Ahora sí, hasta México, a recibir de veras la aguilita y el dinero”. Ese “de veras” aclara que él no consideró nunca como auténtico el ascenso a general que le concedió Zapata. Así, “la aguilita” y “el dinero” hacen referencia histórica al ascenso a general con que lo premió Carranza por el asesinato de Zapata y a la cantidad de cincuenta mil pesos que le entregó.

El desenlace de la acción se da, tal como los dos fusilamientos anteriores, a través de un código auditivo, ya que sólo se escucha la descarga de los rifles sin llegar a verse el acto mismo del asesinato, siguiendo como en *Pánuco* 137 el modelo del teatro griego de no mostrar la violencia directamente al público.

La formación literaria de Magdaleno con modelos de la cultura europea se hace patente en muchas de sus codificaciones, incluso en su código lingüístico. Los personajes aunque transmiten ideas que la historia les atribuye, lo hacen a través de un lenguaje “educado” que difícilmente puede haber sido el lenguaje de los personajes reales, dentro del cual introduce en ocasiones términos lingüísticos de México, tales como las referencias a la Revolución, como “la bola” y otros pero, por ejemplo, hay giros idiomáticos que no se utilizan en México y sí en España, como el imperativo a través de la forma infinitiva del verbo, tal como la que usan varios personajes, inclusive Remedios, la mujer de Zapata:

Remedios.- Acabar esto de una vez. (124).

Otra forma de codificación, no sólo lingüística sino de estrategia dramática que comparte con otros autores cultos, como Rodolfo Usigli,⁶ que proviene de modelos europeos es, cuando sigue muy de cerca el recurso que Shakespeare utiliza en Julio César, al poner en labios de Remedios una premonición de la tragedia que vendrá como la que tuvo al final del Segundo Tiempo, y que refuerza en el Tercer Tiempo cuando antes de que Emiliano salga hacia Chinameca —donde será asesinado—, Remedios le pide que no vaya:

Remedios.- No puedo tranquilizarme. En vano pienso que estás seguro... que la bola terminará pronto... ¡No puedo! Algo, una fuerza de adentro, me impide sentirme tranquila.

Emiliano.- ¡Cuentos de viejas! (*Enérgico, poniéndose de pie*). ¡Te prohíbo que vengas a verme con esas ocurrencias! (*Aprieta los puños, con la cara muy cerca de ella*). ¡A ver! ¿Qué sabes, o qué has oído, o qué demonios quieres decirme?

Remedios.- ¡Que te vayas de aquí!

Emiliano.- ¡Sólo eso me faltaba!

Remedios.- (*Se levanta. Persuasiva, sin arrebatos*). Volvamos a la sierra. Deja aquí a la gente que quieras. Puede quedarse Palacios. Pero, tú, vuélvete, Emiliano.

Emiliano.- (*Irritado*). ¡Qué ocurrencias te caben en los sesos!

⁶ Me refiero a la misma referencia intertextual con *Julio César*, que utiliza Usigli en *El gesticulador*, cuando la esposa de César Rubio tiene la misma premonición sobre la tragedia que va a ocurrirle a su marido.

Remedios.- Dime lo que quieras... Pero, vuélvete. Antes de que vengan por ti.
Emiliano.- Quien va a irse, y en seguida, eres tú. ¡Estás loca! ¡Qué vergüenza que fuera saliendo con esas ideas absurdas delante de la gente! Vete, y no salgas (156).

En forma similar, Calpurnia le ruega a César que no vaya al Senado: “¿Qué intentáis, Cesar? ¿Pensáis salir? ¡Hoy no os moveréis de casa!”.⁷

Sin embargo, Magdaleno no sigue el modelo al pie de la letra, ya que si bien al principio César parece responder con la misma determinación que Zapata: “*César.*- ¡César saldrá! ¡Los peligros que me han amenazado no miraron nunca mis espaldas! ¡Cuando vieron el rostro de César se desvanecieron!” (1290), después de que ella le ruega, hablándole de un sueño y de otros presagios, César por darle gusto parece ceder a sus deseos, y cuando llega Decio para acompañarlo, César le ordena que comunique en el Senado que no irá. Y sólo al ser informado por Decio de que ese día le otorgarán una corona, y de persuadirlo de la mala impresión que causará en el Senado si allí piensan que no fue por cobardía, es cuando César accede a salir rumbo al Senado, donde es asesinado. En cambio, Zapata jamás tiene la tentación de aceptar el ruego de Remedios, por el contrario, responde con violencia:

Remedios.- ¡Vete, que aquí peligras! (*Llora, y tiende los brazos hacia Emiliano*).
 ¡Emiliano! ¡Hay un mar de sangre delante de ti!

Palacios, Jefe Primero y Jefe Segundo.- (*Desde el arco, impresionados.*) ¡Remedios!

Emiliano.- No es nada, vales. (*A Remedios.*) ¡Te voy a cambiar la cara a golpes! (*Levanta la mano, pero no golpea*).

Remedios.- ¡Mátame, si quieres! ¡Pero, óyeme!

Emiliano.- (*La empuja, a empujones, hacia la derecha, brutalmente*) ¡Vete! ¡Vete! (161).

Conclusión

Siendo la traición el *leit motiv* del texto, éste funciona estructurando las fases de la acción. Cada uno de los tres tiempos da fin con una ejecución por distintas

⁷ *Julio César* de Shakespeare, traducción en prosa de Luis Astrana Marín, tomado de la publicación de sus *Obras completas*, México, Aguilar, 1288 pp.

formas de traición. El Primer Tiempo termina con el fusilamiento de Otilio Montaña, por su traición sincera. El Segundo Tiempo, con el fusilamiento de los cincuenta y nueve pintos de Bárcenas que lleva Guajardo y que acepta para ganar la confianza de Zapata, traicionando así a su propia gente, y el Tercer Tiempo da fin por la traición hipócrita de Guajardo, con el asesinato de Zapata, merced a la emboscada que le preparó en Chinameca. Sin embargo, aunque hay un sólo motivo en los tres tiempos, cada uno de ellos está estructurado como si fuera una tragedia completa, y a pesar de que cada tiempo no lleva un nombre específico, esta estrategia dramática indica que Magdaleno estructuró el texto como una trilogía. Recurso que comparte con *San Miguel de las Espinas*, de Bustillo Oro.

Trópico (1932)

Con *Trópico* de Mauricio Magdaleno se inaugura la temporada teatral con la compañía de Los Trabajadores del Teatro, el 9 de noviembre de 1933, en el Teatro Hidalgo. Este texto ocupó el tercer lugar en el volumen publicado por Cenit.

En la presentación de este texto, la editorial Cenit escribió que:

En *Pánuco* la tierra, inerme, se rinde. En *Trópico*, vence. Las dos juntas dan una visión profunda y dramática de la lucha por la tierra, en la que ésta es una individualidad más, también en acción.

Como se ha dicho antes, esta presentación firmada por “Cenit” se le atribuye a Ramón J. Sender, ya que coincide este concepto con lo que él escribió en un artículo al que tituló “Teatro mexicano” y en el que afirma: “Donde la tierra no se rinde es en *Trópico*”, destacando poco después la diferencia entre ambos autores, al decir: “A veces la protesta es en Magdaleno un poema, como en *Trópico*. Casi siempre, en Bustillo, es un mitin, como *Justicia*, S.A.

Si se toma en cuenta esta aseveración de que la tierra es la protagonista en el conflicto, se admitirá, por ende, que el invasor de la tierra es el antagonista. Para que la estructura formal de la tragedia que da forma dramática al texto correspondiera con dicha afirmación, habría sido la tierra la vencida y el invasor el vencedor. Por ello, uno de los aspectos más interesantes de la estrategia dramática de Magdaleno en este texto, es la forma en la que

trastoca la estructura dramática aristotélica para hacer de la tierra la vencedora y del antagonista, el personaje trágico. Resulta evidente que siendo un buen conocedor de la tradición grecolatina, el autor quiso romper con una de las normas aristotélicas de la estructura formal de la tragedia, al convertir al antagonista en protagonista. Este deseo de innovación de las formas se pone de manifiesto, como en la mayoría de los textos de ambos autores, desde el momento en que tanto Bustillo Oro como Magdaleno, cambian la denominación que dan a los tradicionalmente llamados “actos” en que se divide un drama. Ambos autores los denominan “tiempos”, y todos los textos aquí estudiados están divididos en tres tiempos; salvo *Justicia, S.A.* que esta dividido en dos, aunque el Antecedente con que empieza *Justicia, S.A.* en realidad cumple la función de un primer acto, ya que su función es plantear el conflicto.

Así, la estructura dramática de *Trópico* corresponde a la del género trágico, y tiene razón Sender al decir que “la tierra es una individualidad más, también en acción”, ya que la *tierra* es el “héroe protagónico”, cuya representación corre a cargo de Marcelino y los campesinos rebeldes que se enfrentan al antagonista, invasor de la *tierra* del trópico chiapaneco. Este antagonista, Mister Cecil Chester Bond, presidente de la compañía chiclera norteamericana American Tropical Gum, contextualmente representa la amenaza que significaba para México no sólo la United Fruit Company, compañía bananera, sino la pretensión siempre viva de los capitalistas norteamericanos de construir un Canal en el Istmo de Tehuantepec, sugerida por Mr. Bond:

Mister Bond.- Abriré el Canal de Tehuantepec. (*La sonrisa idiota se le vuelve una mueca marcadísima*). Yo. Yo lo abriré. Suscribiremos quinientos millones de dólares para empezar. El Gobierno de México tendrá que estar de acuerdo... (265).

En concordancia con la estructura clásica aristotélica del género de la *tragedia*, los campesinos que representan a la *tierra* se enfrentarían a un destino ineludible y terminarían autodestruyéndose, en un final catastrófico. Sin embargo, Magdaleno da al antagonista, Mr. Bond, dos de las características del “héroe trágico”: una “alta jerarquía social” y la “falla de carácter” de la que siempre adolece el héroe trágico —que en él se manifiesta por su incapacidad para dominar su deseo lujurioso por Rosarito—. De manera que la estructura da un giro completo y Mr. Bond se convierte, paradójicamente, en

el protagonista trágico que se autodestruye al dejarse vencer por el “trópico” y, como en *La vorágine*, termina siendo devorado por la selva.

Aparte del trueque del antagonista en protagonista, en los aspectos formales hay otro elemento innovador: la introducción de la ironía metaliteraria. Ésta corre a cargo del cineasta Atkinson que hace su primera aparición exactamente en el momento en que estalla el conflicto entre los campesinos y Mr. Bond, durante el segundo tiempo. Atkinson confiesa que la realidad que está presenciando es más importante que el tema que tenía planeado para su película y exclama:

Atkinson.- ¡Lo que yo necesitaba! ¡Nada de indios de la Polinesia! ¡El chicle! ¡La selva! ¡Ya está! Se llamará “Trópico”... (241).

Es decir, la ficción se genera a sí misma. De ahí en adelante, Atkinson hará señalamientos hoy frecuentes en lo que la crítica denomina “metateatro”. Magdaleno otorga a esta estrategia una función dramática: la de ironizar sobre la realidad que hay detrás de la ficción, como por ejemplo cuando expresa la emoción que le despierta el conflicto que está presenciando, poco antes de terminar el Segundo Tiempo:

Atkinson.- (*Saltando de entusiasmo*). ¡Ya tengo hecha la película! ¡Soberbio! ¡Magnífico! ¡Espléndido! ¡Ríos de oro... qué gran película! ¡Desde King Vidor y Fitzmaurice y Cecil B. de Mille, se quedarán verdes de envidia! (*Declama, repitiendo las palabras de Bond*). ¡Que se queje la selva! ¡Asesina! ¡A arrancarle el chicle! ¡Soberbio! ¡Camera! Digo, ¡qué gran argumento, girls! (247).

Y remata con un comentario de “estupendo” en el fin el Segundo Tiempo, cuando la acción se vuelve contra Mr. Bond, esto es, dentro de la estructura aristotélica, el momento de la “revelación”, que es cuando se manifiesta la locura de Mr. Bond, una de las pocas escenas donde Magdaleno introduce un desarrollo expresionista de la acción. ¿Coincidencia que Magdaleno le haya dado a Mr. Bond como primer nombre “Cecil”, el mismo del cineasta? Las intervenciones irónico-metateatrales de Atkinson van a dismantelar la estructura clásica aristotélica del final “catastrófico” cuando, en el desenlace, los campesinos incendian la fábrica de chicle y Mr. Cecil C. Bond ya en plena locura, esté próximo a internarse en la selva:

Atkinson.- (*Entra a la casa y vuelve con su cámara, sobre el tripié*). Los últimos metros. ¡Qué gran película! (*Fotografía el incendio, a Bond, etc., y continúa haciéndolo hasta el final de la pieza*).

El desarrollo de la acción pasa por todas las fases de tradición aristotélica relativas al género de la tragedia, desde la primera, hasta la última. Primer Tiempo: información de antecedentes, inicio de la acción, revelación de cuál va a ser el conflicto. Segundo Tiempo: escena recordatoria sobre los puntos climáticos del Primer Tiempo; desarrollo de las dos vertientes del conflicto: el amoroso (triángulo conflictivo: Mr. Bond, Rosarito, Marcelino) y el político (Mr. Bond *vs.* Marcelino-campesinos rebeldes), hasta llegar a anudarse, y terminar el Segundo Tiempo cuando la acción del protagonista se vuelve en contra suya, en la denominada “peripecia”, que es cuando Mr. Sunter asume el poder de la compañía desplazando a Mr. Bond al ocurrir la anagnórisis, en la que el protagonista decide no volver a los Estados Unidos para curarse, sino quedarse con Rosarito. Tercer Tiempo: comienza con una escena en la que se comenta el conflicto del Segundo Tiempo y se presentan las varias posibilidades de desenlace, seguidas de una escena retardante, en la que se discuten las diferencias religiosas entre dos sectas cristianas, la de la familia Bond, Iglesia de Nueva Jerusalén, y la de los cuáqueros, de Sunter, antes del desenlace catastrófico.

Es importante señalar que como en el “teatro de ideas” de las escuelas realistas y naturalistas, que Magdaleno conocía bien, casi todos los personajes son representativos de un grupo social determinado, o bien de aspectos ideológicos o religiosos que desea que examine el destinatario. El texto da principio precisamente con la discusión sobre el tópico civilización-progreso *vs.* barbarie-tradición. El personaje apodado el Tapado representa la esperanza en el progreso que traerá la compañía chiclera, que a su vez representa a la bananera norteamericana. En cambio Domingo, como patriarca del mundo quiché, representa la incredulidad y el pesimismo frente a ese supuesto progreso que traerá la “civilización” norteamericana con la explotación del chicle, que se sinonimiza con la explotación del indio.

Domingo.- Sí, el chicle acabará con ellos, y con nosotros. Un mal viento los echó para acá, y ahora vamos a pagar entre todos. (172).

A esta escena, anterior a que se inicie la acción que provocará el conflicto, Magdaleno va a contraponer la visión idílica que tiene Mister Bond de lo que acarreará la compañía chiclera a la región chiapaneca:

Mr. Bond.- ¡Me siento feliz! (*Se despereza, agitando los brazos y las piernas*). ¡Trópico, tierras fecundas de Chiapas, en la ribera del Grijalva, que es el río más hermoso del mundo! ¡Trópico... selva... la “American Tropical Gum” te convertirá en paraíso! A lomos del Grijalva flotarán millones de dólares en chicle. De New York a la vieja Europa se consumirá el chicle de Chiapas. El jugo tierno de la selva transformará este rincón en el más grande emporio de la civilización. Nuestras máquinas arrancarán al monte su riqueza, aunque la selva —como dice ese indio viejo— acabe con nosotros. En un año destruiremos la competencia de Wrigley. ¡Todas las razas masticarán el chicle de Chiapas!

Ya en el terreno del contenido, de la sustancia que llena lo formal, hay un aspecto que es indispensable recalcar porque va a orientar al destinatario, sea lector o espectador, para que reciba el mensaje ideológico que el autor desea transmitir. Esto es, la numerosa cantidad de referencias intertextuales que corre a cargo de diferentes personajes. Por un lado, están las referencias religiosas constantes de Mr. Sunter a la Biblia; por otro, las también numerosas y constantes a distintos aspectos de la cultura, que hace Juan de Dios Rodríguez.

Mr. Sunter representa la hipocresía de las sectas religiosas que, escudándose en la Biblia, se acomodan dentro de los grupos de poder. En el caso de Mr. Sunter, su filosofía teológica cuáquera no le impide traicionar a su jefe, Mr. Bond, para quedarse en su puesto. Sus palabras están siempre citando versículos, pero sus actos son contrarios a sus predicaciones. Magdaleno muestra, al crear a este personaje, una atinada observación de la realidad, cuando no, una visión profética de las futuras incursiones de sectas que sirviéndose de la religión han proliferado en la América Latina para introducir las prácticas explotadoras del capitalismo. Y cuando llega el momento de crisis, en el que usurpa el mando de la compañía chiclera, no duda en dar la orden de acabar con los rebeldes:

Mr. Sunter.- Cien dólares por cada uno de los cabecillas. Que los fusilen en el acto. No necesitan consultarlo con nadie. Aquí sólo manda la “American Tropical Gum”. (255).

Orden que ha justificado con anterioridad, con una cita bíblica:

“Bendiciones sobre la cabeza del justo; mas la violencia cubrirá la boca de los impíos...” Libro de los Proverbios, del rey Salomón, capítulo diez, versículo seis. (254).

El personaje de Juan de Dios Rodríguez es uno de los más simbólicos de todos y de los más negativos. Es por conseguir el favor de Mr. Bond, que hace la delación de que Marcelino es de quien está enamorada Rosarito. Sus constantes citas y referencias culturales no representan en realidad ni la cultura ni la civilización, sino un remedo de ellas. Se trata de un adulator de los poderosos que repite sintagmas como los loros, pronunciando la forma sin comprender el contenido. ¿Está Magdaleno criticando, a través de ese personaje, a quienes se hacen pasar por intelectuales no siendo sino arribistas en busca de canonjías? Es un personaje que lo mismo cita a Calderón de la Barca, que a Vasconcelos; a Nietzsche que a Wilde; a Humboldt que a Francisco I; a Salomón que a Chaplin. Juan de Dios es un representante de la recopilación enciclopédica sin la sabiduría del enciclopedista, por ello, durante el Tercer Tiempo, cuando el conflicto llega a su clímax y sobreviene el incendio de la fábrica, Juan de Dios hace que su falsa cultura se repliegue y entonces se disfraza de Naturaleza: “Temí que los fuera a fastidiar ese bárbaro. Yo me convertí en inocente vegetal.” (271).

El personaje de Rosarito, eje del conflicto amoroso entre Mr. Bond y Marcelino, deviene en conflicto político entre el poder capitalista y la clase campesina; entre el invasor y el invadido; entre el explotador y la selva; sólo representa una manzana de la discordia. Pero una manzana sometida al poder del más fuerte. Su amor, sus deseos, no tienen valor. Ella representa a la mujer sometida en una sociedad machista, que no tiene más salida para sobrevivir que acatar el dictado del hombre. En este texto, Magdaleno refleja una visión pesimista sobre el futuro de la mujer dentro de una sociedad de economía semi feudal. En contraste, pero igualmente negativa, aparecen las representantes de la mujer moderna: Alma Bond, actriz, hija de Mr. Bond, quien llega con dos miembros de la compañía de cine donde ella está filmando una película sobre los indios de la Polinesia —Gloria y Atkinson— para buscar a su padre, al saber que está enfermo. La imagen que ofrecen estas otras dos jóvenes es de superficialidad; son como dos figurines de revista: pura vacuidad. Como pequeñas muñecas

de cuerda, a todo lo que ven o escuchan responden simultáneamente: “¡Aho!” En esa imagen de la “mujer moderna” tampoco muestra Magdaleno una visión optimista. La actitud de las dos tiene semejanza con las dos jóvenes *yankis* de *Pánuco 137*, su misma superficialidad e incluso su mismo interés de capturar la imagen del mundo “salvaje”: a través de la fotografía en *Pánuco* y de la cinematografía, en *Trópico*.

El padre de Rosarito, Chico Díaz, representa al cacique colaboracionista a quien lejos de importarles el beneficio de su comunidad, sólo le interesa su provecho personal y es capaz incluso de vender a su propia hija con tal de seguir manteniendo su poder. No obstante de que se da cuenta de la alienación del mundo que vive, como se pone de manifiesto cuando Mr. Sunter le informa del estado de salud de Mr. Bond.

Mr. Sunter.- No, no más paludismo. ¡Tiene alteraciones febriles, espasmos histéricos, ataques de índole nerviosa... en fin, un franco estado psíquico que linda con la locura.

Chico.- La “American Tropical Gum”, estaba, entonces, como quien dice, en manos de un loco... (257).

Dentro de la ambientación criollista que se mantiene en todo momento, sólo aparecen como rompimientos expresionistas las escenas de marcado acento grotesco en las que aflora la locura de Mr. Bond, la cual se atribuye al paludismo que contrae. Magdaleno ofrece desde la primera escena más que como premonición, como amenaza, el desenlace que puede tener la avidez de los invasores, a través del personaje de Domingo:

Domingo.- [...] Con estas tierras no se juega, hombre. Uno no sabe ni cuándo, pero al que llega a quedarse se le va enfermado el alma... Y al que llega con dinero, peor. Esto acaba con los cristianos.

El Tapado.- El paludismo... ¿no? ¡Bah! Los americanos acabarán con él, como están acabando con los mosquitos. (171).

Esto equivale a que la Naturaleza es la que protege a la tierra: no el gobierno, no los poderosos, por eso los campesinos rebeldes son presentados por el autor como representantes de la tierra misma, su única aliada: “la tierra bárbara

de los indios chamulas...”, como la define Mister Bond. Esa tierra que vence al final, sobre la avaricia.

Conclusión

Puede verse en los textos dramáticos de Magdaleno un enfoque mayor en los problemas específicos del campo y del campesino mexicano, fundamentalmente del Sur. Enfoque que se enfrenta a los intereses antipatrióticos, lo mismo provenientes del exterior —como en *Pánuco 137* y *Trópico*—, como del interior —en *Emiliano Zapata*—. Su ideología, si bien es antiimperialista, no está marcada con el signo socialista. Lo que identifica su teatro no es la lucha de clases, tan clara en Bustillo Oro, sino la lucha por el derecho a la tierra, sea contra el invasor extranjero o contra el traidor arribista.

En *Pánuco 137*, Mauricio Magdaleno hace una crítica acerba hacia las compañías petroleras que estaban no sólo despojando a México de nuestros recursos naturales, sino asesinando a los campesinos que se les oponían. Hay que enfatizar el hecho de que este texto lo escribe el autor cinco años antes de que Lázaro Cárdenas tomara la decisión de nacionalizar el petróleo y enfrentarse a esas compañías extranjeras que Magdaleno critica en su texto, lo que habla muy en favor de la visión política de Magdaleno.

En *Emiliano Zapata*, Magdaleno ahonda en el tema de la traición que ha llevado a la muerte no sólo a Zapata, sino a numerosos caudillos de la Revolución. No se trata sólo de un tema histórico, sino de un tema latente en toda la historia de México. No es casualidad que Magdaleno haya escrito este texto después de haber sufrido en carne propia la derrota de Vasconcelos en su candidatura por alcanzar la presidencia de la República. En muchos de los parlamentos de este texto, se advierte el sentimiento de frustración ante la traición que padece un caudillo que está luchando por la justicia social.

Finalmente, en *Trópico* Magdaleno integra dos modelos: el criollismo, que domina en *Emiliano Zapata* y aún en *Pánuco 137*, y el expresionismo inspirado por Piscator y compartido con su compañero de ideales, Juan Bustillo Oro. Esta integración de ambos movimientos es la innovación que le corresponde a Magdaleno, ya que Bustillo Oro nunca comparte el discurso criollista.

TEATRO DE
A H O R A
EN EL
HIDALGO

2a. Regia Tel. Mex. 3-90-56

JUEVES 18 DE FEBRERO DE 1932

NOCHES LAS 8

Temporada Popular 50 cts. Luneta
ESTUPENDO EXITO

De la tragedia en tres tiempos de Mauricio Magalana.

**EMILIANO
ZAPATA**

INTERPRETADO POR
(Orden de entrada al foro)

Socorro Astud	(La Vieja)
Lidia Franco	(Hera)
Alberto Gallo	(Emiliano Zapata)
Rafael Hoyos	(Otilio Montano)
Policarpo Randa	(Tepopa)
Blanca Méndez	(Emiliano Zapata)
Marcelo Aragón	(Pablo Torres Barquet)
José Sotomayor	(El Cuerno Mirador)
José Magistrado	(Amador Salazar)
Benito Domínguez	(El Pájar)
Concepción Orozco	(La Muchacha)
José Gavilán	(Felipe Neri)
Manuel Contreras	(El Licenciado)
José Miranda	(Alejandro Naranjo)
Antonio Fausole	(Coronel Guajardo)
Luis Méndez	(El Capitán)
Mario Salazar	(Soldado 1a.)
Antonio Díaz	(Soldado 2o.)
José Galván	(Soldado 3o.)
Miguel Romero	(Peón 1o.)
José Negrete	(Peón 2o.)
Ramón Sánchez	(Peón 3o.)
Dolores Palomares	(Mujer 1a.)
Angélica Méndez	(Mujer 2a.)
Hermisinda Chavero	(Mujer 3a.)
María Peña	(Mujer 4a.)

Personas armadas, Soldados Carrisistas, Mampre del Pueblo.

ESCENOGRAFIA DE CARLOS GONZALEZ

En los faltrascos, el grupo de Cantoneiros "Don Quijote"

SABADO Un estreno que hará época en México
TIBURON
De David Oza - La deliciosa farsa del "Balmora" tan bien presentada como "Emiliano Zapata" - Decorada de Carlos González

PRECIOS DE ENTRADA

Palcos con sus entradas	\$ 5.00
Palcos primera con sus entradas	\$ 4.00
Palcos segunda con sus entradas	\$ 3.00
Palcos tercera con sus entradas	\$ 2.00
Palcos de galería con sus entradas	\$ 1.50
TODA LUNETAS	\$ 0.50
Antepondo numerado	\$ 0.40
Delantero numerado de segundo	\$ 0.30
Segundo general	\$ 0.25
Tercero numerado	\$ 0.20
Tercero general	\$ 0.15
Galería numerada	\$ 0.10
GALERIA GENERAL	\$ 0.10

Representante: RA PAUL BATTINO

NOTAS: Se pone en conocimiento del público que los anticipos se hacen de lunes al 15 del día de la función. Se prohíbe la entrada a otros menores de edad. Se prohíbe fumar en el interior del teatro.

Emiliano Zapata, 1932.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Capítulo II
Escrituras de referencia:
re-construcciones de las políticas
de las artes en México

**TEATRO DE
A H O R A**

EN EL

HIDALGO

Ta. Regia Tel. Mex. J-90-66

SABADO 20 DE FEBRERO DE 1932

NOCHE A LAS 8

LUNETAS 75 CENTS.

Estreno

TIBURON

(Transmisión de "Volcan, El Zorro" de Juan Jusino)

INTERPRETADA POR

Ricardo Montalvo	Santiago Nolas Cudilar
Alberca Galán	Rafel Solana
Emilio Romero	Lic. Arturo Hincanga
Policarpo Rosas	Luiso Ruiz
Enrique Rojas	Amalio Chapala
Antonio R. Franco	Telesita Estargos Chapala
Miguel A. Ojeda	Lic. Agustín Rivera REBI
José Sánchez Ramírez	Doroteo
José Melgarejo	Un guardame
José Neri	Chichón
Jorge Gavilán	Un peón
Miguel Romero	Otro peón
José Neri	Un peón más
Lidia Franco	Amanda T. de Ruiz
Hermilina Chávez	Rosa

La trama se desarrolla el día siguiente y transcurre en la vida de Santiago Nolas Cudilar, apodado Tiburón, y en la de su "secretario" Rudi Solana, bien llamado Pijo, visto en la casa que el primero posee y habita en una población importante de la costa en tierra caliente. México.

DIRECCION ESCENICA: MUTIO DIRECCION ARTISTICA DEL AUTOR Y DE CARLOS GONZALEZ
REELMINIMOS DECORADOS DE CARLOS GONZALEZ

En ensayo:
EL ÚNICO EXITO DEL "TEATRO DE AHORA"
PANUCO 137
DE MAURICIO MAGDALENO
EL FRÁGIL DESTINO DE LA HUERTECITA EN MANOS DE LA EXPLOTACION PETROLERA

PRECIOS DE ENTRADA

Pasajes con seis entradas	\$ 4.50
Pasajes primeros con seis entradas	4.00
Pasajes segundos con seis entradas	3.50
Pasajes terceros con seis entradas	3.00
Pasajes de galería con seis entradas	2.50
LUNETAS preferencia	1.00
LUNETAS GENERAL	0.75
Asientos numerados	0.70
Delanteros numerados de segunda	0.60
Secundarios numerados	0.50
Terceros numerados	0.40
Terceros generales	0.30
Galería numerada	0.20
GALERIA GENERAL	0.15

Representante: NAPARL BATTINO.

NOTA: Se toma en conocimiento del público que los asientos se reservan hasta el 12 día de la función. Se prohíbe la entrada a niños menores de 2 años. Se prohíbe fumar en el interior del Salón.

Tiburón, 1932.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

De Calles y el callismo: política (cultural) y artes plásticas. Escenarios de confrontación

Esther Cimet
CENIDIAP

I. Muralismo y PCM frente al nuevo Estado Mexicano

El 17 de julio de 1928, a unos cuantos meses de terminar el período presidencial del general Calles, el cristero León Toral asesina al general Álvaro Obregón, candidato oficial de Calles para ocupar la presidencia de la República por una segunda ocasión. Ello genera una crisis de graves consecuencias. Obregón había logrado obtener un amplio consenso entre los diversos actores políticos en su calidad de “único principio de unidad y estabilidad conocido en la tradición política mexicana hasta ese momento”.¹ Para legitimar su candidatura se había torcido legalmente y a modo —con el argumento de que no se trataba de una reelección inmediata— uno de los principios por los que se había encendido la chispa revolucionaria y que había quedado asentado en la Constitución: el sacrosanto principio de la no reelección. Como candidato, Obregón contaba con el apoyo de los partidos políticos del momento, y —una vez más— también con el del Partido Comunista de México (PCM).²

Cinco años antes, durante la presidencia de Obregón, se había alzado Adolfo de la Huerta, quien habiendo ya ocupado la silla presidencial en 1920 interinamente, se la disputaba entonces al general Calles, candidato oficial de Obregón. Ante el levantamiento, el SOTPE (Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores), recién gestado al calor de la efervescencia

¹ Tzvi Medin, *El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935*, Era, México, 1985, p. 29.

² Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez se habían postulado como candidatos antirreeleccionistas pero fueron asesinados en octubre de 1927.

multiplicadora de organizaciones gremiales del régimen obregonista³ y agrupaba a los pintores que “decoraban” desde 1922 los muros de la Preparatoria Nacional —lanza uno más de sus exaltados volantes-manifiesto, muy a la manera del vanguardismo artístico que proclamaba el pronto advenimiento de un “orden nuevo”—; éste parecía estar al arribo en la atmósfera de la esperanzadora movilización social y política que bullía en el país. Este volante, del 9 de diciembre de 1923, hacía patente su apoyo a la candidatura del general Calles, en mancuerna con su proclama contra la pintura de caballete “por burguesa”, y a favor de un arte público y monumental, de educación y combate, de “propaganda en bien del pueblo”. Su papel debía ser instrumental en la defensa del avance revolucionario que Calles como futuro presidente parecía garantizar —bajo los principios emergentes en ese contexto: la socialización de las manifestaciones artísticas y la revaloración de la tradición artística popular-obrera, campesina e indígena— en razón de su carácter colectivo, elementos que se perfilaban como ingredientes de un nuevo concepto de lo “nacional”. La frase “Por el proletariado del mundo” rubricaba el manifiesto. El muralismo sería la punta de lanza en el campo artístico, en el contexto de la renovación cultural que, en aquel entonces, se desata en el país.

Como se sabe, la promoción de este sindicato de pintores estaba vinculada a la militancia que desde 1922 desarrollaban algunos de sus miembros en el Partido Comunista de México (fundado en 1919): Siqueiros, Guerrero y Rivera habían sido elegidos como miembros de su comité ejecutivo en

³ Los firmantes: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida. El Sindicato se fundó entre septiembre y diciembre de 1922, J. Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p. 282. Según Raquel Tibol, se llamó primero Unión Revolucionaria de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Gremios Similares; formaban también parte del mismo Ignacio Asúnsolo, Máximo Pacheco, Jean Charlot, Amado de la Cueva, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Jorge Juan Crespo y Roberto Reyes Pérez, según lista de Paco Ignacio Taibo II en *Bolshevikis, historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, Joaquín Mortiz, 1986, p. 202. Un Sindicato de Actores se constituyó también en 1922, “y pronto se formaron los de tramoyistas, apuntadores, decoradores, autores, y coristas, entre otros”, con los objetivos de garantizar cierta seguridad material, defenderse de la arbitrariedad de los empresarios y proclamar la dignidad social del artista, C. Fell, *José Vasconcelos, Los años del águila*, UNAM, 1989, p. 469. Hubo también un Sindicato de Escritores que formaba parte de una Confederación de Productores Intelectuales, Charlot, *op. cit.*, p. 279.

1923.⁴ El SOTPE comienza a publicar el periódico *El Machete* en marzo de 1924, que funge en los hechos como órgano no oficial del PCM; pasa en noviembre a ser órgano de la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios,⁵ y sería luego adoptado como órgano oficial del partido (en mayo de 1925).⁶ En sus páginas se publicaron vívidos reportajes sobre las luchas obreras y campesinas, ilustrados con caricaturas y grabados de Orozco, Siqueiros, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva; frente al régimen de Calles sostendría una constante crítica. Impreso vistosamente con tintas roja y negra, y resueltas su grandes páginas en un formato *ad hoc* que permitiera leerlo una vez desplegado y pegado sobre los muros callejeros de la ciudad de México, *El Machete* se convertiría en uno de los órganos comunistas más atractivos de América Latina, además de hacerlo con cierta independencia, puesto que con una donación de la Juventud Comunista logra financiar la compra de una imprenta y asegurar así su edición.

Frente a otros partidos de la época, el PCM se diferenciaba por el arraigo de base que logra en algunos sectores del movimiento obrero y campesino y por no estar injertado en vínculos directos de sujeción con la acción de los cuadillos militares; su acción se enmarcaba en una difícil y espinosa estrategia de alianzas y disensiones con el Estado, que no siempre jugaría a favor de dicho partido. Su influencia regional y nacional llegó a ser bastante importante y en algunos años llegó a convertirse en la formación política nacional más combatida.⁷

No todos los miembros originales del SOTPE, inceptores del movimiento muralista, recorrerían en su práctica pictórica y política —ni lo harían de la misma manera— los accidentados y riesgosos trayectos de una militancia radical: el movimiento muralista ramificaba en varias tendencias: una folclórica y decorativa, otra neoadadémica y oficial..., y la radical y crítica. Esta última tendencia habría de moverse en un espacio con frecuencia conflictivo en su relación con el Estado patrocinador al buscar poner en marcha una

⁴ Y figurarían también como responsables de la redacción.

⁵ Arnoldo Martínez Verdugo “De la anarquía al comunismo”, en Martínez Verdugo (comp.) *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, 1985, p. 76.

⁶ Taibo, *op. cit.*, enlista catorce títulos de prensa comunista o realizada bajo influencia comunista anteriores a *El Machete*.

⁷ Luis Javier Garrido, *El partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, SEP-Siglo XXI, 1986, p. 42.

radicalización hacia la izquierda del régimen, “transformar la Revolución Mexicana en una revolución proletaria”, de acuerdo a las tesis sostenidas por el PCM desde finales de 1921, en una atmósfera efervescente de afanes radicales, beligerancia popular y retórica populista, así como prácticas de gobierno ambiguas y contradictorias, durante la llamada “etapa constructiva de la Revolución”.⁸

El término *decoraciones murales* que se utilizaba en los años veinte para las pinturas murales, concordaba tal vez algo mejor con el credo espiritualista de su promotor José Vasconcelos, quien —a diferencia de los pintores que había contratado para “decorar” la Prepa— veneraba el arte clásico y consideraba la actividad estética como la vía mística privilegiada para alcanzar la elevación espiritual socialmente necesaria y colectivamente alcanzable, a través de su función catártica trascendental y redentora. Todo esto junto con el imperativo de lo nacional, estarían en la base de los amplios programas educativos y culturales de Vasconcelos, que abrieron boca para otras transformaciones sociales cuyo advenimiento esperaba el movimiento popular. Buena parte de los murales que había encargado el entusiasta ministro de trayectoria maderista-obregonista, pronto desbordarían sus expectativas para convertirse en imágenes con propósitos y efectos beligerantes, al dejarse poseer por visiones críticas de la realidad inmediata⁹ y de la historia nacional, así como por los recursos formales vanguardistas con que los pintores se lanzaron a explorar y al problematizar el espacio pictórico mural en el nuevo desafío plástico que enfrentaban.¹⁰

Según el análisis que hiciera el PCM en su momento, la rebelión delahuertista a la que el SOTPE reaccionó con su manifiesto, estaba comandada por figuras militares conservadoras hostiles al reparto agrario y con historial pro-latifundista (Guadalupe Sánchez, etcétera.), por lo que el partido decidió poner

⁸ Para una caracterización de esta compleja relación, véase Esther Cimet, “Del caballete al andamio, del caballo a la silla”, *Educación Artística* (INBA), núm. 14, julio-septiembre de 1996, pp. 29-33.

⁹ Véase en Cimet, *Movimiento Muralista mexicano, Ideología y producción*, UAM-X, 1992, p. 55, las diversas propuestas que tomaron forma en los muros en ese momento.

¹⁰ En cambio, la escultura en edificios públicos, también auspiciada por el programa de Vasconcelos, se inscribió, mucho más claramente y con menos contradicciones, dentro de un cauce más oficioso y academicista, menos beligerante, más directamente oficial. Véase Mario Monteforte Toledo, *Las piedras vivas*, UNAM, 1965, pp. 184.

sus fuerzas al servicio de la causa federal y apoyar la candidatura de Calles, siempre y cuando éste aceptara poner en práctica un programa que exigía una mayor y decidida efectividad en el reparto de tierras y aguas; refaccionar a los campesinos que habían sido dotados de tierras con implementos agrícolas, semillas y préstamos, y la aplicación de una política de irrigación; la reglamentación del artículo 123 constitucional, y una legislación precisa sobre el problema inquilinario.¹¹ Durante la guerra,¹² los rebeldes encabezados por De la Huerta aprovecharon la ocasión para ensañarse contra las fuerzas campesinas comunistas y sus aliados: los comunistas sufrieron numerosas pérdidas y quedaron sumamente debilitados,¹³ y en los meses siguientes enfrentaron además una gran hostilidad por parte de las autoridades;¹⁴ sólo después de varios años lograrían cierta recuperación del terreno perdido en cuanto a su presencia nacional.

Para los pintores en concreto, esta toma de partido a favor del candidato oficial no resultó muy productiva, no obstante el triunfo Obregón-Calles y el apoyo público que le habían manifestado. Jean Charlot —uno de los miembros del SOTPE— relata que ante el asesinato del senador Field Jurado (por fuerzas de la CROM al parecer), como venganza por el asesinato de Carrillo Puerto durante el levantamiento, Vasconcelos decidió presentar su renuncia (el 2 de julio de 1924) y evidenció así su afinidad por la facción rebelde, lo que habría de “minar su fuerza y acortar su carrera política con el consecuente debilitamiento de la posición de los pintores”, de quienes era el principal sostén.¹⁵ Vasconcelos así debilitado, decreta la suspensión de los trabajos ante la presión de la prensa y la de cierto sector de los estudiantes preparatorianos, cuyo rechazo visceral por las pinturas y sus disonantes rupturas plásticas los

¹¹ Arnoldo Martínez Verdugo, “De la anarquía al comunismo”, en A. M. Verdugo, *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, 1985, p. 59-60.

¹² Obregón pudo apoyarse en importantes destacamentos campesinos, algunos de los cuales habían sido beneficiados por la reforma agraria, otros, como las fuerzas campesinas del PCM —quienes pugnaban por una reforma agraria más dinámica—, decidieron combatir contra quien se presentaba como el enemigo principal, véase Esther Cimet, *Movimiento Muralista Mexicano*, *op. cit.*, pp. 60-66.

¹³ Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, México, 1996, pp. 26 y 53.

¹⁴ Luis Javier Garrido, *El partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, SEP-Siglo XXI, México, 1986, p. 63

¹⁵ Charlot *op. cit.*, pp. 320-330.

llevan a atacar a los pintores y a vandalizar algunas de éstas. Después de renunciar a la SEP, Vaconcelos parte hacia Oaxaca para arrancar su campaña por la gubernatura de su estado natal. Gastélum, como secretario sustituto, promete proteger los murales y evitar enfrentamientos, pero debido al papel político que estaba desempeñando *El Machete* y la participación de algunos pintores en la agitación y propaganda al lado del PCM en aquellos momentos, se produce una gran tirantez, por lo que el secretario lo enfrenta a la disyuntiva: *El Machete* o la pintura mural. Opta por rescindir los contratos de Orozco y Siqueiros, Charlot, Revueltas y Amado de la Cueva (el 15 de julio); mientras que Rivera, opuesto a la huelga de pintores que había propuesto el Sindicato, renuncia a éste y al periódico y decide seguir pintando en los patios de la SEP. Esta secretaría cancela a continuación todos los contratos que tiene con él, pero Rivera prosigue sus trabajos sin recibir salario alguno, hasta que en septiembre lo obligan a abandonar el edificio. Por su parte, Orozco, Siqueiros y Rivera siguieron colaborando tesoneramente con *El Machete*.¹⁶ Calles sube al poder el primero de diciembre de 1924. ¿Y los “compromisos” adquiridos por Calles?

II.

La ambigüedad

... a ningún mexicano le es desconocida y ajena esa oscura mezcla de represión dosificada, romanticismo tolstoiano vasconcelista, política agrarista desordenada [...], siniestro y burocrático obrerismo iniciado por Morones, arranques súbitos de anticapitalismo populista, violentas luchas faccionales entre caciques y generales, capitulaciones ante los intereses imperialistas a cambio de apoyo político [...], nacionalismo pequeño-burgués sazonado de un fantástico semillero de contradicciones...

Roger Bartra

¹⁶ Taibo, *op. cit.*, p. 249.

Con el triunfo de Obregón en la rebelión de Agua Prieta (1920), cuyo objetivo había sido derribar a Carranza por su ejercicio “reaccionario” del poder en términos de la propia Constitución liberal de 1857 recientemente proclamada, el poder central quedaba en manos de una de las diversas facciones que habían protagonizado la cadena de conflictos desatada a partir de 1910 y a la que después se llamaría “La Revolución”: una rama regional del movimiento constitucionalista encabezada por la tríada Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Sus principales portavoces, provenientes de Sonora y Coahuila, se lanzan al movimiento con la mira de despejar las múltiples barreras que el sistema porfirista imponía a su expansión y con ello avanzar en las reivindicaciones políticas y económicas de los grupos medios agrarios de los que provenían.¹⁷

Pero su toma del poder con el gobierno de Obregón, más allá de atender única y exclusivamente dichos intereses, llevaría al Grupo Sonora a encabezar en unos cuantos años al conjunto de fracciones que constituirían la nueva oligarquía; al dar estos primeros pasos y ponerse en situación de conquistar un poder más amplio, era ineludible hacerse cargo de la reciente insurgencia campesina, así como de la fuerte presión por sus reivindicaciones que desde abajo ejercían las masas —si bien ya prácticamente desarmadas— las cuales habían quedado encuadradas finalmente en las múltiples organizaciones sindicales y políticas que tanto se propiciaron durante el gobierno de Obregón. La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) de Morones “fue un elemento de equilibrio... pues permitió marginar y reprimir al sector independiente y revolucionario del movimiento obrero y con ella *Obregón pudo llevar a cabo una política antiobrera con respaldo obrero*;¹⁸ el moderado zapatismo sin Zapata del Partido Nacional Agrario (PNA) de Soto y Gama fue utilizado por el gobierno obregonista como un medio de atracción y manipulación, más que como un auténtico medio de organización.¹⁹ La mayor parte de las organizaciones obreras y campesinas serían vinculadas al aparato estatal buscando sobre todo canalizar las reivindicaciones populares y conseguir por ese medio el consenso de dichos sectores para las políticas oficiales:

¹⁷ Véase Héctor Aguilar Camín, *La frontera nómada. Sonora y la Revolución Mexicana*, SEP-Siglo XXI, 1985.

¹⁸ Roger Bartra, *Campesinado y poder político en México*, Era, p. 28; cursivas del autor.

¹⁹ Bartra, *op. cit.*, p. 29.

subordinarlas al poder central y frenar así su potencial revolucionario.²⁰ Pero el régimen necesitaba al mismo tiempo de las masas campesinas para detener los avances reactivos de los antiguos grandes propietarios agrarios recalcitrantes, pues su propio poderío militar no le bastaba para enfrentarlos. Para ello, el agrarismo radical —vinculado en buena medida al PCM— le prestaría grandes servicios.

Para entonces el Grupo Sonora había sido capaz de aprender una lección: Carranza había logrado derrotar a la fracción “ultrarreaccionaria” de los propietarios agrarios y también a las fuerzas militares campesinas del zapatismo, pero el régimen que instauró no pudo sobrevivir debido a su incapacidad para aglutinar a las diversas fuerzas sociales que habían participado en la insurrección. El Estado que nace con Obregón se ve por consiguiente obligado a instituir una política de alianzas con las clases obrera y campesina, cuyo carácter habrá de ser “temporal y transitorio”; esta necesidad de alianzas constituye una situación coyuntural —acota Bartra— mas no “el carácter general de *todo* el proceso que da nacimiento al llamado *Estado de la Revolución Mexicana*”.²¹ Hay que destacar este carácter “temporal y transitorio”, que sin embargo genera efectos políticos y culturales que lo trascienden. La extrapolación de esta caracterización es generadora de una ilusión que contribuye a reproducir la hegemonía del Estado Mexicano, al mismo tiempo que sus huellas permanecen profunda y largamente en el sistema político mexicano.

Un nacionalismo económico que pronto se toparía con sus límites (Tratados de Bucareli), una retórica nacionalista y populista, la puesta en marcha de una reforma agraria relativamente limitada y de algunos programas progresistas, entre los cuales destaca el proyecto educativo y cultural, se convierten en instrumentos para la construcción de la hegemonía durante esos primeros años. Tras bambalinas, se entablan alianzas con distintas fracciones de la burguesía —que dadas las circunstancias operan un cierto repliegue, sin desaparecer de la escena política—. La fórmula política aglutinante del régimen de Obregón combina pues, hábilmente, un nudo de intereses: el carisma de su genio militar a través del cual es capaz de sujetar a caciques y generales revolucionarios vinculados con los intereses de la burguesía ranchera

²⁰ Garrido, *op. cit.*, p. 25.

²¹ Bartra, *op. cit.*, p. 18, las cursivas son mías.

del Norte, las aspiraciones de la pequeña burguesía rural y urbana, y finalmente, los estrategias que pone en marcha para obtener el apoyo y el control del campesinado y el proletariado;²² esta amplia y compleja bisagra posibilita su acción. La necesidad del patrocinio estatal del muralismo se inscribe aquí.

Entre los propietarios agrarios capitalistas y los rancheros medios que fueron el origen del Grupo Sonora, la frontera se borra pronto puesto que, por la vía de su participación en *la Revolución*, los segundos logran ascender rápidamente a la primera categoría: cientos de jefes militares exigen cargos públicos y privilegios en virtud de su participación en la Revolución, y la corrupción que se comienza a favorecer contribuye a la conformación de una nueva burguesía terrateniente cuyo peso se dejaría sentir en las decisiones nacionales.²³

III.

Confrontaciones en la educación artística Treinta-Treinta vs. La Academia

Poco tiempo después de asesinado el caudillo, los portones de la antigua Academia de San Carlos en la ciudad de México amanecen tapizados con carteles en papel de colores brillantes: ingeniosas y chuscas expresiones populares y caricaturescos grabados en madera disparan los ataques contra la enseñanza académica impartida tras sus muros y descalifican a su profesorado. Firman los carteles los miembros del recién fundado grupo Treinta-Treinta.²⁴ Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) y los Centros Populares de Pintura (CPP), y la Escuela de Escultura y Talla Directa eran los principales proyectos educativos que habían sostenido los firmantes. Ante los cuestionamientos que se suscitan contra las EPAL, y el debate respecto a

²² Bartra, *op. cit.*, p. 20.

²³ Verdugo, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ *30-30 contra la Academia de Pintura*, ensayos de Carmen Gómez del Campo, Laura González Matute y Leticia Torres Carmona, CENIDIAP-INBA, 1993, p. 43. Entre los fundadores encontramos a Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas (muralistas de la primera hora); Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Cano, Rosario Cabrera, Erasto Cortés, Francisco Dosamantes, Martí Casanovas, Tamiji Kitagawa, etcétera.

sus propuestas educativas frente a los de la propia Academia, los promotores y fuerzas afines a las primeras se agrupan en este movimiento —cuyo nombre alude a las carabinas utilizadas por la tropa revolucionaria— y lanzan una guerrilla de manifiestos contra la enseñanza académica: buscan ejercer por esa vía su influencia para transformar dicha institución con su propuesta de una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes que debía unificar a las EPAL, a la Escuela de Escultura y Talla Directa y a la de Arquitectura, mucho más tradicional y académica. Ante las retracciones que se habían dejado venir sobre todo durante los últimos años de la presidencia de Calles, los treinta-treintistas ponen sus esperanzas, las expectativas de supervivencia y avance de sus proyectos en la reelección de Obregón en el mismo espíritu del análisis (¿personalista?) que había hecho el PCM al hacerse pública en 1927 la decisión de reelegirse del ex presidente: había considerado el regreso del caudillo sonoreense como una posibilidad de frenar el “viraje reaccionario” de Calles, lo que comportó una orientación para apoyar la candidatura de Obregón.²⁵ Pero la súbita desaparición del caudillo pone todo ello en entredicho. En octubre, frente a la inminente toma de posesión de Emilio Portes Gil, una vez que ha sido nombrado como presidente interino por el Congreso a instancias del General Calles, los treintatreintistas ofrecen una comida en honor del primero con la esperanza de allegarse su apoyo y abrigan la certeza de que lo obtendrán. No sería así.²⁶

Entre los fundadores del grupo, había quienes habían recorrido un largo trayecto en la promoción de las diversas propuestas de educación artística popular que emergieron como alternativa a la Academia, y al concretarlas se inscribieron en los amplios programas de transformación educativa y cultural del Estado posrevolucionario durante los regímenes de Obregón y de Calles. La más antigua, la de las Escuelas de Pintura al Aire Libre venía de muy lejos: la crisis de la dos veces centenaria institución se había evidenciado una primera vez con el clamor por nuevos métodos de enseñanza de su huelga estudiantil (1911); una salida para ésta había sido la fundación de las EPAL, a la que pronto sucedería la renuncia del director de la Escuela

²⁵ Bajo la premisa de que la debilidad del movimiento obrero y campesino hacía sumamente difícil sostener con éxito una alternativa electoral propia, Martínez Verdugo, *op. cit.*, pp. 97-98.

²⁶ 30-30 *contra la Academia de Pintura...*, *op. cit.*, p. 55.

de Bellas Artes (la Academia), el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Las EPAL disfrutaron de un largo periodo de continuidad y expansión, muy probablemente alimentado —en los últimos años— por el éxito internacional obtenido por sus exposiciones de arte infantil indígena en el extranjero (1926: Berlín, París y Madrid), precedido por el prestigio que había alcanzado la pintura mural mexicana. Sus sucesivos triunfos habían contribuido a legitimar a las EPAL como depositarias del “verdadero arte de la Revolución, capaz de despertar el genio nacional adormecido en la población indígena”.²⁷ Los Centros Populares de Pintura (CPP) fundados en Nonoalco y San Pablo (1927) fueron otra propuesta de los protagonistas del grupo, al igual que la Escuela de Escultura y Talla Directa fundada ese mismo año en el Ex Convento de la Merced. Varios de los maestros y directores formaban parte del grupo de pintores que habían iniciado el muralismo en la Prepa, y los programas de estas escuelas eran de su autoría.

Las EPAL, multiplicadas en los barriadas populares aledañas al medio rural (a ellas asistían alumnos de todas las edades y se mezclaban jovencitas de clase media con campesinos de zonas suburbanas, auxiliados por la presteza de los recientemente estrenados tranvías), y los CPP, destinados a trabajadores urbanos e hijos, abrieron sus puertas a sectores populares tradicionalmente excluidos de este tipo de oferta. Las EPAL no exigían requisito alguno para el ingreso y los alumnos recibían gratuitamente los materiales de trabajo;²⁸ ahí podían acceder a ciertos recursos materiales y medios pictóricos, sin las exigencias del riguroso y lento proceso de apropiación de las técnicas y saberes en los que se sustentaba la enseñanza académica, viéndose exaltada en cambio la frescura y el espontaneísmo de su pintura campirana e impresionista (acrememente cuestionadas por Orozco y por Siqueiros).²⁹ Los CPP, por otra parte, se vincularon con el mundo del trabajo industrial y en su producción comenzaron a incorporar escenas de la cotidianidad

²⁷ Según el discurso sostenido por su inicial director y constante promotor el pintor impresionista Alfredo Ramos Martínez, Reyes Palma, *op. cit.*, p. 30

²⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.

²⁹ Orozco en su *Autobiografía* (publicada en 1945) las asocia a la idea de “infantilismo”, “‘idea democrática’, ‘una especie de cristianismo artístico bastante raro’, ‘¡Bienaventurados los idiotas y los cretinos porque de su mano saldrán las obras maestras de la pintura!’”. Rivera los apoya, Siqueiros es firmante de la *Protesta* del grupo por transformaciones en la Academia, aunque era crítico de los límites de espontaneísmo en las EPAL.

urbana de los trabajadores; en ellas, además de la pintura, se desarrollaba el grabado, como una adaptación a la escasez de recursos económicos. La propuesta educativa de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, acorde con la visión instrumental de la educación artística en función del trabajo productivo que predominó durante el régimen de Calles, era un centro de capacitación de “artistas-obreros” que ofrecía formación en los oficios de la talla directa sobre piedra y sobre madera, en herrería artística, en orfebrería y fundición, y para los niños había factura de juguetes y cerámica. En su vuelta al artesanado, incorporaba también el aspecto racial y la valoración del arte popular como fuente originaria de la creatividad.³⁰

Otro de los aportes de los treintatrentistas fue su incursión en la búsqueda y creación de nuevos públicos al procurarse espacios y rituales fuera de lo convencional para exhibir sus obras, incorporando a sus inauguraciones, elementos lúdicos y antisolemnes de la cultura popular como los del circo y las carpas. Para inaugurar, por ejemplo, una exposición de obra realizada en sus escuelas, que tuvo lugar en los locales de la Escuela de Escultura y Talla Directa el 8 de noviembre de 1928, el payaso “Pirrín” aparece sobre un elefante desde donde pronuncia el discurso inaugural frente a los altos funcionarios gubernamentales presentes, como el propio secretario de Educación Pública, Ezequiel Padilla.³¹ En enero de 1929, montan en la Carpa Amaro ubicada en un barrio popular de la ciudad de México,³² una exposición que recoge los aportes de diez años de grabado en metal y madera. Los trabajos serían “vendidos a precios módicos, o en último caso, obsequiados a los visitantes que sin recursos se interesen por ellos”.³³ Los fondos obtenidos se destinarían al Comité “Manos fuera de Nicaragua” que el PCM apoyaba.

A lo largo de su trayectoria, quienes se agruparon como treintatrentistas, habían logrado “estructurar un movimiento educativo paralelo a la Academia” y su peso era cada vez mayor; sus concepciones renovadoras de la vanguardia y sus propuestas —a las que subyace una devaluación de la

³⁰ Reyes Palma, *op. cit.*, p. 31.

³¹ Moisés Sáenz, Subsecretario de la SEP, Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional, y el H. Cuerpo Diplomático están en la lista de asistentes que la invitación al evento promete. Fondo Fernández Ledesma, CENIDIAP- INBA.

³² Reyes Palma, *op. cit.*, p. 37.

³³ “El arte para el pueblo: exposición del grupo 30-30”, *El Universal Gráfico*, 23 de enero de 1929, p.17, reproducido en Reyes Palma, *op. cit.*, p. 37.

tradicional profesionalización del artista por la vía académica— no tardan en provocar recelos entre profesores y alumnos de dicha institución.³⁴ Ello contribuye a que desde diversos ámbitos se cuestionara la validez de dichas propuestas y se criticara el “dispendio” de recursos que suponía su apoyo, (El financiamiento estatal comenzó a angostarse a partir de 1930, lo que tuvo graves consecuencias y condujo a su desaparición algunos años después). Como parte medular de su ofensiva, el grupo enjuicia negativamente el programa educativo de la Academia, propone la creación de una “Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes”, y rechaza la candidatura de Manuel Toussaint para ocupar la dirección, con el argumento de que no era “ni artista plástico ni revolucionario” y de “filiación colonialista y tendencia a la cultura de importación” (proponen en cambio a Ramón Alva de la Canal); “Monseñor Todos Santos” lo llaman en una traducción burlona de su apellido francés en el feroz quinto y último de sus manifiestos: Toussaint aparece en el grabado vestido como cura junto a alusiones gráficas a la producción de imágenes religiosas que pervive en la Academia, y que alcanzan también al grupo de los Contemporáneos (identificado por los nombres de las revistas que éste publicaba: *Ulises*, *Falange* y *Contemporáneos*). En el texto también se alude a dicho grupo y se acusa a sus miembros de “afeminados” y de recibir prebendas del gobierno; aparece también la figura de una persona caricaturizada con rasgos y actitudes homosexuales estereotípicas. Las autoridades reaccionan ante este quinto manifiesto con amenazas de encarcelamiento y pérdida de fuentes de trabajo.³⁵

No volvieron a aparecer más manifiestos y el cuarto número del órgano informativo del grupo, la revista *30-30*, que versaría sobre las artes en la URSS, nunca llegó a publicarse.

³⁴ Reyes Palma, *op. cit.*, p. 35.

³⁵ *30-30 contra la Academia de Pintura...*, *op. cit.*, p. 56.

IV.

¿Rivera a la Dirección de la Academia...?**La Escuela Central de Artes Plásticas:****Un proyecto educativo para artistas-obreros integrales**

Los cambios que pronto sobrevendrían sin embargo, parecían conducir a la realización —tras los propios muros del antiguo edificio de la Academia, en la llamada Escuela de Bellas Artes— de un concepto afín al de los treinta y tres para una “Escuela Central de Artes Plásticas”, que difería de la propuesta estética espontaneísta y pretendía elevar el nivel técnico y teórico del trabajo artístico y artesanal. Al dimitir Toussaint junto con el rector Antonio Castro Leal en la coyuntura del otorgamiento de la autonomía universitaria durante la presidencia de Portes Gil, el Consejo Universitario nombra a Diego Rivera como director —a elección del estudiantado—. El incansable pintor había sido recientemente nombrado (en enero de 1929) como presidente del Comité Ejecutivo del Bloque Obrero y Campesino que presentaría un candidato del PCM a las elecciones presidenciales en noviembre, y había por otra parte, iniciado un proyecto mural sobre la historia de México —de importancia nodal para el Estado que condesciende con sus largas y múltiples interrupciones y demoras— en la escalera principal y el patio de Palacio Nacional.³⁶ Una vez nombrado como director, Rivera hizo la propuesta de una modificación radical en el plan de estudios, la cual —apunta él mismo— fue elaborada en conjunto con un grupo de profesores y alumnos. Tras una discusión en la que Rivera se ve obligado a defenderlo punto por punto ante “la violentísima oposición por parte de los arquitectos (antiguo núcleo tradicionalista de la Academia) dentro y fuera de la Escuela”, su plan es aprobado por el Consejo Universitario. Su objetivo es la formación de artistas-obreros integrales para un ejercicio profesional “con eficiencia social”; junto con ello, propone un manejo flexible —en cuanto a combinaciones de cursos y horarios que se adecuen al trabajador activo, adaptándose además al grado específico de su preparación individual y sin

³⁶ También decora en el Departamento de Salubridad (proyecto del arquitecto Carlos Obregón Santacilia), el Salón de Actas y el Laboratorio Central y diseña cuatro emplomados para las fachadas.

exigir el bachillerato— de una gran variedad de disciplinas articuladas al aprendizaje teórico-práctico (aritmética, geometría, álgebra, perspectiva, geometría analítica y cálculo infinitesimal; física y química; teoría e historia del arte) de artes “mayores”, “menores” y emergentes: pintura monumental y decorativa, escultura y grabado, arquitectura y diseño de muebles, fundición, vidriería, cerámica, grabado, fotografía, diseño gráfico, litografía, etcétera.³⁷

Con ese plan —esgrimió el fugaz director— no se trata de hacer arquitectos, sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria a su oficio. Así es que la acción de la Facultad de Arquitectura, no puede considerarse sino como extralimitación de exceso de celo gremial o, ¿porqué no?, deseo de acaparamiento para ella sola de la cultura necesaria a todos los artistas, ya que la enseñanza-médula de las artes plásticas, no puede ser sino la misma para todas ellas.

Así responde Diego Rivera, el 2 de abril de 1930, a los ataques de alumnos y maestros de la Facultad de Arquitectura de la Universidad, quienes agrupados en una Sociedad de Alumnos presidida por Manuel del Castillo Negrete piden su destitución, apoyados luego por la Federación Estudiantil Mexicana y algunos maestros de la propia Escuela de Bellas Artes como Fidias Elizondo (profesor de escultura al desnudo y antiguo maestro), Ignacio Asúnsolo (escultores), Francisco Díaz de León (grabador, uno de los fundadores del Treinta-Treinta), Emilio García Cahero (pintor), Carlos Alvarado Lang (grabador), Eduardo Solares (pintor) y otros.³⁸ Hubo un conato para conformar con Rivera una Escuela Independiente de Artes Plásticas, pero después de “golpes e intrigas” por parte de los arquitectos, y de los sucedidos en la Universidad —los relata Rivera en su comunicado—

³⁷ Véase Diego Rivera, “Exposición de motivos para la formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México”; “Rectificación y desmentido” y “Manifiesto a los obreros y Campesinos de México” (originalmente publicado en el *Nacional Revolucionario*, el 26 de mayo de 1930); en Raquel Tibol (comp.), *Diego Rivera. Arte y política*, Grijalbo, 1979, pp. 87-94; 95-98 y 99-103, respectivamente.

³⁸ Al pintor Eduardo Solares, quien ha sido poco o nada estudiado, lo hallaremos en 1933 —en las páginas siguientes del presente texto— como autor de un mural históricamente significativo en el Castillo de Chapultepec.

entre los cuales el Consejo Universitario reclama por haberse presentado los alumnos de la Escuela “con la bandera roja de su escuela, que es la roja del proletariado mundial, y se manifestaron a mi favor porque yo llevaba la voz de mi clase. Como se vio a mis alumnos con el ‘overol’ del trabajador se dijo que no eran estudiantes, sino ‘individuos astrosos’”,³⁹ una Comisión de dicho Consejo suspende en sus funciones a Rivera y nombra a Vicente Lombardo Toledano como director interino. Ante los hechos, Rivera opta por presentar su renuncia y lanza un manifiesto que le publica *El Nacional Revolucionario* el 26 de mayo de 1930, donde explica el contraste entre los tipos de proyecto social que habían sido puestos en juego en esta batalla —ya perdida— y llama a los obreros y campesinos de México a la fundación de una Universidad Obrera y Campesina.

V.

La institucionalización... de La Revolución...

A raíz de la coyuntura de la sucesión presidencial Obregón-Calles (1924), se había ya iniciado el proceso de erosión del régimen de alianzas multi-clasistas. Ante el conflicto con De la Huerta (1923-1924), el Grupo Sonora se había visto obligado a deslindarse y definirse más amplia y claramente “como representante de los ‘nuevos’ intereses de las fracciones más avanzadas de la burguesía industrial y agraria que están interesadas en romper con el antiguo régimen y abandonar el carácter estrechamente ‘agrario’ del grupo de caudillos sonorenses...”⁴⁰. Esta transformación política coloca al Grupo Sonora al frente ya no exclusivamente de la fracción de la que provenía, sino de los intereses del conjunto de la burguesía, y lo conducirá hacia la construcción de un gobierno centralizado y fuerte, con formas más permanentes del control político necesarias para la estabilidad de un Estado capitalista moderno —hacia una centralización y concentración del poder que erosionaba la necesidad de alianzas hacia abajo.

³⁹ Notas de Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 87 y 94.

⁴⁰ Véase Bartra, *op. cit.*

En 1928, a menos de un mes de haber ocurrido el asesinato de Obregón, el general Calles reacciona rápidamente y logra, por su experiencia, por el lugar que ocupa y por sus habilidosos manejos políticos, que se le reconozca como el heredero del Caudillo, como el punto de integración nacional que evitaría la guerra fratricida, y pronto se comenzó a hablar de él en el Congreso como Jefe Máximo de la Revolución. En su último informe presidencial (1 de septiembre de 1928), anuncia al país que la etapa del caudillismo ha terminado, que él no volverá a ocupar la presidencia y que el país sería regido en adelante por instituciones y leyes. Con esta impresionante promesa que sería incumplida (más allá de las sucesiones “pacíficas” controladas por el PNR), se despidió de la silla pero no del poder, y poco tiempo después un comunicado anuncia la próxima fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), que tendría lugar en marzo de 1929. En su papel de Jefe Máximo, Calles logra obtener el respaldo de la mayor parte de los elementos decisivos de la política nacional: se reúne rápidamente con todos los generales que tienen fuerza de mando, quienes acuerdan no presentar ninguna candidatura a la presidencia, a riesgo de que otros se lancen también a buscar la propia y se desencadene de nuevo la guerra civil.⁴¹ El Congreso nombra al civil Emilio Portes Gil como presidente interino, quien pronto toma posesión (1 de diciembre de 1928). Calles renegocia de esta manera el pacto con los caudillos y caciques que representan cada vez con mayor nitidez los intereses específicos de la nueva burguesía ranchera en forma exclusiva, a diferencia de la nueva perspectiva de conjunto por parte de Calles.

El gobierno que se afianza en 1928 no es ya el de Obregón. Se han operado transformaciones efectivas que expresan mucho más claramente el triunfo sobre las clases populares; es lo suficientemente fuerte ahora para hacerse cargo en forma decidida de la hegemonía del aparato estatal, de la ruptura cada vez más clara con el régimen de alianzas hacia abajo, ya de por sí deterioradas durante la presidencia de Calles. De ahí en adelante la tendencia sería canalizar por la vía burocrática los enfrentamientos de clase “hacia el oscuro pacto de facciones que da nacimiento al Partido Nacional Revolucionario, ancestro del Partido Revolucionario Institucional”.⁴² El que parecía un año de caos inminente por el asesinato del candidato oficial a la presidencia, se

⁴¹ Medin, *op. cit.*, p. 34-36.

⁴² Bartra, *op. cit.*, p. 25.

convertiría en el año de la institucionalización de la Revolución.⁴³ Con la ventaja de que todavía como secretario de Gobernación de Calles, el futuro presidente Portes Gil logra aplacar la lucha cristera y propiciar un *status quo* con los latifundistas conservadores.

Ya desde la última fase de su periodo presidencial, Calles venía dando un viraje en su política de reparto agrario,⁴⁴ al privilegiar el incremento de la productividad agrícola como categoría básica del desarrollo económico y oponerse a los ensayos de organización comunal de los ejidos por considerar que nulificaría los esfuerzos para la reconstrucción. Calles aprobaba la restitución de tierras, pero no la liquidación total del régimen de las haciendas; lo más importante según su punto de vista, era posibilitar el *modus vivendi* de ejidatarios, agricultores medios y hacendados en un mancomunado esfuerzo por incrementar la producción agrícola. Intentó incluso frenar el restringido reparto agrario propuesto por el presidente Portes Gil; finalmente consideró que era necesario ponerle fin del todo. Al respecto, aunque el PCM se había opuesto en un principio a la fragmentación de la tierra en pequeñas propiedades, luego la aceptó como medida *transitoria* (1927) considerando el enorme atraso de la agricultura y los limitados recursos del gobierno; aunque después, con el giro hacia la política “clase contra clase” que el PCM daría a partir de 1928, denunció durante los cinco años siguientes todas las formas de reforma agraria burguesa, invitando a las tomas de tierra y llamando a la expropiación sin indemnización.⁴⁵ En cuanto al movimiento obrero, Calles apoyó durante su mandato las pretensiones hegemónicas de la CROM, haciendo cada vez más difícil la vida al ala izquierda del movimiento sindical. El nacionalismo económico de su gobierno se fue desvaneciendo rápidamente al final de su mandato,⁴⁶ culminando esto con las concesiones a las compañías petroleras estadounidenses a través de las enmiendas a la legislación petrolera por la intercesión del embajador Dwight Morrow, y orillado por la urgencia de normalizar las relaciones diplomáticas con Estados Unidos.

⁴³ Bartra, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Que por otra parte no había sido tan extenso, como se demuestra en el contraste con el realizado durante la presidencia de Cárdenas.

⁴⁵ Carr, *op. cit.*, p. 48

⁴⁶ Carr, *op. cit.*, p. 55

Un punto culminante en el proceso de institucionalización del Estado mexicano, sería la fundación del PNR, dado el carácter integrador de su estructura. Su objetivo era lograr la mayor amalgama posible de las diversas fuerzas, facciones y partidos existentes y se proponía como la vía para desplazar las decisiones políticas desde el campo de las armas hacia la arena de la política: sí, pero dentro del partido único que aspiraba a representar a “todas” las tendencias y pretendía conservar en exclusiva las banderas de la Revolución Mexicana. “Institucionalización” era la consigna, y muchos de los mecanismos que se pusieron en marcha en aquel entonces sobrevivirían a lo largo de nuestro siglo veinte. “El PNR se convirtió en el único marco de los elementos revolucionarios, pero como revolucionarios se catalogaba sólo a aquellos elementos que pertenecieran al partido”; de ese modo, en una perversión semántica “la pauta de lo revolucionario pasó del orden axiológico al de la estructura institucional.”⁴⁷

El PNR (fundado en marzo de 1929) se organizó con rapidez y eficacia, dado el apoyo gubernamental que recibía por parte de todas las dependencias gubernamentales, y su triunfo en las elecciones presidenciales —por él mismo organizadas— en 1929, fue indicativo del poder acumulado en el centro y de su capacidad para imponerse a todos los niveles.

Los primeros en oponerse a la conformación del PNR fueron el PCM y la Liga Nacional Campesina, inscrita en el movimiento agrarista radical amplio que desempeñara tan importante papel en la lucha contra los latifundistas durante el levantamiento delahuertista; y lo haría nuevamente con motivo de la rebelión escobarista que se desata simultáneamente a la fundación de PNR (derrotada en mayo). El PCM consideraba que el objetivo del PNR era organizar las “fuerzas de la nueva burguesía”, y que el hecho de que incluyera a todas las tendencias significaba una gran trampa para hacer caer a las masas. Por ello promovió la conformación de un frente amplio junto con las fuerzas revolucionarias democráticas que pudiese oponerse a los proyectos políticos de Calles: El Bloque Unitario de Obreros Campesinos (BUOC) que presentó la candidatura presidencial de Pedro Rodríguez Triana,⁴⁸ y la Confederación Sin-

⁴⁷ En *Estado de secreto*, de Rodolfo Usigli (1928) cuya acerba crítica al régimen impidió su escenificación en aquel entonces, los personajes despliegan este abuso del lenguaje, la corrupción y el oportunismo ya en marcha entre la corrupta burocracia.

⁴⁸ Cuya campaña fue dirigida por Diego Rivera.

dical Unitaria de México (CSUM) (ambos fundados en enero de 1929). Aunque esta última se convirtió en la “segunda central sindical por su número —y la primera por su prestigio y autoridad entre los obreros”—,⁴⁹ no lograría convertirse en una alternativa a la CROM —ya en desbandada— durante el Congreso del BUOC se había logrado “uno de los momentos más altos de unidad entre comunistas y fuerzas democráticas donde por primera vez las corrientes reales surgidas de la vida política nacional se alistaban para una confrontación de programas y alternativas y los comunistas ocupaban el lugar que habían conquistado en 10 años de esfuerzos”.⁵⁰ Es significativo en cuanto que *El Machete* había alcanzado un tiraje de 11 mil ejemplares. Pero esa unidad decayó pronto por un conjunto de razones: por una parte como consecuencia de la política sectaria adoptada por el PCM, de rechazo a todos los posibles aliados del campo de la izquierda reformista, que implicó una etapa de purgas y expulsiones —entre las cuales se incluyó (el 27 de septiembre de 1929) la de Diego Rivera, Luis G. Monzón, el pintor Roberto Reyes Pérez, y otros, bajo la acusación de oportunistas de derecha. Por otra parte, la presión ejercida por el PNR, logró atraerse a importantes elementos del ala radical del agrarismo (Adalberto Tejeda y Úrsulo Galván, entre otros), así como la gran persecución desatada por el gobierno de Portes Gil ante los éxitos y aparentes perspectivas futuras del PCM, que iban a contracorriente del tsunami “institucionalizador”.

Como fuerzas opositoras, el BUOC y el partido de Vasconcelos —que representaba a los sectores medios y a una gran parte de la intelectualidad, descontentos por el rumbo despótico que había tomado la política gubernamental—, tuvieron que hacer frente a una violenta actitud de intransigencia por parte del gobierno de Portes Gil durante sus campañas. Entre 1929 y 1930 Portes Gil llevó adelante una política de represión contra el PCM y las organizaciones bajo su influencia, una vez que la revuelta escobarista (marzo-mayo de 1929) hubo sido triunfalmente derrotada por Calles como su secretario de Guerra y Marina. Durante la guerra habían ocurrido ya ajustes de cuentas entre los altos círculos gubernamentales y del ejército con los líderes; detenciones, despojos, matanzas y fusilamientos arbitrarios de importantes

⁴⁹ Martínez Verdugo, *op. cit.*, pp. 102-104.

⁵⁰ Martínez Verdugo, *ibidem*, p. 103.

dirigentes comunistas por órdenes de Calles,⁵¹ que aprovechaban la oportunidad que la ocasión les brindaba, haciendo eco a lo sucedido durante la rebelión delahuertista. En junio de 1929, después de ordenar el secuestro de la edición de los números 167, 170, y 171 de *El Machete*, Portes Gil hace clausurar las oficinas del Comité Central del PCM y la redacción de *El Machete*; y como éste siguiera publicándose, ordena la destrucción de su imprenta dos meses después. Entre noviembre de 1929 y septiembre de 1934, sin embargo, *El Machete* siguió publicándose en forma ilegal; el periodo de clandestinidad para el PCM dura hasta 1935. Varios de los más destacados dirigentes del PCM fueron asesinados, encarcelados, enviados a las Islas Marías y además “en un ambiente de cacería de brujas, decenas de comunistas y demócratas extranjeros, la mayoría acogidos al derecho de asilo, fueron detenidos y expulsados del país”.⁵² El candidato presidencial del BUOC se vio imposibilitado a proseguir normalmente con su campaña.⁵³ En las elecciones del 17 de noviembre de 1929, el candidato oficial del PNR Pascual Ortiz Rubio obtuvo una aplastante victoria con casi dos millones de votos; a Vasconcelos se le atribuyeron algo más de cien mil votos; y Rodríguez Triana ni siquiera alcanzó los veinte mil. Las casillas fueron instaladas a menudo en las casas de los propios activistas del PNR (quienes por cierto, se levantaban temprano y las dirigían armados).

Sobre el papel del callismo durante esa negra etapa, Bartra observó: “se concentró primero (1926-1929) en el combate contra los campesinos cristeros; una vez derrotados éstos, se dedicó a liquidar a los campesinos radicales (1929-1934). Contra los primeros luchó en nombre del socialismo; contra los segundos, en nombre de la libertad burguesa. El resultado fue que no se estableció ni el socialismo ni la libertad, sino la dictadura institucional de la burguesía”, y agrega que el ala radical del movimiento agrario, representada en la Liga Nacional Campesina no fue capaz de comprender que la “institucionalización” significaba la ruptura del pacto y el inicio de la represión del movimiento popular.⁵⁴

Las bases consensuales del obregonismo se habían erosionado al cancelarse los avances esperados por el campesinado en el terreno de la reforma agraria,

⁵¹ Martínez Verdugo, *ibidem*, pp. 109-113.

⁵² Martínez Verdugo, *ibidem*, p. 107.

⁵³ Garrido, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁴ Bartra, *op. cit.*, p. 32.

el principio de la no-reelección había sido traicionado, el movimiento obrero había sido dispersado, las posiciones nacionalistas frente a Estados Unidos se habían abandonado, y a ello se sumaron los efectos de la crisis económica mundial sobre el país. Éstas son las raíces profundas de la crisis que se cernía sobre el país.⁵⁵ Al advenir la crisis del capitalismo en el año 29, las muchas reformas socioeconómicas que aún quedaban pendientes se ponen a la orden del día, y toda la eficiencia del proceso de institucionalización del poder no lograría contrarrestar la expresión violenta de las contradicciones sociales y económicas que no habían sido resueltas o ni siquiera paliadas eficazmente. La crisis del capitalismo en 1929 propicia una amplia desilusión y falta de fe en el sistema capitalista, y provoca la difusión de alternativas ideológicas, principalmente socialistas y comunistas en el mundo y en México, donde la situación de los trabajadores se deteriora rápidamente. Despidos por cierre de empresas en quiebra y por reajustes de personal; depresión de los salarios; carestía del consumo popular como resultado de la devaluación del dinero y de la escasez angustiosa de alimentos de primera necesidad; las luchas sociales que se intensifican y en menoscabo de estas, la falta de unidad de las principales organizaciones existentes se acentúa.⁵⁶ Al tomar Ortiz Rubio posesión de la presidencia en febrero de 1930, la persecución anticomunista prosigue. El primero de mayo, Siqueiros y Jorge Piñó Sandoval son encarcelados durante una manifestación; en diciembre les toca a Miguel Ángel Velasco y a Juan de la Cabaña; las oficinas de la CSAUM son tomadas por la fuerza pública y en los años siguientes el descontento social de los desempleados se seguiría manifestando.

En esos años finales del maximato varios artistas mexicanos van a Estados Unidos, entre ellos los así llamados Tres Grandes, y con su pintura provocan grandes polémicas públicas que trascienden el campo meramente artístico y se insertan en los debates sociales que se desatan en el contexto de la Gran Depresión, dejando una fuerte impronta en el arte de Estados Unidos.⁵⁷

⁵⁵ Sergio de la Peña, "De la revolución al nuevo Estado (1920-1930)", en Enrique Semo (coord.), *Los frutos de la Revolución*, núm. 4, 1921-1938, p. 120.

⁵⁶ Medin, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷ Véase Anthony W. Lee, *Painting on the Left, Diego Rivera, Radical Politics y San Francisco's Public Murals*, University of California Press; Shifra M. Goldman, "Siqueiros en Los Ángeles: tres de sus primeros murales" en Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano, Arte y cambio social en América Latina y los Estados Unidos en el siglo XX* (trad. Esther Cimet S.), México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Instituto

VI.

**Olvidemos nuestro enfado:
imágenes de la institucionalización**

Frente a la gran conflictividad en la situación política del país, para el Estado mexicano, el proceso de institucionalización es piedra angular, y a éste articula el diseño de un discurso visual e “histórico” que le diera “orden y sentido, una dirección y un significado” a la multiplicidad de sucesos contradictorios, de facciones y luchas antagónicas en el pasado próximo y en el presente; necesitaba crear una visión conciliatoria de la historia reciente que contribuyera a calmar los ánimos y “sanar las heridas de la memoria”.⁵⁸

Desde el arranque de los levantamientos antiporfiristas y a lo largo de los años veinte, cada facción que emergía y cada nuevo gobierno llegado al poder había necesitado renovar y ajustar el discurso de la memoria como vía de legitimación de su presencia y de su programa. Al llegar el final de los años veinte, el proceso de construcción de la memoria oficial (que convive sin embargo con la memoria específica que construyen las distintas tendencias y con mayor razón las antagónicas), es decir “la tradición revolucionaria”, es ya el resultado de un proceso que acumula veinte años de luchas entre tendencias y facciones, en conflictos a muerte en muchos casos. El ajuste buscado en esos momentos exige estabilidad y consenso y se resume en una palabra: conciliación. La operación conciliatoria de la memoria exige recoger e integrar a la totalidad prácticamente de los participantes y obviar los conflictos que los separaron y los convirtieron en rivales y enemigos antagónicos.

La “intervención” sobre los sucesos en el proceso de construcción de la memoria se inicia sobre la oposición con el porfiriato, pues se ubica a dicho régimen en una nueva posición, distinta a la que se le había dado anteriormente. De “apoteosis de la evolución liberal” con que se había auto-caracterizado, al porfiriato se le asigna el papel de “otra etapa oscurantista más

Nacional de Bellas Artes, 2008; y Laurance Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Universidad de Nuevo México, 1989.

⁵⁸ Thomas Benjamin, *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia* (trad. Ma. Elena Madrigal Rodríguez), Taurus, 2005, p. 42.

del predominio reaccionario parecida a los siglos de colonialismo español, a las décadas de incompetencia conservadora posteriores a 1821, y a los pocos años de imposición francesa del reinado de Maximiliano...”.⁵⁹ Después de la lucha anticolonial y de la Reforma liberal como segundo momento épico estelar, “La Revolución” se convierte en el tercer momento épico que dio forma a la nación. Se trata del consenso más fundamental para integrar a todas las facciones y cumple un papel fundacional. Muchas de las escenas del muralismo se desplegarían en los muros siguiendo estas ideas matrices.

“La Revolución” —es decir, la sucesión de movimientos armados— para 1933, según el discurso oficial, “no se había acabado”; no se trataba del final de la historia, puesto que sus objetivos “todavía” no habían sido alcanzados por completo y las transformaciones necesarias estaban “en proceso”, y “aunque derrotados, la reacción interna y el imperialismo no estaban extintos”; por lo tanto, la lucha debía continuar ¿De qué manera? El Estado y el partido del gobierno (PNR) eran la encarnación de “La Revolución”, su culminación.

Cada facción realiza siempre su propia selección y discriminación con la lógica de sus intereses, por lo que en cada versión se operan desplazamientos diversos. Si en la memoria oficial vigente durante la presidencia de Carranza se ignora casi por completo al maderismo y se ubica al villismo y al zapatismo como “la reacción” que atacaba al carrancismo, con el ascenso al poder de Obregón —una vez que hubo derrotado a Carranza— la tradición maderista es resucitada y las tres tradiciones revolucionarias predominantes (aunque ya descabezadas), zapatismo, villismo, y carrancismo surgidas de la batalla contra Victoriano Huerta, se colocan en un plano de mayor igualdad.⁶⁰

Los sonorenses aportan dos innovaciones a la construcción de la memoria, afirma Thomas Benjamin: “La Revolución” fue hecha gobierno y por ende presentada como permanente y en proceso (legitimación del régimen); en segundo lugar, se procura la unificación de los rivales y contrincantes por medio de la idea de la “familia revolucionaria” (término acuñado o popularizado por Obregón) en cuyo seno las discordias serían olvidadas, si es que no perdonadas por completo (conciliación de las fuerzas opuestas). Los sonorenses se esfuerzan

⁵⁹ Benjamin, *op. cit.*, pp. 59-64

⁶⁰ Benjamin, *ibidem*, pp. 96-98

por unificar a las facciones revolucionarias opuestas —presentes y pasadas— e intentan sanar las heridas de la memoria. Con el ajuste que se había producido en los términos de la hegemonía, podía considerarse que “hacia 1928, ‘La Revolución’, en construcción desde 1911, estaba casi completa...” (es decir, ya no se tolerarían nuevas irrupciones) y comienza a forjarse una memoria oficial de la “familia revolucionaria”. En esta revisión, Madero vuelve a tener el papel de héroe revolucionario sin par, y la rebelión de Agua Prieta contra Carranza se caracteriza como la continuación del movimiento popular iniciado por Madero; la presidencia de Carranza (pero no la etapa de su lucha que contribuye a la derrota de Victoriano Huerta) representa una especie de caída, una desviación durante la cual los valores de “La Revolución” resultaron traicionados.⁶¹

“La Revolución” era una tarea “todavía” en proceso, aunque la fase armada hubiera llegado a su fin. El gobierno de la nación no era una simple “emanación” de “La Revolución”, sino que ésta se había convertido en gobierno y el gobierno era la Revolución. No es casual que durante su mandato, Calles comenzara a asumir una mayor responsabilidad para conmemorar “La Revolución” y que dichas celebraciones se fueran haciendo cada vez menos sectarias; comenzó a participar lo mismo en ceremonias para honrar a Madero, que en las de Carranza, Zapata, Flores Magón o Carrillo Puerto. El propio Calles —informa Benjamin— casi nunca criticó o menospreció a ninguno de los caudillos... incluyendo a Villa.⁶²

⁶¹ Benjamin, *ibidem*, pp. 99-101.

⁶² Benjamin, *ibidem*, pp. 106-107.

VII.

¡O todos... o ninguno!

El Monumento a la Revolución (... ¡ninguno!)

No será uno que satisfaga a una facción, sino algo que consagre el verdadero triunfo de nuestra integración racial, cultural y económica... En dicho monumento no habrá agrarismo, ni zapatismo, ni carrancismo, ni callismo.

El Nacional Revolucionario, 2 de enero de 1930.

El proyecto del Monumento a la Revolución se inscribe claramente en el proceso de institucionalización propuesto por Calles y desarrollado durante el maximato. En la década de los treinta se desata de nuevo —de manera significativa para dicho proceso— un entusiasmo por los monumentos que también fue característico de la etapa porfiriana (cuyo cúmulo, dedicado a los héroes de la Independencia y la Reforma, hereda por cierto el nuevo régimen, sin disenso) y se suceden muchos encargos gubernamentales no sólo en la capital sino en diversas ciudades de la República.⁶³ Con motivo de la erección de una estatua de Zapata en Cuautla, Morelos (1930), el PNR clama que se deje ya de escribir la historia con ánimo faccioso y de erigir estatuas a los mártires revolucionarios en lo individual. “No se trataba de una hostilidad contra el culto a los héroes, sino contra la idea y a la práctica de glorificar a un solo héroe por encima de los otros”.⁶⁴

Sienta un precedente importante lo sucedido en 1925 con el Monumento a la Independencia: un organismo civil pro-Madero promueve el traslado de

⁶³ Hubo un proyecto en 1931 del escultor Luis Ortiz Monasterio, “un vanguardista diseño titulado *Monumento a la Revolución*, un panteón para todos los héroes revolucionarios, reflejaba la idiosincrasia de la cultura oficial y anticipaba al monumento por venir”, afirma Thomas Benjamin, que nunca fue construido, *op. cit.*, p. 174. Pero éste no aparece enlistado en la cronología personal acerca del escultor en Agustín Arteaga (coord.) *Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores* (catálogo), CENIDIAP, Subdirección de Documentación e Información, INBA, 1990.

⁶⁴ Benjamin, *op. cit.*, pp. 161- 173.

los restos de Hidalgo, Allende, Aldama, y otros, de la Catedral Metropolitana a una cripta especialmente construida en el interior del primero, operando una laicización de la dimensión religiosa en el culto a estos héroes. Se funda a continuación (1929) la costumbre de que los altos funcionarios monten una guardia de honor en la Columna de la Independencia en su calidad de “altar de la gratitud de un pueblo”. Algo similar en propósito y función se requería para rendirle culto a la más reciente gesta nacional.⁶⁵

Prácticamente todos los grandes caudillos de “La Revolución” —Zapata, Villa, Carranza, Obregón— habían ya desaparecido para entonces... asesinados unos por otros.⁶⁶ Pero el proceso de institucionalización, cuya herramienta fundamental eran las tareas de control y contención de las disensiones que cumplía el PNR, necesitaban más que nunca “de todo el apoyo simbólico y toda la legitimidad que se pudiera extraer del pasado liberal y revolucionario.”

Cuando en 1932, los albañiles comenzaron a demoler lo que durante el Porfiriato se había alcanzado a erigir de un pretencioso futuro Palacio Legislativo Federal que nunca fue⁶⁷ —proyectado por el arquitecto francés Émile Bernard—, Carlos Obregón Santacilia, arquitecto oficial del régimen posrevolucionario,⁶⁸ propuso que se aprovechara la estructura de hierro del centro que permanecía abandonada⁶⁹, para transformarla en Monumento a la Revolución. El 15 de enero de 1933, el Jefe Máximo junto con Alberto

⁶⁵ Benjamin, *ibídem*, p. 166.

⁶⁶ Zapata por Carranza; Carranza al parecer por Obregón; Villa por Obregón y Obregón por Toral, cristero.

⁶⁷ Dos fueron los importantes proyectos arquitectónicos oficiales del porfiriato que habían quedado inconclusos a raíz del movimiento armado: ése y El Teatro Nacional, convertido después en Palacio de Bellas Artes, estéticamente son los híbridos del porfirismo-callismo.

⁶⁸ Fue alumno laureado de la Academia, autor del Pabellón de México en la Exposición Universal en Río de Janeiro (1922), de la Escuela Primaria “Benito Juárez”, encargada por Vasconcelos (1923), del Departamento de Salubridad, (después Secretaría) y de otros importantes edificios de la época como el Banco Nacional de México, y el Edificio Guardiola. Algunos de ellos fueron criticados por Diego Rivera como pastiches historicistas neobarrocos.

⁶⁹ Según Raquel Tibol, en Raquel Tibol, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Plaza-Janés, 2003, p. 36, la estructura de hierro, contratada con la empresa estadounidense de los hermanos Milliken “sirvió en 1921 para instalar, en las amplias naves laterales, la exposición comercial internacional del centenario en tres pisos de galerías, más un cabaret y un teatro. En 1932 se derribó la estructura de las naves”.

J. Pani,⁷⁰ que había sido su Secretario de Hacienda y Crédito Público (1924-1927) y ahora lo sería también de Abelardo L. Rodríguez, el recién designado (en septiembre de 1932) presidente interino, anunciaron el proyecto oficial para su construcción. Obregón Santacilia recicla exclusivamente la parte correspondiente al domo bajo el cual se habría ubicado la “sala de pasos perdidos” y le agrega dos miradores. Para resaltar visualmente su grandiosidad, se elevan los cimientos de la plaza (5 metros) de manera que se inclinaran en forma gradual y ascendente hacia el monumento, y en el subsuelo se construyen algunos recintos que muy posteriormente servirían como Museo de la Revolución.

Para la solución de los cuatro grupos escultóricos — cuya iniciativa se debía al Jefe Máximo y a Pani— que se colocarían en cada ángulo exterior sobre los pilares en que descansa el domo, el presidente Abelardo Rodríguez nombró un pomposamente denominado Comité Ejecutivo de la Gran Comisión del Patronato del Monumento a la Revolución. Éste convocó a un concurso abierto en septiembre de 1933,⁷¹ al que se inscribieron 44 escultores y sólo 23 enviaron sus maquetas. El primer lugar, entre los cinco grupos de finalistas de la primera etapa lo obtuvo la propuesta titulada “Transformación”, nombre con el que se había escudado bajo el anonimato su autor Oliverio Martínez (Piedras Negras, 1901-1938),⁷² conocido por haber hecho la estatua ecuestre de Zapata (1930) en Cuautla (la que había por cierto desatado el debate público arriba mencionado). Queda en segundo lugar con su propuesta titulada “Nike” la mancuerna formada por el escultor Federico Canessi y Fernando Leal, un personaje que ya había estado presente en nuestros anteriores escenarios —muralista de la primera hora, maestro y director de las EPAL y activo treintatrentista y cuya presencia en este nuevo

⁷⁰ Figura clave del proyecto del callismo y arquitecto del sistema crediticio y financiero del nuevo régimen, también fundó el Banco de México.

⁷¹ Arteaga, *op. cit.*, p. 103. Diosa griega de la victoria.

⁷² Ver relatos biográficos acerca de él en “Encuadramiento estético de Oliverio Martínez” en Raquel Tibol, *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, *op. cit.*, pp. 17-42: a partir de 1928 fue alumno predilecto del escultor María Fernández Urbina en la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego en su taller personal a donde el maestro académico se retrajo a raíz de los ataques treintatrentistas, pp. 30-31. Martínez fue también maestro en la escuela de Escultura y Talla Directa en los años treinta, p. 27.

escenario tan directamente estatal y callista llama nuestra atención—, el cual sería invitado por el ganador para colaborar en la realización del encargo.⁷³

En medio de la crisis política y económica y sus penurias, o tal vez debido precisamente a éstas, el proyecto del monumento adquiere una gran importancia para el régimen, y su financiamiento exige una movilización social que nos recuerda los esfuerzos para construir las grandes catedrales medievales. Aunque laico, o más bien inscrito en las intenciones de un culto estatista, el monumento debía ser también una “obra colectiva” sobre “el hecho más *grandioso* de nuestra historia” en el que tuvo lugar “la lucha del pueblo en la conquista por sus derechos”. Sería un “un arco de triunfo” y estaría diseñado para ser “*el más grande* en la capital de la República” con “rasgos de belleza y una *magnitud* de extraordinaria *fuerza conmemorativa*”. “No sería erigido para gloria de héroes, mártires o caudillos en particular” y “no habrá nombres ni efigies de personas [...] glorificará en abstracto la obra secular del pueblo”, de “la sufriente masa de luchadores anónimos” que no había sido menos generosa en su sacrificio que los héroes, mártires y caudillos famosos de la Revolución por lo que “ellos también merecen ser partícipes de la gratitud nacional”.⁷⁴

El hieratismo en algunas de sus figuras, la estabilidad y la simetría —una figura de pie al centro flanqueada por dos figuras sedentes— predominan en el tratamiento del conjunto escultórico, formado por cuatro grupos que materializan la idea de la conformación de la nación a través de sus grandes epopeyas históricas fundamentales, según los términos acumulativos de la visión histórica oficial: La Independencia como “emancipación política” (un indio en actitud estoica y de pie, escoltado por una madre con su hijo y un hombre arrodillado que rompe una cadena); la Reforma como “emancipación espiritual” junto a la lucha contra la Intervención Francesa

⁷³ “El primer jurado quedó constituido por el ingeniero Marte. R. Gómez, que había sustituido a Pani, en la Secretaría de Hacienda; el general Miguel M. Acosta, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, y el licenciado Aarón Sáenz, jefe del Departamento del Distrito Federal”, p.37. “El jurado de la tercera y última etapa estuvo compuesto por Marte R. Gómez, Obregón Santacilia y el arquitecto Tarditti, designado por los concursantes”, Tibol, *Nuevo Realismo*, *op.cit.*, p. 38.

⁷⁴ Era éste el contenido de la propuesta, en Carlos Obregón Santacilia, *50 años de arquitectura mexicana*, Patria, 1952, pp. 7, 8, 73 y 84-87, y “El monumento a la Revolución”, *El Nacional*, 15 de abril de 1932, citados por Benjamin, *op. cit.*, pp. 174-178. Las cursivas son mías.

(una figura de pie sostiene una espada, a sus flancos dos figuras sedentes sostienen un libro como símbolo del conocimiento y de la emancipación del dominio de la Iglesia). En los dos grupos restantes, “La Revolución” como momento apoteósico, en sus dos facetas “principales”; en uno de ambos grupos: “la redención del campesino” —la figura de pie sostiene al parecer un título de propiedad agraria, una de las sedentes lee un libro, y una madre abraza a su hijo; en el segundo: “la redención del trabajador” (un obrero sostiene partes de maquinaria, la figura sedente sujeta un martillo mientras que una tercera hace una demostración de fuerza con sus brazos); ambas representan la “emancipación económica” que había comenzado en 1910, con su oposición a los privilegios y su aspiración a una repartición más equitativa de la riqueza. El monumento no da cuenta explícitamente de los grandes beneficios obtenidos por la clase social hegemónica, es decir: propiedades poder y riquezas, pero sobre todo la hegemonía del Estado sobre las demás clases, y la rectoría del desarrollo económico con el consiguiente y control y contención de los movimientos obrero y campesino; más bien los encubre. Bajo el discurso escultórico y monumental con función celebratoria del “régimen de ‘La Revolución’”, oculta en el subsuelo simbólico de su estructura, queda sin embargo latente la historia de los movimientos obrero y campesino a partir de 1920 e incluso más atrás, para arribar finalmente al proceso de institucionalización, que con el PNR crea las bases “para incorporar la lucha del campesinado y el proletariado a la maquinaria burocrática estatal después de haber sido derrotadas sus luchas independientes”.⁷⁵

Las figuras de los grupos escultóricos, talladas en una piedra mexicana llamada chiluca —elegida por su ligereza— son masivas, ciclópeas (su altura es de 11.50 m.), y en sus rasgos fisonómicos son identificables tipos genéricos “nacionales” (indios y mestizos), resueltos de una “rotunda y elegante manera sintética”, según la apreciación de Tibol. Aunque en el conjunto aparece aisladamente algún símbolo bélico o de violencia física — la espada y la cadena rota— el conflicto no se escenifica: se trata de la “solución” que lo trasciende, más no del conflicto; y la gestualidad corporal de las figuras es resuelta imprimiéndoles actitudes de fortaleza, aplomo, orgullo por la decisión de enfrentar y superar los obstáculos. Sin embargo, dada la gran altura de las pilastras —cuyos arranques y vértices exteriores están recubier-

⁷⁵ Bartra, *op. cit.*

tos de piedra negra— el espectador difícilmente puede percibir con claridad los grupos escultóricos, a menos que se sitúe a una cierta distancia y vaya ascendiendo sobre la plaza para situarse en los mejores ángulos de visión para cada uno de los cuatro grupos (los cuales tal vez estén virtualmente situados arriba, frente a cada uno de ellos ¿en algún edificio?). Se trata sin duda alguna, de una construcción de dimensiones colosales, pesada e imponente en grado superlativo, la estructura más elevada de la ciudad durante muchos años (el monumento todo alcanza 63 m.), en los que al parecer no se otorgaban permisos para construir por encima de ella en la ciudad, con tal de no disminuirla y que conservara su jerarquía; debía “imponer”. Si el espectador se siente del algún modo oprimido o empujado frente a la enorme mole, podrá tal vez asociar los rasgos de este monumento a las estéticas de los regímenes totalitarios europeos que se desarrollan durante esa misma década —nazismo, fascismo italiano, franquismo, y por otra parte el stalinismo—, estéticas que desarrollaron en cada país sus propias especificidades históricas y formales. No obstante, entre los rasgos comunes que con ellas comparte, el primero que salta a la vista es el “colosalismo”, cuya función emotiva explica Cirici como “un sistema para hacer vivir en la propia experiencia del espectador aquellas ideas... por las cuales existe una voluntad colectiva enorme, de la cual la voluntad individual no es más que una pequeña partícula dependiente”; “monumentalidad como concentración opuesta a la dispersión”, “expresión de la Fe en contraposición al gesto de los intereses”.⁷⁶ Sería necesario sin embargo un trabajo de análisis más fino en cuanto a este monumento, para desentrañar y especificar las afinidades y diferencias tanto estéticas como de contexto histórico-social que lo atraviesan y también como resultado de su hibridación como monumento porfiriano-callista.

Estas asociaciones no resultan del todo disparatadas al abordar las formas de financiamiento de este proyecto, durante los cinco años que tomó su construcción (1933-1938): los treinta mil metros cuadrados de la plaza se llenaron tres veces con piedras para el monumento, cosa que el arquitecto informó por cierto sin empacho alguno sino al contrario, y se necesitaron tres mil hombres, la mayoría albañiles y canteros. La intención era que el monumento se financiara por suscripción pública, para lo que se organizó

⁷⁶ Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, 1977, p. 31.

una campaña de gran cobertura con el fin de que ciudadanos, organismos, escuelas, comunidades, etcétera, hicieran donaciones pequeñas pero numerosas. Era un periodo de crisis económica y de carestía de la vida, y sin embargo “con frecuencia los diarios daban noticias de pequeñas pero onerosas contribuciones de pueblos distantes y ejidos empobrecidos”.⁷⁷ Pero esas cantidades nunca cubrieron siquiera el diez por ciento del costo, lo cual retrasaba continuamente la conclusión del proyecto que sólo pudo ser completado en 1938, al final de la presidencia cardenista, con financiamiento del PNRy del Distrito Federal, seguramente impulsados por la importancia que le concedían al proyecto. Obregón Santacilia —informa Benjamin— comentó tangencialmente acerca de la negativa del régimen de Cárdenas a financiar el monumento, e informa también el hecho de que ni Cárdenas ni Ávila Camacho acudieron al sitio para las ceremonias del 20 de noviembre. Tal vez por la marcada impronta callista.⁷⁸

No deja de ser interesante considerar el estrecho control que a través de un concurso se ejerce en la realización del monumento, a partir de una propuesta muy específica, control que no podía en cambio ejercerse de la misma manera con los muralistas, no con todos. En todo caso, los encargos murales no se decidían por concurso, sino se encomendaban directamente a los artistas ya prestigiados, y en algunos casos —sobre todo con los muralistas radicales— eso conllevaba ciertos riesgos.

⁷⁷ Benjamin, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁸ Obregón Santacilia, “Carta a Calles”, 13 de mayo de 1935, Archivo Plutarco Elías Calles, gav. 56, inv. 4051, citado en Benjamin, pp. 243 (cita no. 74) y 179. Por otra parte, llama la atención que posteriormente se le pidieron a Oliverio Martínez propuestas para agregar la efigie de Madero en la base del monumento, pero finalmente, ésta no fue integrada y que José Clemente Orzoco pintaría una superficie de 600 m², por lo que el monumento no fue víctima de alteraciones. Tibol, *Nuevo realismo...*, pp. 41-42.

VIII

Alegoría de la Revolución Mexicana
en la residencia presidencial (... ¡Todos!)

Durante su breve interinato presidencial (1932-1934), Abelardo L. Rodríguez —quien debía su nombramiento a Calles al igual que Portes Gil—, tuvo como primer objetivo político colaborar con la labor de Calles en pro de la consolidación y la unificación de las fuerzas políticas, así como preparar y posibilitar la transmisión pacífica de la presidencia a quien sería el nuevo candidato presidencial del PNR: el general Lázaro Cárdenas. Sólo cuando este último llegó al poder, decidió que sería poco digno de una presidencia republicana conservar los opulentos espacios del Alcázar del Castillo de Chapultepec como residencia oficial y decidió ubicar esta última en Los Pinos.

Cuando el pintor Eduardo Solares Gutiérrez (ciudad de México 1888-?) realizó su mural al fresco “Alegoría de la Revolución Mexicana” en la escalera principal de lo que actualmente es el Museo de Historia (1933), esos espacios funcionaban aún como residencia presidencial donde también se habían habilitado ciertas oficinas, en alguna de las cuales el presidente acostumbraba despachar, además de hacerlo en Palacio Nacional. El espacio que rodeaba la escalera donde se encuentra ubicado nuestro mural estaba rodeado por una cancelería con vitrales que llevaba el escudo nacional, y por ella se llegaba a lo que antes era el Salón de Embajadores en la planta alta.⁷⁹ Es decir que los políticos, funcionarios, representantes, peticionarios, nacionales o extranjeros que acudían a dichos despachos, habrían de ser los espectadores del mural.

Los objetivos políticos que debía cumplir este mural saltan a la vista, una vez que los analizamos en su inscripción dentro del mismo contexto político en que se convoca al concurso para el conjunto escultórico del Monumento a la Revolución, es decir, la política de conciliación de las facciones que el callismo estaba llevando adelante en la época en que se pintó.

⁷⁹ Entrevista personal con el historiador Víctor Manuel Ruiz, Difusión, Museo Nacional de Historia, enero de 2007.

Si en el contemporáneo concurso para el proyecto escultórico del Monumento se opta por no incluir efigie alguna de héroes ni mártires que identificaran a una facción por encima de las otras, y en lugar de ello se acude a la representación genérica de obreros y campesinos para “glorificar en abstracto la obra secular del pueblo’ y reconocer a ‘la sufriente masa de luchadores anónimos’ que no había sido menos generosa en su sacrificio que los héroes, mártires y caudillos famosos de la Revolución”, en este caso la evidente y bien cumplida (en términos iconográficos) directiva oficial que da origen al mural parece ser la otra cara de la misma moneda: incluir la mayor cantidad posible de retratos de dirigentes y protagonistas de todas las facciones.

En un escenario a campo abierto, Madero llega a caballo (como lo hacía durante su gira presidencial), para fungir en la escena como hito fundador del movimiento revolucionario (está ubicado al centro arriba y ocupa un sitio central en términos geométricos pero también visuales, al ser el foco de atención de casi todas las miradas); un gentío de personajes históricos acude a saludarlo (la pintura retoma una imagen que ya aparecía en los grabados de Posada que registraba las reacciones populares a la gira de Madero). Quienes salen a saludarlo en este caso, en una reunión “anacrónica” pero con funciones emblemáticas, son el conjunto de los líderes obreros y campesinos, generales, y funcionarios, entre otros; de grupos, organizaciones, facciones —rivales o no— que formaban parte de la actualidad política relevante de aquel entonces, convocados a la conciliación. Ondeán las banderolas con las consignas y posturas de las diversas facciones: “Estandarte de la virgen de Guadalupe”, “Tierra y Libertad”, “Sufragio efectivo y no reelección”, “La tierra para todos”, “Que nuestra política lleve siempre el germen de la verdad”.

Interesa destacar aquí, dada la clandestinidad a la que estaba obligado por entonces el PCM (1929–1935) que, en el lado derecho, tras una bandera roja, aparece como sobrepuesta improvisadamente, una banderola de tamaño más reducido que el de las otras, con una hoz y un martillo sobre fondo blanco y con la leyenda “obreros y campesinos”, pero “sin el nombre del partido” del que éstos símbolos eran emblema. El no contar con el trazo completo de sus astas en la parte media de donde emerge sobre las cabezas de la muchedumbre, a diferencia de las demás banderolas representadas con sus astas completas, parece indicar el hecho de que fue añadida al último momento,

como para no dejar fuera a nadie absolutamente. Aunque están incluidas algunas figuras genéricas que representan a los campesinos de a pie que vienen a saludar a Madero, hay una intencionalidad muy clara de incluir la mayor cantidad posible de retratos. Sobre el mismo eje vertical, apuntalado por el sitio donde se encuentra la figura de Madero en la parte superior, un Zapata de pie y a cuerpo entero y de grandes proporciones, ocupa la posición central en la parte inferior; mirando de frente al espectador, mas no hacia la figura de Madero. Presidiendo la escena al lado de Madero, en un sitio destacado, se ven las figuras de los generales Carranza, Obregón, y Calles, entre otros. En la parte media inferior izquierda se aprecia la figura del general Cárdenas, montado también a caballo, algo caricaturesca por cierto (involuntariamente, al parecer), en grandes dimensiones.

Aunque el mural sigue una estrategia compositiva parecida a ciertas pinturas militares académicas de historia del siglo XIX (si bien la luz es totalmente pareja en todo el mural) no se trata de una escena “histórica”, en tanto no representa un suceso que realmente haya tenido lugar en algún momento de la historia, sino que ocurre virtualmente en el espacio ideal y alegórico de la voluntad política y de sus afanes. El mural es prácticamente una galería de retratos ya que incluye aproximadamente cuarenta de ellos; se trata de un auténtico “pantheon”,⁸⁰ donde aparecen los representantes de todas las fuerzas convocadas a la conciliación en esa etapa, alrededor de la figura de Madero como símbolo fundador y unificador. Como si el ideal democrático liberal fuera el marco y el límite de la máxima aspiración, sin obstar que la principal consigna del maderismo —sufragio efectivo y no reelección— estuviera anulada en los hechos en la época del callismo al fungir el Jefe Máximo como el gran elector y al perfilarse el PNR como un instrumento de dominio político y social, incluso electoral,⁸¹ lo cual seguiría sucediendo mucho tiempo después. Solares es un pintor poco conocido, del que poco o nada ha sido investigado,⁸² pero este mural nos interesa aquí no

⁸⁰ La mayoría de los retratos todavía por identificar.

⁸¹ Medin, *op. cit.*, p. 41-42.

⁸² Aunque por el momento carecemos de toda documentación histórica sobre este mural, Eduardo Solares Gutiérrez está incluido en el *Inventario del Muralismo Mexicano*, de Orlando Suárez, UNAM, 1972, p. 296. Fue alumno distinguido de la Academia de San Carlos y becado para estudiar en Europa donde expuso obras de caballete. Al regresar a México (1913) fue nombrado profesor de la Academia: Siqueiros toma clases de pintura con Solares a los doce años, y fue tam-

por sus méritos artísticos, sino porque parece ser una expresión clara y sin contradicciones, sin mayores complejidades ni resistencias al parecer, de la política de conciliación de facciones que el régimen del maximato estaba procurando llevar adelante en esos momentos. En esos términos puede considerársele como un ejemplar de arte oficial, de “arte de Estado”, al igual que el Monumento a la Revolución, si por ello entendemos la celebración triunfalista del Estado y sus logros por medio de un discurso simple, cerrado y unidimensional donde no cabe la crítica sino la exaltación unívoca. Éste se desarrolla como “una” tendencia dentro del movimiento muralista mexicano.⁸³

bién maestro de Rosario Cabrera. Su obra mural se reduce a éste y uno anterior (1930) que pintó en el Palacio de Cortés en Cuernavaca (no visible), un año después que el realizado por Diego Rivera.

⁸³ Los murales de Jorge González Camarena son un ejemplo mucho más desarrollado de esta tendencia, aunque podría afirmarse que en ciertas instancias incluso los muralistas radicales se inscriben en dicha tendencia.

Bibliografía

Aguilar Camín, Héctor. *La frontera nómada. Sonora y la Revolución Mexicana*, SEP-Siglo XXI, 1985.

Arteaga, Agustín (coord). *Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores* (catálogo), CENIDIAP-Subdirección de Documentación e Información, INBA, 1990.

Bartra, Roger. *Campesinado y poder político en México*, Era, 1984.

Benjamin, Thomas. *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia* (trad. Ma. Elena Madrigal Rodríguez), Taurus, 2005.

Carr, Barry. *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Era, 1996.

Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* (trad. María Cristina Torquillo Cavalcanti), Domés, 1985.

Cimet, Esther. “Del caballete al andamio, del caballo a la silla”, en *Educación Artística* (INBA), núm. 14, julio-septiembre de 1996, pp. 29-33.

----- . *Movimiento Muralista Mexicano, Ideología y Producción*, UAM-X, 1992.

Cirici, Alexandre. *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

De la Peña, Sergio. “De la revolución al nuevo Estado (1920-1930)”, en Enrique Semo (coord), *Los frutos de la Revolución*, núm. 4, 1921-1938, Alianza Editorial, 1998.

Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila*, UNAM, 1989.

Garrido, Luis Javier. *El partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, SEP-Siglo XXI, 1986.

Gómez del Campo Carmen, Laura González Matute y Leticia Torres Carmona. *30-30 contra la Academia de Pintura*, CENIDIAP-INBA, 1993.

Martínez Verdugo, Arnaldo. “De la anarquía al comunismo”, en A. M. Verdugo (comp), *Historia del comunismo en México*, Grijalbo, 1985.

Medin, Tzvi. *El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935*, Era, 1985.

Monteforte Toledo, Mario. *Las piedras vivas*, UNAM, 1965.

Reyes Palma, Francisco. *Historia Social de la Educación Artística en México (Notas y documentos). Un proyecto cultural para la integración nacional. Periodo de Calles y el maximato*, Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y la Difusión Artísticas, INBA-SEP, 1984.

Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*, UNAM, 1972.

Taibo II, Paco Ignacio. *Bolshevikis, historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, Joaquín Mortiz, 1986.

Tibol, Raquel (compilación documental, y notas), *Diego Rivera. Arte y política*, Grijalbo, 1979.

------. *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*, Plaza y Janés, 2003.

HIDALGO

2a. Regia — Tel. Mex. 3-95-30

COMPAÑIA "TEATRO DE AHORA"

Director: RICARDO MUTIO

SABADO 5 DE MARZO DE 1932

FUNCION EXTRAORDINARIA A LAS 8 P. M.

PRESTENO de la intensa pieza en Silexopus de Matricio Magdaleno

PANUCO 137!

(La más viva explotación del Petróleo destruyendo un jirón de nuestra Patria.)

INTERPRETADA POR

(Orden de entrada al foro)

Ricardo Mutio	Rómulo Galván
Silva Arriaga	Concepción
Enrique Hoyos	Teófilo Rayón
Alberto Galán	Damiana Vega
Rocarro Astol	Raquel
Emilio Romero	El Jefe de Latras
Antonio Fraguas	El Perro
Feliciano Rueda	Mister Allen
José Sánchez Ramírez	Cadafino Jattora
Jorge Gavito	Leguero White
Miguel A. Olivero	El Presidente Municipal
Guineola Orozco	Helén
Angélica M. Gómez	Francis
Jana Rodríguez	Ranchero 20
Joé Nori	Ranchero 20
Miguel A. Romero	Jefe de las guardias blancas

Rancheros, Guardias Blancas, Trabajadores. — La acción en el Rancho San Juan de la Vaca, a orillas del Pánuco.

Tres decorados nuevos de ALEJOS ORTIZ y CARLOS GONZALEZ

Dirección Artística del Autor y Carlos Gonzalez

SALIDA 12. nuestro cuarto. En tres actos.

Retorno de la pieza trágica en 3 tiempos, de Juan Bautista Oro.

— LOS QUE VUELVEN: —

El tremendo drama de los mexicanos que avientó el hambre a los Estados Unidos y que al hambre regresó, destruyó sus vidas.

PRECIOS

DE ENTRADA

Pielosa con seis entradas	\$ 8.50
Pielosa primeros con seis entradas	4.50
Pielosa segundas con seis entradas	3.50
Pielosa tercera con seis entradas	2.50
Plano de galería con seis entradas	1.50
LUNETAS preferencia	1.00
LUNETAS GENERAL	0.75
Admisión numerada	0.50
Delanteros numerados de segunda	0.40
Segundos generales	0.30
Terceros numerados	0.20
Terceros generales	0.15
Galería numerada	0.10
GALERIA GENERAL	0.10

Representante: RAFAEL DATTINO.

NOTA: No pena en conocimiento del público que los aparatos se reservan hasta las 12 del día de la función. Se prohíbe la entrada a otros teatros de 2 años. Se prohíbe fumar en el interior del teatro.

Pánuco 137, 1932.

Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Vicisitudes en la confección de una política musical nacionalista

Xochiquetzal Ruiz Ortiz
CENIDIM

Bajo el ideal común de impulso a las expresiones musicales mexicanas, tres generaciones de destacados músicos convergieron en la década de los treinta del siglo XX, lo que permitió un auge en el ámbito musical. Manuel M. Ponce (1882-1948), José Pomar (1880-1961), José Rolón (1883-1945) y Candelario Huízar (1883-1970) de la primera; Silvestre Revueltas (1899-1940), Carlos Chávez (1899-1978) y Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) de la segunda; Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982) y José Pablo Moncayo (1912-1958) de la tercera, son sólo algunos de los compositores representativos de esas generaciones que en esa década tuvieron a su disposición varias plataformas para llevar a cabo sus proyectos, así como difundir y defender sus ideas y dar a conocer su música.

Las orquestas, en especial la Sinfónica de México y la del Conservatorio, se convirtieron en un espacio ideal para esos propósitos. A través de ellas Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, directores respectivos, ofrecerían al público repertorios novedosos, con una gran cantidad de estrenos de obras de compositores de Europa y América.

En el ámbito educativo, impulsaron reformas que permitieron el estudio de las nuevas técnicas musicales, el conocimiento de la música universal de todos los tiempos y la investigación de la música tradicional mexicana. En el Conservatorio Nacional de Música, por ejemplo, se impulsaron academias de investigación, como la Academia de Demótica, dirigida por Daniel Castañeda y “cuyo asunto principal es la organización de estudios conocidos universalmente con el nombre de folklore”.¹ En ese recinto educativo —sabemos ahora gracias al testimonio de los en aquel entonces estudiantes—, era notable la dedicación

¹ Daniel Castañeda, “Las Academias del Conservatorio Nacional de Música”, Conferencia pronunciada en el CNM el 7 de marzo de 1930, en *Música, Revista Mexicana*, núm. 1. p. 7.

y entusiasmo de sus maestros. Había también un deseo de innovación, como lo fue la clase de “creación musical”, impartida por Carlos Chávez, en la que estarían, entre otros, Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, todos integrantes del poco tiempo después conocido como Grupo de los Cuatro y cuyas obras fueron ejecutadas en esos primeros años de los treinta como una demostración de los resultados de la mencionada asignatura.

Como parte de esa política nacionalista, emprendieron también la edición de una publicación periódica: *Música, Revista Mexicana*, cuyo consejo editorial estuvo conformado por Gerónimo Baqueiro Fóster (1896-1967), Daniel Castañeda (1899-1957), Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada, Vicente T. Mendoza (1894-1964), José Pomar, José Rolón, Jesús C. Romero (1893-1958) y Luis Sandi Meneses (1905-1996). Destaca de ella la preocupación de los editores por ofrecer a una comunidad estudiantil los elementos principales para el conocimiento y gusto por la música de todas las latitudes y tiempos.

Pero la plataforma principal sería su propia música. De esos años podemos enlistar, entre otras más, la *Sinfonía no. 1* y *Pueblerinas* de Candelario Huízar; el *Ballet de los gallos* de José Rolón; la *Suite veracruzana* de Gerónimo Baqueiro Fóster; el *Huapango* de José Pomar, la *Danza indígena mexicana* de Jacobo Kostakowsky (1893-1953); el *Ballet a la Revolución. Maquinismo* de Vicente T. Mendoza; los *Seis poemas del “Rubaiyat” de Omar Kayan* de Eduardo Hernández Moncada; el *Cuarteto de arcos II* y *Tierra mojada* de Carlos Chávez, *Cuauhnáhuac*, *Alcancías*, *Colorines* y los cuatro cuartetos, de Silvestre Revueltas.

Se fueron tejiendo también lazos de amistad a partir de ideales e intereses artísticos, ideológicos y políticos entre músicos, como la triada de Revueltas, Pomar y Kostakowsky, representativos de una izquierda comunista. Asimismo, a partir de que se emprendieron diversas obras escénicas en las que intervinieron músicos, dramaturgos, bailarines y artistas plásticos, los lazos de amistad se extendieron.

Es así como encontramos una estrecha relación entre Silvestre Revueltas con Mauricio Magdaleno y con Juan Bustillo Oro, plasmada en la dedicatoria que el músico imprimió en mayo de 1932 en la partitura orquestal de *Colorines*, obra de gran factura pero una de las menos conocidas del compositor duranguense. Dos meses después de dedicarla a los dramaturgos, *Colorines*

fue estrenada en el Teatro Orientación por la Orquesta del Conservatorio. En las notas del programa de mano del estreno, cuya autoría, por su expresión irónica, parece ser del propio músico, se dice: “Música de chirridos, dislocada, según respetables opiniones. Con un poco de imaginación, o tal vez con mucha, romántica, según otros. De todas maneras de un definido carácter mexicano. Música irónica, ruda, tierna, tal vez hasta un poco dolorosa (¿para los oídos?)”.² Por su parte, Eduardo Contreras Soto rescata un extracto de las notas elaboradas por el propio Revueltas para la gira que hiciera el musicólogo Nicolás Slonismky en Cuba, y en la que interpretó *Colorines* con la Filarmónica de la Habana: “Colorines es una sarta de cuentas coloradas usadas por los nativos mexicanos en collares y pulseras. Como es de suponerse, hacen resaltar la belleza de las jovencitas; y ahora usted me dirá si son atractivas e inspiradoras”.³

Pero ¿cómo fue que lograron tener esas plataformas para difundir su música? ¿Cómo fue que se acercaron alrededor de una idea común de la creación musical?

En busca de la identidad

La necesidad de elaborar una política cultural que reflejara las nuevas relaciones y la idea de un México posrevolucionario atrajo la atención de los artistas. No sólo las clases sociales como tales buscaban que los nuevos cimientos las favorecieran y representaran, sino algunos sectores, como los intelectuales, también se cuestionaban cómo sería la nueva realidad y cómo podían influir en la construcción de ella. Lo nacional, el modernismo, las influencias europeas, el indigenismo, todo ello era parte de la discusión que tenía un fin principal: la identidad, quiénes somos y cómo somos, y si lo que somos ahora es lo que realmente debemos o queremos ser. Así, se fueron formando nuevos conceptos, nuevas propuestas; se fue arribando a los paradigmas sobre los cuales deberían transitar las expresiones artísticas. “Queríamos dejar de ser, como lo habíamos sido hasta entonces, un simple reflejo de Europa, en arte, como en todo lo de-

² *Silvestre Revueltas, Catálogo de sus obras*, compilación y notas de Roberto Kolb, UNAM, ENM, 1998, p. 35

³ Notas al disco *Silvestre Revueltas, Troka*, Quindecim, 2000.

más. Queríamos ser nosotros”, cuenta David Alfaro Siqueiros (1896-1974) en sus famosas memorias.⁴ Este empuje posrevolucionario no implicaba sólo a la conciencia del individuo, sino a la sociedad en sí misma; el “ser nosotros” era un modelo colectivo, al que debían integrarse todos los individuos. Fue momento de los manifiestos, las proclamas, los congresos —muchos de ellos convocados por el propio gobierno— con el propósito de hacer de las nuevas teorías, de los postulados nacionalistas, una postura oficial. Sin embargo, rebasó lo que se refería a la confección de una política cultural y llegó a las expresiones artísticas en sí mismas, por lo que, en muchos casos, limitó incluso la posibilidad de convivencia de distintas escuelas o grupos artísticos al tratar de imponer una determinada doctrina.

La ideología nacionalista, aunque descomunal e irreversible, no se adoptó de manera simultánea ni lineal en todos los sectores artísticos. Las reticencias al cambio, a “saltar al vacío”, a transitar hacia lo desconocido fueron muchas, en particular respecto a la música. Aun cuando varios compositores ya habían sentido la necesidad de voltear hacia la creación artística propia del pueblo para recrearla en sus propias obras, en su propio medio (como Manuel M. Ponce desde 1910),⁵ en amplios sectores musicales no existía cambio alguno ni había la intención de que lo hubiera.

Pero la polémica, la reflexión teórica, las nuevas creaciones permeaban en un cada vez mayor número de músicos. ¿Cómo ser nosotros? El lenguaje musical, las formas, los ritmos aprendidos... todo era cuestionado. Con una concepción etapista, se decía que había que dar paso al desarrollo, que para “avanzar” hacia la creación de música universal había que pasar por la etapa del nacionalismo, como lo habían realizado ya músicos de otras latitudes. La discusión, naturalmente, no se quedaba en el nivel estético. Como todo en ese periodo posrevolucionario, se cuestionó también la función social que debían cumplir las actividades musicales, y cuáles debían ser los agentes propulsores de éstas.

⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 155.

⁵ En 1912, Manuel M. Ponce presentó un concierto con obras suyas en el Teatro Arbeu, entre las que figuraban piezas para piano basadas en melodías populares. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*, El Colegio de México, 1941, Edición facsimilar CENIDIM, 1996, p. 95.

A pesar de que estos planteamientos eran el pan diario de los artistas, los músicos (con excepción de algunos) no vieron en el Primer Congreso Mexicano de Artistas y Escritores un espacio propio para definir posturas. Realizado a mediados de 1922, el congreso convocaba a “estudiar las bases sobre las cuales se sustentara el arte mexicano”. En dicho congreso destacó la participación del grupo Nosotros —al que pertenecían, entre otros, Ermilo Abreu Gómez (1894-1971), Roberto Montenegro (1886-1968), Manuel M. Ponce y Jesús C. Romero— que, como dice este último, representaba “a las izquierdas”, y logró que la mayoría aceptara “su criterio francamente evolucionista” y se aprobara la declaración en que se reconocía al “arte como medio de renovación social” en contraposición al “arte por el arte mismo”. La ausencia de los músicos no pasó inadvertida al grupo Nosotros, por lo que, convencidos de que a ese sector debía llegar también “la renovación ideológica”, se acordó hacer los esfuerzos necesarios para que celebraran su Primer Congreso de Música.⁶

Empiezan los cambios

Un ejemplo de que esos aires de “renovación ideológica” no alcanzaban a los organismos musicales fue la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), auspiciada por la Universidad Nacional. Con Julián Carrillo (1875-1965) a la cabeza, la orquesta no reflejaba ningún cambio: su programación no incluía música contemporánea de otras latitudes del mundo y eran escasas las obras de mexicanos. Éstas fueron unas de las principales críticas de varios músicos, que ya urgían a esa institución a incluir música moderna; pero también se le criticaba por su calidad musical, como lo retrató Manuel M. Ponce: “nuestras maderas y latones adolecen de una desafinación endémica [...] El sonido del violín llegaba hasta nosotros como velado por una sordina”.⁷

⁶ Es interesante recordar que en 1919 ya Manuel M. Ponce había lanzado la convocatoria a realizar el “Primer Congreso de Músicos Mexicanos” para, entre otros asuntos, estudiar “las causas del atraso de nuestra música y la mejor forma de contrarrestar esa decadencia”; convocatoria que no tuvo eco. Raúl Cosío, “La música” en *México, 75 años de Revolución*, tomo II, Educación, cultura y comunicación, México, FCE-INEHRM, 1988, p. 588-590.

⁷ Manuel M. Ponce, “Crónicas musicales”, *El Universal*, 17 de abril de 1922.

En contraste a los problemas de la OSN y debido al auge de la industria cinematográfica y musical, proliferaron las bandas de jazz, las orquestas de baile y los conjuntos que animaban musicalmente el cine mudo. Ese florecimiento causó, entre otras cosas, que la Unión Filarmónica (que había sido creada originalmente como una sociedad mutualista) ensanchara sus filas y sus miras: por una parte, el 18 de marzo de 1922 se convierte en Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal (SFDF), y se afilia a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM); y por otra, compite de alguna manera con la orquesta “oficial”. La Unión Filarmónica tenía su propia orquesta, dirigida por el italiano Gaetano Bavagnoli. Compuesta por cien músicos, a diferencia de la OSN tuvo gran éxito en sus presentaciones. De acuerdo con los escritos de Gloria Carmona, especialista en la historia de la Orquesta Sinfónica de México y sus antecesoras, los músicos y el público de la temporada de la Orquesta de la Unión Filarmónica “tampoco se imaginarían que una programación mucho más ecléctica y, lo que es mejor, iluminada con el color de obras mexicanas [...] podía ser la ráfaga de aire fresco que hiciera respirable el denso ambiente de los conciertos de Carrillo”.⁸

En 1924 dos jóvenes músicos —que serían determinantes en la música mexicana del siglo XX— se conocen: Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Ambos regresaban a su país natal, después de una estadía en Estados Unidos. En los primeros meses de ese año Revueltas ofreció dos conciertos como violinista en el Anfiteatro Bolívar. Pocos meses después, en el mismo recinto Chávez, al frente de un conjunto de cámara, estrena obras de Arnold Schoenberg (1874-1951), Paul Hindemith (1895-1963), Claude Debussy y de él mismo en lo que sería la primera sesión de la serie Conciertos de Música Nueva. La amistad y la comunión de ideas los llevan, un año después, a trabajar juntos en la programación de la siguiente serie de conciertos, participando ambos también como intérpretes y compositores, y donde continuaron ofreciendo música moderna desconocida para el público mexicano de autores como Darius Milhaud (1892-1974) e Igor Stravinsky (1882-1971). Los conciertos generaron críticas de un sector que catalogaba a esa música moderna como “estridentista”. Poco después, Revueltas, con la cantante

⁸ Gloria Carmona, “De la Orquesta Sinfónica de México a la Orquesta Sinfónica Nacional”, p. 12.

Guadalupe Medina (1892-1953) y el pianista Francisco Agea (1900-1970), emprenden una gira por varias entidades del país llevando la música, además de algunos de los mencionados arriba, de Erik Satie (1866-1925) y Manuel de Falla (1876-1946).

En 1924 la teoría microtonal de Julián Carrillo generó una amplia discusión entre los músicos. Desde varios periódicos y revistas Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), Estanislao Mejía (1882-1967), Manuel Barajas (1886-?), Carlos Chávez, entre otros, reaccionan contra las ideas del Sonido 13, polémica que “tuvo como resultado el que los estudios acústicos e histórico-musicales recibieran un impulso no conocido anteriormente en México”.⁹

El Primer Congreso Nacional de Música

En el ambiente musical siguen presentes también los problemas del cómo y del para qué en la creación musical. Los conceptos de “nacionalismo” y “modernismo” se contraponen cada vez con mayor fuerza a los de “europeizante” y “conservador”. Por ello, al convocarse, en julio de 1926, el Primer Congreso Nacional de Música, impulsado y patrocinado por la Universidad Nacional y *El Universal*, se crearon amplias expectativas entre los músicos.

En la convocatoria los considerandos ponen de relieve cómo había llegado ya a los músicos la necesidad de una “renovación ideológica”, al establecer que la música producida en el país había “carecido hasta la fecha de una orientación definida”; al reconocer que “nuestra música no es sino un reflejo de la europea” y al afirmar que había que “llevar a cabo una verdadera labor nacionalista”. La comisión organizadora del mismo estuvo integrada por músicos de renombre, la mayor parte de ellos profesores del Conservatorio Nacional de Música: presidente: Estanislao Mejía; secretario general: Daniel Castañeda; secretario de correspondencia: Francisco Domínguez; vocales: Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas; Juan León Mariscal (1899-1972), Ignacio Montiel y López y Jesús C. Romero. Fue tal el impacto de la convocatoria, que el 5 de septiembre, al iniciar el congreso, se habían presentado sesenta y tres ponencias en los temas de acústica musical; orga-

⁹ Juan José Escorza, “La significación de Jesús C. Romero en la musicología mexicana”, en Jesús C. Romero, *Efemérides de la música mexicana*, México, vol. 1, CENIDIM, 1993, p. 13.

nografía; teoría y composición musicales (desde el punto de vista técnico y desde el artístico); pedagogía musical; y folclore. Tan sólo Daniel Castañeda y Gerónimo Baqueiro Fóster presentaron juntos cinco trabajos, en los que ponían especial énfasis en el estudio de la no tonalidad y en las teorías de Julián Carrillo. En este punto, como podrá comprenderse, las discusiones no fueron nada tersas y se reflejaron en los dictámenes de las ponencias. Es interesante, por ejemplo, el dictamen a la ponencia “Reformas a la técnica de composición y nuevas orientaciones estéticas” de Vicente T. Mendoza, en el que se rechaza abrir en el Conservatorio como única dicha cátedra pues los principios de la “no tonalidad nos son desgraciadamente desconocidos”, pero, considerando “que sí es muy útil que el estudiante conozca, en la cátedra, los procedimientos usados por los modernistas para evitar, ex cátedra, posibles desorientaciones o decepciones”; asimismo, propone que “una vez terminados los cursos de música clásica”, se estudien “las obras de los modernos [...]”. Pero quizá la polémica más enconada fue la que sostuvo Jesús C. Romero contra Rafael J. Tello. Presente como delegado del Grupo Nosotros, Romero presentó la tesis “La historia crítica de la música en México como única justificación de la música nacional”, en cuyo dictamen se rechazaba la segunda propuesta, pues se “considera excesivo una cátedra especial y un curso de un año para la enseñanza de la Historia Musical Nacional, que no comprende ni ochenta años [...]”. Al exponer los motivos por los que su ponencia “tropezó con una serie de artimañas y de dificultades”, y al defenderla ante la plenaria, los congresistas decidieron rechazar el dictamen “aprobándose todas mis conclusiones tal y como estaban redactadas”. Sin embargo, el conflicto no terminó allí, enfrentándose abiertamente contra Ernesto Enríquez y Bauche Alcalde (profesores de Historia y Fonética Italiana respectivamente), quienes incluso llegaron a proponer la expulsión del ponente del Congreso. La conclusión de Jesús C. Romero refleja la situación de la discusión musical en ese momento:

Durante el Primer Congreso Nacional de Música se hizo palpable esa mexicanofobia. Los conservadores toleraron que se discutieran cuantos puntos se hubieran querido, relativos a los planteles de enseñanza; a los procedimientos pedagógicos; a la técnica musical, etc., etc., aunque las controversias entabladas con esos motivos encerraran las proposiciones más revolucionarias; pero pusie-

ron toda su influencia, que es mucha, para que no se leyeran o desecharan las tesis que trataran de nacionalismo musical o de nuestro folklore.¹⁰

Después de una semana de sesiones, cuarenta y ocho de ellas fueron aprobadas por unanimidad. De las conclusiones, acuerdos y recomendaciones, destacan:

1° Quedó evidenciada, establecida, la ingente necesidad para los compositores del estudio completo de la Acústica musical.

2° Aunque el Congreso no los aprobó, se delinearon nuevos métodos y sistemas para armonizar y componer; métodos que pretenden encauzar nuestra música hacia las corrientes modernas de politonalidad y atonalidad; sistemas que pueden tener en el futuro una espléndida floración.

3° Se evidenció una vez más que el Conservatorio Nacional puede y debe ser el centro director del movimiento musical nacional. [A nivel interno, la necesidad del] nombramiento del director mediante una terna elegida por el profesorado; la creación de la oposición para la obtención de cátedras, y la creación del doctorado en música.

4° En el folklore se fijaron los principios que caracterizan al concepto y se establecieron los fundamentos científicos y musicales para su estudio.

5° De los temas libres surgió la aprobación para la constitución de una sociedad de conciertos; trabajar por el establecimiento de una imprenta musical y por la fundación de una revista.¹¹

La importancia y trascendencia del Congreso puede medirse tanto por haber reunido a una gran cantidad de músicos preocupados por los derroteros de la música mexicana, en respuesta a los cambios mismos del país. Aun cuando no se establece como resolutivo, el Congreso impulsa la investigación de las manifestaciones artísticas tradicionales mexicanas, en especial las escénicas, de la que surgieron obras fundamentales para el conocimiento de nuestra música, y acepta que la creación, el estudio y la difusión de la música en

¹⁰ Jesús C. Romero, *La historia crítica de la música en México como única justificación de la música nacional*, México, Rodarte, 1927.

¹¹ Informe de Ernesto Enríquez, relator auxiliar, dado en el acto de clausura del Primer Congreso Nacional de Música.

México debe tener una orientación definida, “nacionalista”; orientación que al poco tiempo se convertiría en norma oficial.¹²

Tal y como se hizo en el Primer Congreso de Artistas y Escritores, en éste también fue electa una Comisión Permanente para llevar a cabo los acuerdos; la secretaría general fue ocupada por Estanislao Mejía; la del interior Manuel Barajas, y la del exterior Daniel Castañeda. La conformación de esa dirección representa el momento ideológico por el que transitaban los músicos: con relación a los trabajos y resultados del Congreso, se sitúa dentro del marco ideológico representado por las izquierdas, aun cuando ellos mismos no tienen claramente esa convicción. Apenas se clausuran sus trabajos, los congresistas mantendrán y profundizarán la polémica acerca de lo que los resolutivos implicaban y cómo llevarlos a cabo. En lo que se refiere a la creación musical, por ejemplo, una cosa era manifestar el acuerdo de escribir música nacionalista; cómo hacerlo era harina de otro costal, por lo que al decantar las posiciones específicas, se encaminarían por senderos diferentes y años después incluso se enfrentarían.

Nace la Orquesta Sinfónica de México

En otro ámbito, hacia fines de 1926, Francisco Corona, secretario general del Sindicato de Filarmónicos, formó una nueva orquesta, con el propósito de que fuera permanente: la Orquesta Sinfónica Mexicana (OSM), confiando su dirección a José Rocabrana (1897-1957). A pesar de ser un músico muy apreciado por su solidez artística, su gestión no fue muy afortunada. Las oposiciones entre los músicos de “derecha” y los de “izquierda” se manifestaban ya abiertamente, y el futuro de la orquesta era un punto de agrias discusiones entre ambos grupos. En las actas del Sindicato de Filarmónicos “consta la lucha empeñada entre la mayoría de los músicos de izquierda encabezados por [Gerónimo] Baqueiro Fóster (1898-1967) y

¹² Apenas se vislumbró la posibilidad de convocar al Congreso, Carlos Chávez se rehúsa a que la creación musical se vea limitada a determinada doctrina, y escribe con dureza: “Los sedicentes músicos y críticos de música no saben que la música nacional mexicana existe en tanto que existe la nacionalidad mexicana. ¿Qué otra cosa puede desearse? ¿Acaso un Congreso que dé un fallo, un fallo que determine e imponga la ‘estética de la música mexicana’, para que ésta salga de tal Congreso como Minerva de la cabeza de Zeus?”, en “Un congreso sin rigor”, *Arte*, 15 de mayo de 1926.

Mauricio Muñoz, que clamaban por una reorganización de la orquesta [...] confiada a Rocabruna, que vegetaba en aquellos conciertos del sueño en que el público y la orquesta se dormían de fastidio, y las mayorías derechistas que estimaban a Rocabruna como el insustituible”.¹³

Y es así como llegamos a 1928, donde las historias y personajes del Conservatorio, del Congreso, de las orquestas y del Sindicato (aparentemente sin conexión) se entrelazan de forma pública. Al prolongarse los malos resultados durante la primera mitad de ese año, creció el clamor de músicos, principalmente de la propia orquesta, por su reorganización. Esto se empató con un descontento creciente de los jóvenes músicos, en especial aquéllos que integraban las orquestas de jazz, que eran descalificados por su propia directiva, al considerarlos “músicos inferiores”. Así, se conformaron dos fracciones dentro del sindicato: “los jazzistas” y los “clásicos”. La alianza de los jazzistas con un grupo de clásicos de izquierda gestó un movimiento que no sólo cimbró los cimientos de esa organización gremial, sino también aquéllos que sustentaban toda la vida musical en el país.

Llegó el momento de cambio de directiva sindical y la mayoría de los músicos votó por una renovación radical. Aquellos despreciados “jazzistas” ganaron las elecciones encumbrando a la secretaria general a Santiago Vallejo Anaya. El encono creció cuando los clásicos aseguraron que la nueva directiva y la fracción a la que representaba acabaría con la orquesta, a la que —decían— odiaban los jazzistas “por ser una institución de arte superior”.¹⁴

Mientras eso sucedía, Carlos Chávez regresó a México después de dos años de residencia en Nueva York. A pesar de su juventud, Chávez ya era conocido en el medio musical, en especial por su participación, en los años 1924 y 1925, en la serie de Conciertos de Música Nueva y por sus escritos musicales publicados en *El Universal*.

Ese antecedente, más el hecho de que el grupo de izquierda del sindicato “abogaba en favor de directores jóvenes enseñados por maestros europeos de primer orden”, hizo que la directiva se fijara en Chávez: ese “excelente músico y, por añadidura joven, que llegaba del extranjero”. Por ello, le ofrecieron la dirección de la sinfónica “con facultades extraordinarias para

¹³ Demóstenes, “La música en México y en el extranjero”, *Ilustrado*, 6 de agosto de 1936.

¹⁴ *Ibidem*.

reorganizarla bajo nuevas bases".¹⁵ Una de esas nuevas bases fue la conformación de un Consejo Directivo de la orquesta, en la que participan, entre otros, Narciso Bassols, Genaro Estrada, Moisés Sáenz, y Antonieta Rivas Mercado cuya participación se limitó de julio de 1928 a febrero de 1929, cuando, junto a otros intelectuales, estudiantes y artistas (como el pianista Salvador Ordóñez Ochoa), se une a José Vasconcelos y a su campaña por la presidencia de la República.

Pero no sólo los músicos se sintieron atraídos por la personalidad de Carlos Chávez y no sólo ellos creían que eran necesarios aires de renovación en el ambiente musical. Casi de forma simultánea a su nombramiento como director de la OSM, Chávez es designado director del Conservatorio por Antonio Castro Leal, rector de la Universidad Nacional.¹⁶

El Segundo Congreso Nacional de Música

Y así, con estos cambios, se lleva a cabo el Segundo Congreso Nacional de Música, instalado el 30 de agosto de 1928. El primer día de sesiones se nombró (como en el congreso anterior) a Estanislao Mejía como secretario general. Fueron tres los grandes temas a tratar: folclor, pedagogía y acústica, para cuyos trabajos se nombraron sus respectivas comisiones en las que, por su composición, se percibe ya una sorda lucha. Es de destacarse, por ejemplo, que Mejía estuviera en las tres y que Chávez, que no era muy apreciado por Mejía y algunos de los organizadores del Primer Congreso, aparezca ya en las dos primeras comisiones.

Aun cuando no se presentaron tantas ponencias como en el congreso anterior, es de destacarse que la discusión versó principalmente alrededor del estudio de las tradiciones musicales mexicanas y los nuevos planteamientos acerca de la enseñanza musical, dejando prácticamente para una posterior

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ El Conservatorio había pasado a formar parte de la Universidad Nacional en 1917, fecha en que desaparece la Secretaría de Instrucción Pública. Bajo la dirección de Chávez cambia de nombre a Escuela de Música, Teatro y Danza, pero vuelve a su nombre original al momento en que se adscribe a la Secretaría de Educación Pública. Para evitar confusiones, en el texto siempre se le llama Conservatorio.

discusión lo concerniente a acústica musical¹⁷. Además de los trabajos aprobados, el Segundo Congreso fijó como tareas a cumplir por su Comisión Permanente, las siguientes: “la construcción de un Ateneo Musical donde esté íntegramente representado nuestro medio musical y sea centro de investigación, medio de intercambio ideológico y fuente de difusión cultural¹⁸; la convocatoria al Congreso Panamericano de Música y, por último, la organización de nuevos concursos musicales”¹⁹, además de, por supuesto, la convocatoria al Tercer Congreso.

Destaca en la integración de esa Comisión Permanente la ausencia de Estanislao Mejía y el ingreso como vocal de Carlos Chávez. Como secretario general fue nombrado Rafael J. Tello (1872-1946); como secretario del interior Luis G. Saloma y del exterior Manuel Rodríguez Vizcarra.

A pesar de la importancia de los acuerdos del Segundo Congreso, los problemas internos afloraron apenas éste se estaba clausurando. La Comisión Permanente no bien había entrado en funciones y ya debía dar respuesta a la carta de renuncia de uno de los relatores del congreso, Bauche Alcalde, mismo que dos años antes se habría enfrentado con gran encono contra Jesús C. Romero:

En cuanto a la imputación que el señor Bauche Alcalde nos hace de ser hostilizados del Conservatorio Nacional, vituperadores sistemáticos del mismo y deturpadores de la obra del señor Carlos del Castillo, no podrá el señor Bauche Alcalde [demostrarlo] en forma alguna, pues no se compagina con la verdad.

¹⁷ Las ponencias aprobadas fueron, en el tema de folclore, “Estudio de nuestra prehistoria musical”, por Jesús C. Romero; “La música mexicana”, por Estanislao Mejía y “El folclore como fenómeno histórico”, por Daniel Castañeda y G. Baqueiro. En el tema de pedagogía destacan, por las preocupaciones que reflejan, “La canción popular y la enseñanza del canto en las escuelas”, por Luis Sandi Meneses; “La educación musical del pueblo. El sistema Virgil”, por Ignacio Montiel y López; y “De la formación de las escuelas prácticas de música”, por Rafael Ordóñez.

¹⁸ Es de destacar el interés en este resolutivo, pues el Ateneo se fundó poco después. Entre los documentos recabados, encontramos el Acta Constitutiva de la Sección de Musicografía del Ateneo Musical Mexicano, del 14 de febrero de 1929, en la que se enlistan sus miembros fundadores: Jesús C. Romero, Gerónimo Baqueiro Fóster, Manuel Barajas, Daniel Castañeda, Miguel Galindo, Alba Herrera y Ogazón, Vicente T. Mendoza y Ernesto Enríquez, y en la que da cuenta ya de las asambleas generales del Ateneo.

¹⁹ “Plan de trabajo a favor de la música”, *El Universal*, 22 de septiembre de 1928.

Declaramos de una vez por todas que esta comisión no ataca ni atacará a nadie, no vituperará ni vituperará a nadie, pero hará todo lo que esté a su alcance para cumplir con su misión de dar a conocer y llevar a la práctica los acuerdos del Congreso. No otra cosa está haciendo y los pseudo argumentos que ahora se esgrimen en su contra, pudieron y debieron ser expuestos ante el Congreso, cuyos acuerdos motivan su labor.²⁰

Pero Carlos Chávez no esperaba los resultados del Segundo Congreso para emprender su propio proyecto musical. En el caso de la Orquesta Sinfónica de México, a pocos meses de haber asumido su dirección, estrena en México *Skycrapers*, obra del músico norteamericano Carpenter que incluía saxofones y banjos —instrumentos característicos de la banda de jazz—. Fue tal el revuelo que se generó que el periódico *Excélsior* lanzó la siguiente encuesta: “¿Qué opina usted de la música ultramodernista que empieza a desarrollarse en México, impulsada por el artista Carlos Chávez y otros innovadores?”. A la polémica, cuenta Gloria Carmona, se sumaron artistas e intelectuales, como el pintor Manuel Rodríguez Lozano y el dramaturgo Salvador Novo que respondieron con dureza a las críticas escandalizadas del músico Manuel Barajas. Escribió Rodríguez Lozano: “parece que no se ha enterado todavía de que no es snobismo viajar en automóvil, ya que todavía hay muchas personas que acostumbran a hacerlo en burro”.²¹

Haciendo un balance desfavorable de la labor del Conservatorio, a quien culpa de la situación de los músicos y de la desarmonía existente entre la producción musical y la “expresión verdadera del país”, Chávez asume la dirección de esa institución proponiendo un amplio plan de reformas. El estudiante, dice Chávez, debe conocer la música de todos los países en todos los tiempos; debe tener una formación sólida de contrapunto y armonía y debe ejercer sus facultades creativas. La práctica constante es la mejor escuela para todo artista, compositor o intérprete, sostenía, por lo que impulsó la creación de agrupaciones musicales dentro del Conservatorio, además de organizar audiciones y crear las

²⁰ “Los conciertos gratuitos y el Congreso Nacional de Música”, Carta de la Comisión Permanente del Segundo Congreso a *El Universal*, 10 de septiembre de 1928.

²¹ Manuel Rodríguez Lozano, “Una campaña en contra de los malos críticos”, *Excélsior*, 15 de octubre de 1928, y Salvador Novo, “Un conato de escándalo en el Iris el domingo”, *Excélsior*, 9 de octubre de 1928, citados por Gloria Carmona, *op. cit.*

academias de investigación. Para emprender sus reformas, Chávez le pide a Silvestre Revueltas regrese a México y se ocupe de la subdirección del plantel. La oposición a Carlos Chávez como director del Conservatorio y a sus reformas la encabezó fundamentalmente Estanislao Mejía, al lado de un grupo de profesores y estudiantes. Para Mejía las reformas chavistas “carecían de bases, tanto técnicas como pedagógicas” e implicaron “la supresión de la música de algunos clásicos extranjeros, aceptando, si acaso, la de Debussy y sus contemporáneos, cuya factura estuviere más a tono con la época, (y la creación de) conjuntos musicales para la interpretación de la música de compositores modernos.”²²

Esa fracción apelaría a los acuerdos del Primer Congreso Nacional de Música, en especial a aquellos que se referían a la institución educativa. Por ejemplo, deploraban que la designación de director del Conservatorio no se hubiera hecho a partir de una “terna elegida por los maestros” y, por si fuera poco, que Chávez no hubiera egresado del mismo. Desde ese momento y por varias décadas más, uno de los argumentos de Estanislao Mejía para denostar a Chávez sería su “falta de preparación”.²³ Las diferencias se hicieron más profundas a partir de las reformas a los planes de estudio, siendo Gerónimo Baqueiro Fóster y Luis Sandi Meneses los comisionados para redactarlos. Una lucha cada vez menos sorda se desarrollaba a diario en el recinto educativo, entre aquellos que en ese entonces se nombraban “anticuados” y “modernistas”. Ambas fracciones comprendían que las posturas de cada una iban en direcciones totalmente opuestas y que rebasaban incluso los ámbitos educativos. Para Carlos Chávez, las reformas al Conservatorio eran parte de un proyecto más amplio y ambicioso, que tenía que ver con la función social de la música, el papel del artista en la sociedad, la intervención del Estado y/o de la iniciativa privada en la política cultural, etcétera. Para los maestros opositores, lo fundamental era la educación artística y los pasos que

²² Estanislao Mejía, *Anales*, pp. 27 y 28.

²³ Cuando Estanislao Mejía alude a la preparación musical de Carlos Chávez, siempre lo hace en los siguientes términos: “Inició sus estudios de piano con un miembro de su familia. La falta de disciplinas técnicas, artísticas y estéticas, impidieron que Chávez abarcara el estudio serio de la composición. [...] El audaz, que en 1914 trataba de ingresar en el Conservatorio sin las materias básicas musicales [...] triunfaba por fin, ya no como alumno, sino como director del mismo Conservatorio en 1928”, *Anales*, pp-153-154.

debían seguirse para alcanzar la excelencia educativa. Por ello ponían especial énfasis en la creación del doctorado en música, entre otros.

Para Alba Herrera y Ogazón, por ejemplo, “la educación impartida a los músicos [debía llevar] el sello de la más amplia cultura universitaria, y abogaba por retomar en México la experiencia de las universidades estadounidenses, en las que, decía, “el típico maestro de música [...] es, o un compositor de altos vuelos, o un músico cuya disciplina académica se considera intachable; en fin un graduado de universidad especialista en música [...] es un exponente de alta cultura universitaria que se ha especializado en la materia”.²⁴ Pero para Carlos Chávez esa postura favorecería sólo a una pequeña minoría, y lo que él sostenía era que el país necesitaba respuestas y políticas para las amplias mayorías, por lo que a las aspiraciones de los profesores conservatorianos respondió:

Pero México no necesita doctores ni bachilleres en música; necesita buenos ejecutantes de banda, de orquesta, de ópera y ballet, etcétera, así como profesores de instrucción media. La labor musical socializadora que debe realizarse en el curso de algunos lustros, hará que sea indispensable que en el futuro, el Estado fomente una cultura de alto rango, propiamente universitaria.²⁵

El revuelo causado por esta declaración sólo podría ser superado por otro problema mayor: el futuro del propio Conservatorio. En 1929, en plena huelga estudiantil (que derivó en la autonomía de la Universidad Nacional), los maestros del Conservatorio alertaron de las intenciones de Carlos Chávez de separar al Conservatorio de la Universidad y adscribirlo como dependencia de la Secretaría de Educación. A partir de ello las diferencias se tornaron irreconciliables.

En un principio Chávez negó tener esta iniciativa, sin embargo, pocos días después argumentó a su favor. Los estudiantes, en particular quienes militaban en el movimiento, percibieron como un golpe directo a su causa la segregación del Conservatorio, pues su lucha tendría así un fin totalmente inesperado, ni siquiera imaginado: un triunfo general y una derrota en lo

²⁴ Alba Herrera y Ogazón, “El Conservatorio de Música como institución universitaria”, *El Universal*, 23 de diciembre de 1928.

²⁵ Carta abierta de Carlos Chávez, *El Universal*, 24 de junio de 1929.

particular, se lograba la autonomía pero se perdía su escuela.²⁶ ¿Cómo sería el Conservatorio dentro de la SEP? ¿Se mantendrían los planes de estudio? ¿En qué nivel serían reconocidos sus estudios? Éstas y otras más eran preocupaciones sentidas por aquella generación estudiantil.

A ellos se unió el grupo de profesores que ya venía oponiéndose a Carlos Chávez por sus reformas y se adhirieron otros más porque percibían que sus anhelos de emprender estudios superiores se vería truncado, y con ello la posibilidad de alcanzar el grado de doctor, tanto tiempo soñado.

Para Chávez la autonomía universitaria representaba un problema mayor a los considerados por alumnos y profesores, y en su exposición de motivos a la segregación del Conservatorio manifiesta una visión totalizadora de un proyecto nacional con respecto a la actividad artística; fija postura alrededor del papel del Estado y la iniciativa privada en la confección de las políticas culturales en México, discusión que setenta años después continúa vigente.

Aun cuando Chávez se equivoca al pensar que la autonomía convertiría a la Universidad en una institución privada, lo que califica de un peligroso ensayo, acierta al sostener:

Decimos que el ensayo es muy peligroso porque en México hasta la fecha el progreso de las instituciones ha sido marcado en sentido inverso, es decir, se progresa cuando se va de lo privado a lo oficial y se fracasa cuando se va de lo oficial a lo privado. [...] El Estado debe respaldar las instituciones artísticas en México, para que éstas se desarrollen y progresen.²⁷

El 11 de julio de 1929, en su sesión plenaria, el Comité Central de Huelga Estudiantil propone la creación de una escuela de música dentro de la Universidad. El 7 de octubre de ese año se realiza la ceremonia de apertura de cursos de la Facultad de Música (ahora Escuela Nacional de Música).

En ella, cuyo primer director fue Estanislao Mejía, se definieron los nuevos planes de estudio y se convoca a concursos de composición para dar a

²⁶ El 10 de julio de 1929, al expedirse la Ley de la Universidad Autónoma, se confirma que quedaba excluida la Escuela de Música, Teatro y Danza (antes Conservatorio) y pasaba a formar parte de la Secretaría de Educación.

²⁷ Carlos Chávez, "La música, la Universidad y el Estado", en *El Universal*, 3 de julio de 1929.

conocer “los principios para iniciar la producción musical nacionalista”²⁸. Por su parte, Carlos del Castillo dirige la revista *México musical*.

Aunque las diferencias y, consigo, las polémicas se sucedieron, podríamos decir que partir de este momento cada grupo tiene un espacio en el que pone en práctica sus propios puntos de vista.

²⁸ Convocatoria a Concurso de Composición por la UNAM y El Universal”, *El Universal*, 6 de junio de 1930.

HIDALGO
 La Regina — Tel. Mex. 3-95-66

CLAS. "TEATRO DE AHORA"
 Director: RICARDO MUTIO

SABADO 12 DE MARZO DE 1932
 Moda a las 8, LUNETA 75 cs.

Estreno
 de la pieza trágica de Juan Bustillo Oro, dividida en tres tiempos

Los que Vuelven
 (La Tragedia de los Mexicanos Repatriados)

El autor hace proceder su obra de las versos de POEPIRO BARRA FACHO:
 "Los que volvian a tierra del azero renuncio
 y lo comian con unhas finpas y afeimetas apatillas"

INTERPRETADA POR

En el Primer Tiempo

Ricardo Mutio.....	José María Toro
Rosa Arriaga.....	Romelina
Alfredo Galán.....	Lucrecia García
Fernando Hoyos.....	El Bano
Jorge Gavira.....	Ramón
Feliciano Rueda.....	Mateo Górriga
José Sánchez Ramírez.....	Arthur

En el Segundo Tiempo

Ricardo Mutio.....	José María Toro
Rosa Arriaga.....	Romelina
Socorro Añel.....	Guadalupe Toro
Antonio R. Frassinó.....	Alfred Kerr
José Neri.....	Un Vecino
Feliciano Rueda.....	El Hombre con el Puro

En el Tercer Tiempo

Ricardo Mutio.....	José María Toro
Miguel A. Utrera.....	Cecilia
Alberto Galán.....	Jacinto
Fernando Hoyos.....	El Ocho
Miguel A. Romero.....	Hombre de la guitarra
Jorge Gavira.....	Hombre en el suelo
José Neri.....	Otro Hombre
José Sánchez Ramírez.....	El Tusieta
Fernando Hoyos.....	El Millón

Coro de Hombres-Trabajadores-Soldados

LA ACCION: del primer tiempo en una finca triguera de la America Land Improvement en EE. UU., del segundo tiempo en una ciudad del Norte del mismo PAIS, del tercer tiempo, frente al desierto mexicano.

Tres Bellos Decorados Nuevos de Carlos González

Mañana-Tarde 4.30 (Por única vez) En una sola Función Reservas

LOS QUE VUELVEN de Bustillo Oro
 y PRINCIPAL de Magdalena

6 ACTOS por 75 cs. LUNETA

PRECIOS DE ENTRADA

Platón con seis entradas.....	6.50
Dobles primeras sin seis entradas.....	4.50
Dobles segundas con seis entradas.....	5.00
Dobles tercera con seis entradas.....	3.43
Paseos de galería con seis entradas.....	1.25
LUNETA preferencia.....	1.00
Delanteros numerada de segundos.....	0.75
Delanteros numerada.....	0.70
Segundas generales.....	0.45
Terceros numerados.....	0.40
Terceros generales.....	0.35
Galería numerada.....	0.25
GALERIA GENERAL.....	0.15

NOTAS: se pone en conocimiento del público que las reservas se hacen hasta las 12 del día de la Función. Se prohíbe a entrada a niños menores de 5 años. Se prohíbe fumar en el interior del Salón.

Los que vuelven, 1932.
 Archivo Marcela Magdalena Deschamps.

La formación dancística en México (1919-1932)

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos
CENIDIM-Danza

Con este texto pretendo dar a conocer las condiciones y procesos que hicieron posible la institucionalización de la formación dancística en México durante la década de los años treinta del siglo XX que fue el momento en el que tuvo lugar la apertura de la primera escuela pública de danza en México. Para ello dividí este documento en tres apartados: en el primero menciono algunos rasgos de la situación política, artística y social de México a partir de las últimas décadas del siglo XIX y que influyeron en la práctica dancística; en el segundo apartado, enunció las características de la formación dancística en aquel momento, para cerrar con algunas consideraciones finales.

Albores de la educación dancística nacionalista

Uno de los propósitos del país durante el siglo XIX fue la construcción de una nación mexicana culturalmente homogénea, y para ello se consideró necesario incorporar paulatinamente a las grandes mayorías al modelo cultural que había sido adoptado como proyecto nacional. Este propósito, aunado a las transformaciones experimentadas en dicho siglo y a los cambios vividos en la escuela pública, contribuyó a crear el territorio simbólico de la nación: los edificios, las esculturas, los festejos, la música, la danza, el teatro, se tornaron en formas de convocar, persuadir, apelar al sentimiento y a la conciencia de sus pobladores.

En cuestión dancística, “lo nacional” tuvo diversas formas de expresión. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, intelectuales como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, insistían en la necesidad de consolidar una cultura nacional y la vía era la educación y el reconocimiento de los

valores nacionales; esta propuesta no se consolidó, pues para el liberalismo, “lo nacional” se limitaba al México mestizo, a la adopción y adaptación de los sistemas políticos, económicos y culturales occidentales, y a la nacionalización de las costumbres españolas. En el campo de la danza esto se manifestó de la siguiente forma:

un mestizaje con menos carácter indígena que peninsular fue expresado en las formas del baile popular. Los sones y jarabes mexicanos nacionalizaron las formas de baile hispano, lo mismo ocurrió con las costumbres criollas, el traje, la adopción del caballo, la guitarra y el culto y las formas de las festividades religiosas. La cultura negra aportó: los sonecitos de la tierra, pues se incorporaron “canarios” y “fandangos”, “mudanzas” y “zapateados” a las nuevas formas de los sones del país. Las costumbres populares dancísticas pronto fueron trasladadas a los espectáculos teatrales como otra forma de esparcimiento y expresión nacional, y si en la primera mitad del siglo XIX los sones y jarabes —aun los prohibidos en la Inquisición— eran bailados frecuentemente en los teatros, durante la segunda mitad la manera de expresar la mexicanidad a través del baile tuvo un mayor realce.¹

En cuestión de educación, el Estado nacional se orientó hacia la escuela elemental² y la educación de masas.³

¹ Josefina Lavalle, “Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX”, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, INBA/CONACULTA/Ríos y Raíces, 2002, pp. 19-20.

² Desde el siglo XIX al hablar de la impartición de la enseñanza se hace referencia a la educación elemental, la primaria. Aunque ésta no fue entendida como tal sino hasta los primeros años de la época posrevolucionaria. La primaria estaba dividida en tres niveles: primeros dos años, dos años intermedios y dos últimos, pero no estaban muy bien definidos sus términos.

³ En la segunda mitad del siglo XIX, los proyectos sobre educación comenzaron a cambiar, se amplió el número de escuelas de gobierno. Con la llegada de los gobiernos de Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada se comenzó a elaborar un proyecto para llevar la educación a varios sectores de la población y se habló de que el Estado era el que debía de proporcionar la educación elemental a la población, pero no sólo a los niños, sino a los padres. Durante el porfiriato la educación logró una importancia que no había tenido antes, se impulsaron planes de estudio y proyectos de construcción de escuelas por parte del gobierno federal, la matrícula aumentó, así como los ingresos y egresos del nivel básico. La enseñanza fue promovida entre niños y adultos, sin distinción entre hombres y mujeres, y fue impartida de acuerdo a su nivel social, entonces, se habló de “una educación de masas”; sin embargo, este proyecto no

En el campo dancístico⁴ mexicano los cambios se centraron en tres rubros: a) el Estado empezó a convocar a los maestros de danza y bailarines para que llevaran espectáculos dancísticos a todo el pueblo; b) dichos espectáculos deberían resaltar los símbolos de lo nacional y poseer las características del arte culto, es decir, utilizar las técnicas más avanzadas en su área; c) se consideró fundamental civilizar a los niños, es decir, poner atención en la enseñanza de la higiene, la educación cívica y las actividades artísticas y culturales.

En este contexto surgió una serie de leyes e instituciones que constituyeron la plataforma en la cual se sostuvo la primera escuela pública de danza a partir de la década de los treinta.

En 1901 se expidió una ley para las escuelas primarias superiores en las que se solicitaba incorporar de manera obligatoria las fiestas escolares al finalizar el ciclo escolar;⁵ en este momento, la situación de la educación artística no era sólida ni suficiente; las escuelas donde se enseñaba arte eran escasas, la cobertura era limitada y los métodos de enseñanza tenían que trabajarse y pulirse. Esta situación trajo consigo la necesidad de impulsar la

logró responder a las necesidades básicas de la población, porque la educación no dejó de ser privilegio de unos cuantos; no obstante, no se puede negar la intervención de personajes como Gabino Barreda quien fundó en la tercera parte del siglo XIX la Escuela Nacional Preparatoria, ni las ideas de Justo Sierra, quien logró modificar los planes de estudio y reglamentó la educación en un solo plan de estudios para todo el país. Hasta la llegada de José Vasconcelos y la creación de la SEP, el sistema educativo contempló lapsos mayores.

⁴ Bourdieu define la noción de campo como “una red, o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones son definidas objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) cuya posesión dirige el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo y al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones” Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo-CNCA, México, 1990, pp. 136-138. Mirar al ámbito dancístico mexicano como un campo significa mirar más allá de las intenciones y proclamas de las personas y las instituciones, y considerar sus comportamientos como parte de estrategias dentro de un espacio en el que se juegan relaciones de poder, dentro y fuera de dicho campo.

⁵ Anteriormente existieron legislaciones que pretendieron favorecer la actividad dancística como fue la Ley de Instrucción Pública de 1861, la cual contemplaba la formación de un sistema educativo que incluía a las Bellas Artes. Esta ley no pudo aplicarse. Lo mismo sucedió con la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867, mediante la cual se pretendía validar a las escuelas de arte. A través de esta legislación se buscaba la impartición de materias artísticas (dibujo y música) en todos los grados de la educación elemental de 1° a 5° año. Silvia Durán, *La educación artística y las actividades culturales*, México, CONACULTA/FCE, 1998, p. 398.

educación artística privada y reestructurar en general la educación pública que incluía a las áreas artísticas.

En 1905 se creó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; en 1910, la Universidad Nacional, y para el año de 1915, durante el gobierno de Venustiano Carranza, se impulsó la creación de la Dirección General de las Bellas Artes que dependió directamente de la Secretaría de Instrucción Pública.⁶

El movimiento armado de 1910, con su remoción social y turbulencia política, le imprimió nuevas características al nacionalismo mexicano. El teatro popular floreció, retomó los personajes populares, rompió con la moral tradicional y se desbordó en el albur y el humor obsceno; el teatro de revista y de “tandas” utilizó la crítica política y se cayó en el interés de enfatizar una visión ingenua del México rural, a fin de encontrar la verdadera “alma nacional”; en el ambiente campirano se quiso encontrar la verdadera fisonomía de “lo mexicano”, por ello se revaloró la canción vernácula y la producción popular de la música mexicana.

En 1919 se contó con la presencia de la bailarina Anna Pavlova y se insistió en crear una compañía de danza que ofreciera un espectáculo mexicano, refinadamente artístico, cuyo repertorio resaltara la belleza de las fiestas populares, lo pintoresco de la indumentaria original y lo característico de las danzas. Esta interpretación fue admirada y admitida por muchos de los artistas de la época;⁷ no obstante, “la exaltación del colorido de las danzas y el traje popular, de la belleza del paisaje y su gente, constituía una transposición insustancial que se oponía a la realidad de los acontecimientos cotidianos, donde las traiciones y la muerte jugaban con el destino del país”.⁸ Durante los años de 1920 a 1930, jugó un papel importante la iniciativa de Manuel Castro Padilla y de Adolfo Best Maugard de organizar por primera vez una exposición de artes populares. Para ello viajaron por distintas

⁶ Dos años más tarde, dicha secretaría desapareció y la organización y dirección de las bellas artes quedó a cargo de la Universidad de México y dependiente de ella, se creó el Departamento Universitario y de Bellas Artes.

⁷ A este nacionalismo, Josefina Lavalle lo denomina visión pintoresquista y romántica, porque exaltaba el colorido de las danzas y el traje popular y la belleza del paisaje, en contraposición con los acontecimientos cotidianos donde las traiciones y la muerte jugaban con el destino del país. Josefina Lavalle, *op.cit.*, 2002, p. 31.

⁸ *Loc. cit.*

regiones del país y se trajeron indumentaria y artesanías, lo cual resultó una gran sorpresa, pues muchas de ellas se desconocían.

En 1921 tuvo lugar la organización de los festejos para la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia, en donde se afinaron los símbolos nacionales. En cuestión dancística, las danzas y bailes tradicionales fueron vistos como un elemento importante dentro del concepto de “lo nacional”, y no sólo se aceptó como lo mexicano a la china poblana y al charro, sino también otros estereotipos como las tehuanas, las rancheras, las norteñas y las mestizas.⁹

Durante la década de los veinte, José Vasconcelos,¹⁰ tomó las riendas del proyecto cultural y elaboró un plan de salvación/regeneración. Su ideal era educar para establecer vínculos nacionales mediante una educación entendida como una actividad evangelizadora; puesta en marcha a través de misiones rurales cuya tarea fue predicar el alfabeto y despertar una conciencia rural. Él pretendía la redención del indio, su incorporación a la cultura nacional, la apropiación de los símbolos, los temas y las leyendas de los héroes del pasado. Para ello estableció campañas contra el analfabetismo, difundió y promovió las artes y creó el Departamento de Bellas Artes, cuya obligación fue multiplicar el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música, la danza y el canto.

La danza aún no era una especialidad, pues formaba parte de las áreas de educación física y de música y no contaba con una institución oficial que avalara los estudios dancísticos existentes.

Para impulsar la práctica dancística, el gobierno federal patrocinó conciertos y presentaciones al aire libre y para promover las danzas populares y la cultura física, asimismo se fundó el Departamento de Cultura Estética, mismo que quedó a cargo de Joaquín Berinstáin a quien le tocó organizar espectáculos de música, danza y teatro.

En 1924 se inauguró el Estadio Nacional con la presentación de 500 parejas bailando *El jarabe tapatío*;¹¹ y en todos los festejos que se realizaron en aquel

⁹ Pablo Parga, *Cuerpo vestido de Nación*, México, CONACULTA/FONCA, 2004, p. 51

¹⁰ Rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921) y Secretario de Educación Pública (1921-1924).

¹¹ A este tipo de nacionalismo de grandes contingentes expresado en la danza, Josefina Lavalle lo identifica como Arqueología Dancística y Escenificación Costumbrista, que con frecuencia “se concretaban en una fallida arqueología dancística, una interpretación simplista

momento, se dejó sentir un carácter popular y la presencia de todos los sectores sociales, resaltando aquellos símbolos que generaban un sentimiento de pertenencia a la nación y de identidad nacional.¹²

El ascenso del general Plutarco Elías Calles a la presidencia de la República en 1924 provocó la salida del país de Vasconcelos; su sucesor en la Secretaría de Educación Pública fue José Manuel Puig Casauranc, quien continuó muchos de los proyectos propuestos por el político oaxaqueño.

Para 1923, el Departamento de Cultura Indígena puso en marcha el proyecto relativo a las Misiones Culturales, que se consolidó en 1926, gracias a la creación de una dirección encargada de ellas.

En 1925 se fundó la Casa del Estudiante Indígena que, al igual que las Misiones Culturales, pretendió incorporar a indígenas y campesinos a la vida nacional, difundir los principios revolucionarios e impulsar las artes populares. En ese mismo año se inauguró el Primer Festival de Primavera en Teotihuacan con el espectáculo masivo *Tlabnicole*, al cual le siguieron otros espectáculos que pretendieron el mismo propósito y que se mostraron en público incluso hasta el año de 1935.

y acartonada de la historia de México, acentuada por un concepto superficial de nuestras tradiciones indígenas”, *loc.cit.*

¹² La ciudadanía, a través de su interacción con las instituciones formales e informales de su estado-nación, va desarrollando un relativo apego hacia ellas. La manera como siente este proceso forma lo que denominamos “el sentido de pertenencia hacia las instituciones de su país”, es decir, su grado de identidad nacional, la cual se manifiesta como expresiones de solidaridad, satisfacción de los productos de la misma, sentido comunal hacia símbolos de la inclusividad nacional, orgullo de reconocerse con un pasado y un presente histórico compartidos, fijación y reconocimientos estéticos a las formas y perspectivas del territorio, devoción, admiración y sentimiento hacia los productos de la cultura originaria y, aún más, complacencia ante las organizaciones que favorecen la vida y las relaciones colectivas. Raúl Béjar Navarro y Héctor M. Capello, *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, México, CRIM/UNAM, 1990, p. 94. Entre los símbolos nacionales en México encontramos: el escudo nacional, la bandera tricolor, el himno nacional, los trajes típicos y las danzas y música de diferentes regiones del país, etcétera.

Protagonistas y procesos formativos previos a la fundación de la primera escuela pública de danza

Los procesos formativos en el ámbito de la danza durante los años veinte aún no estaban bajo el cobijo de una instancia oficial creada “ex profeso” para ello. Dicha formación dependía de los maestros extranjeros o mexicanos que impartían las clases de danza, de los espacios en que se practicaba esta actividad, y de las diferentes intencionalidades con las cuales se formaba a los bailarines. A continuación se exponen las diferentes opciones de formación existentes en el México revolucionario.

En las academias particulares se podía estudiar danza clásica, española o algunas de las formas dancísticas en boga. Entre los maestros que abrieron sus academias encontramos a maestros extranjeros y mexicanos. Entre los primeros encontramos a Madame Stanislava Mol Potapovich, quien había sido formada en la Escuela de Varsovia; a Carol Adamchevsky, quien había estudiado en la Escuela Imperial de San Petersburgo y en el Teatro Marinsky (donde fue compañero de Nijinsky); ambos llegaron a México y abrieron la Academia de Bailes Clásicos Potapovich.¹³ Vlasta Maslova fue una bailarina absoluta de la compañía de Anna Pavlova que se quedó en México después de la visita que realizaron en 1919 y que estableció su academia particular, a la que llamó de Bailes Imperiales.¹⁴

Nina Shestakova, bailarina de la Ópera Privé de París, estudió en la Escuela del Ballet Imperial Ruso y participó en el Ballet de Riga y en el Ballet del Teatro de los Campos Elíseos; en México fundó la escuela denominada de Baile Clásico y en 1936 se trasladó a Mérida, Yucatán, donde formó una escuela de danza y un grupo; Grisha (Gregorio) Navibatch esposo de Shestakova, impartió clases de bailes de salón, formó el ballet Grisha Navibatch y en 1946 fundó una escuela particular que llevó el nombre de Escuela Mexicana de Ballet, años después partió a Estados Unidos.

¹³ “Profesoras y danzarinas de México”, *El Universal Ilustrado*, año X, núm. 490, 30 de septiembre de 1926, p. 21, en Patricia Aulestia, *Las “chicas bien” de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, México, CID-Danza, 2003, p. 39.

¹⁴ Gran Teatro Esperanza Iris. Gran Compañía de Ópera Italiana, *Revista de Revistas*, año X, núm. 465, 30 de marzo de 1919, p. 8. Anuncio, en Patricia Aulestia, *op.cit.*, 2003, p. 39.

Entre los maestros mexicanos que impartían clases de danza en escuelas particulares encontramos a Carmen Galé, alumna de Vittorio Rossi;¹⁵ Eleonor Wallace, alumna de la Escuela de la Ópera de París; y Estrella Morales, quien estudió danza en Estados Unidos y en Alemania con alumnas de Isadora Duncan. La característica común entre ellas era que las tres se dedicaban a la danza clásica además de que, tanto Carmen Galé como Estrella Morales, tiempo después darían clases en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

También fue posible localizar a profesores mexicanos que daban clases de danza en escuelas oficiales con una formación más cercana a la educación física que a la danza.

Algunos de los maestros que trabajaban en las escuelas oficiales se incorporaron posteriormente a las misiones culturales y su labor se inclinó al conocimiento, aprendizaje y enseñanza de los bailes, danzas y música mexicana de las diferentes regiones del país.

Además existieron bailarines en activo que participaron como maestros en las escuelas de la SEP. Entre ellos encontramos a Rebeca Viamonte (1904-1992) mejor conocida como Yol Itzma o “La Danzarina de las Leyendas”, quien se distinguió como docente e intérprete de estilizaciones de danzas prehispánicas.¹⁶ Sus maestros fueron: la Carbonera; las hermanas Costa; Lettie Carrol y Armen Ohanian; y en Nueva York, lord Kinkai. Participó en la obra *Payambé* en el año de 1929, en donde protagonizó la serpiente sagrada, Kilix-Can. Se desempeñó como solista y recibió el apoyo de artistas como Carlos Chávez y Diego Rivera. Rebeca Viamonte posteriormente se incorporó como docente a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.¹⁷

Otras dos grandes artistas mexicanas que trabajaron como profesoras de danza en los albores de la década de los treinta fueron Nellie Campobello y Gloria Campobello, consideradas pilares fundamentales en el proceso de

¹⁵ Vittorio Rosi nació en Italia, estudió en la Scala de Milán, fue maestro de ballet en el Teatro Alhambra de Londres, introdujo el ballet en Japón, y en Estados Unidos fundó la Compañía de Ópera Cómica. Estuvo en México durante los años 1921 a 1923.

¹⁶ Como fueron: *El sol de Palenque, Tehuana, Coqueta, El sueño de piedra y Danza azteca*.

¹⁷ Para mayor información acerca de Rebeca Viamonte es posible consultar una biografía imaginaria en César Delgado Martínez y Julio C. Villalva Jiménez, *Yol-Itzma. La danzarina de las leyendas*, México, Escenología, 1996.

institucionalización de la formación dancística en México. Ambas incursionaron en la danza con Lettie Carrol en el año de 1927. Gloria Campobello llegó a ser *prima ballerina* de México y Nellie no sólo destacó en el ámbito dancístico, sino también en el literario; estuvo al frente de la Escuela Nacional de Danza casi por cincuenta años consecutivos. Estas dos grandes artistas iniciaron su práctica docente impartiendo clases de bailes regionales y de ritmos mexicanos.

Un maestro mexicano interesado en los bailes regionales y en los ritmos mexicanos fue Alberto Muñoz Ledo, quien impartió clases en escuelas oficiales; concretamente en la Escuela Gabriela Mistral para después, pasar a formar parte del cuerpo docente de la Escuela de Danza de la SEP.

Enrique Vela Quintero fue un bailarín dedicado a la docencia. Nació en el Distrito Federal en 1908, desde pequeño aprendió a tocar las castañuelas, a bailar jotas, sevillanas y fandangos. Además de estudiar comercio, estudió música en la Escuela Superior Nocturna de Música adscrita al Conservatorio Nacional, y además declamación, danza y actuación; entre sus maestras de danza figuraron Amelia Costa y Armen Ohanian. En el año de 1925 realizó una audición ante Andreas Pavley y Serge Oukrainsky para ingresar a su Escuela-Ballet, en donde fue aceptado y con quienes viajó por varias ciudades de Estados Unidos hasta el año de 1928. En 1931 fue nombrado profesor por la SEP de las escuelas “Ignacio M. Altamirano” y “Benito Juárez”. En la coreografía *Ballet del árbol* de Hipólito Zybin bailó al lado de Nellie Campobello y de Gloria Campobello. El maestro Vela Quintero, que fue reconocido artísticamente con el nombre de Velezzi, se dedicó por varios años a dar clases particulares (1933-1940) para regresar a la Escuela de Danza en el año de 1938, lugar donde enseñó danzas mexicanas, españolas, euritmia, calistenia y danza clásica. Participó en la puesta en escena de diversas coreografías de repertorio como de creación personal. Enrique Vela Quintero permaneció en la Escuela Nacional de Danza hasta la década de los ochenta.¹⁸ Murió en el año de 1990.

Otra opción para estudiar danza fueron los teatros de variedades, pero en este caso las clases estaban destinadas a los bailarines que integraban dichos espectáculos; las clases las impartían maestros extranjeros, como fue el caso de Carol Adamchevsky quien se dedicó a preparar al cuerpo femenino de los es-

¹⁸ Patricia Aulestia de Alba, “Enrique Vela Quintero (Velezzi)”, *Boletín Informativo del CID*, núm. 5, México, INBA/CID-Danza, 1985, pp. 17-18.

pectáculos.¹⁹ Otro bailarín que trabajó para varios teatros de la ciudad de México fue Giorgio Vittorio Rossi, quien pertenecía a la tradición italiana de ballet; viajó a Inglaterra, Estados Unidos y Japón y en este último país se le reconoció como “El padre del ballet”.²⁰

Lettie Carrol (1888-1964), fue otra maestra que preparó a sus alumnos con el propósito de formarlos para que se presentaran en los teatros de variedades. Ella nació en Corpus Christi, Texas; estudió danza con Alexander Kotcherovsky, esposo de Bronislava Nijinska, y con Martha Graham en la escuela de Ruth St. Denis. Llegó a México en 1910 y no sólo se distinguió por dar clases de ballet, baile acrobático, tap y bailes de salón, sino porque integró una compañía dancística con bailarines de primera calidad, entre ellos Vicky Ellis, Bill Ellis y Richard Hasse-Held, así como con las mexicanas Nellie Campobello, Gloria Campobello y Rebeca Viamonte. Inicialmente su compañía se dio a conocer con el nombre de Carroll’s Girls, para más tarde denominarse Carroll Ballet Clasique y en 1930 como Carroll Society Vaudeville. Su repertorio era amplio: abarcaba el ballet, la danza libre al estilo de Isadora Duncan y trabajos dancísticos que hacían recordar al teatro de revista.²¹ Lettie Carroll no sólo incursionó en la enseñanza de la danza y el trabajo coreográfico, también fue una gran difusora de esta actividad e impulsó el surgimiento de nuevas bailarinas.

También fue posible aprender danza en las escuelas donde se impartían otras actividades artísticas (las cuales por cierto eran escasas) como era el caso de la Escuela Libre de Música y Declamación, en donde fue maestra por muchos años Amalia Lepri. Esta bailarina llegó a México en 1880 con la Compañía Dramática y Coreográfica Española Brernis-Burón dirigida por su padre Giovanni Lepri;²² la compañía realizaba comedia musical de calidad. A Amalia Lepri durante su estancia en México se le reconoció un

¹⁹ Raúl del Real, “El funambulesco Adamchewsky y su ballet y sus zapatos”, *El Universal Ilustrado*, año XI, núm. 547, 3 de noviembre de 1927, pp. 26-63, en Patricia Aulestia, *op.cit.*, 2003, p. 39.

²⁰ Ann Barzel, “European Dance Teachers in the United States”, *Dance Index*, 1944, p. 90 en Patricia Aulestia, *op.cit.*, 2003, p. 39.

²¹ Patricia Aulestia, “Lettie Carroll”, *Boletín Informativo del CID Danza*, núm. 2, México, INBA/CID-Danza, 1985, pp. 6 y 8.

²² Giovanni Lepri, considerado sucesor de Carlo Blasis y guía de Cecchetti, pilares de la escuela italiana de ballet.

trabajo dancístico impecable, por ello tres años más tarde regresó a nuestro país y se quedó definitivamente.²³ Durante aproximadamente tres lustros, la famosa bailarina interpretó un amplio repertorio como parte de la comedia musical en donde se incluía al ballet, hasta que en 1894 —momento en que el género de comedia musical estaba ya perdiendo audiencia por dar paso a la zarzuela—se dedicó a la docencia donde se desempeñó en este puesto durante varios años más.²⁴

Había otro grupo de maestros que se dedicaron a bailar y a montar trabajos coreográficos; como fue el caso de las hermanas Costa, formadas en la tradición italiana de ballet, quienes durante la década de los veinte participaron en las propuestas coreográficas de bailes masivos; en 1923 Amelia Costa montó el espectáculo masivo *Las canacuas*; y Adela Costa, al año siguiente, realizó el trabajo que llevó el nombre de *Quetzalcóatl*.²⁵

Dentro de los maestros que dieron clases, tanto en escuelas particulares como públicas, encontramos a Xenia Zarina. Ella llegó a México en 1921 como parte de la compañía Pavley-Oukrainsky; visitó nuestro país en varias ocasiones: en 1931, en 1933 y en 1943, luego de presentarse como solista con un amplio repertorio, fue contratada como maestra de danzas orientales en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

Hubo dos maestros más que prestaron sus servicios en academias particulares así como en instancias oficiales, ellos fueron Hipólito Zybin y Pedro Saharov; ambos pertenecieron a la tradición dancística rusa y llegaron a México con la Ópera Privé de París, en 1930.

Hipólito Zybin nació en Nijni, Novgorod, Rusia (1891–1965) en una familia aristocrática y noble. Además de graduarse como abogado tuvo la oportunidad de estudiar canto y ballet. Terminó sus estudios de primer bailarín en la Escuela de Elena Poliakova, solista del Teatro Imperial de San

²³ Maya Ramos Smith, *Teatro Musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*, México, UAM/Gaceta, 1995, pp. 231-280.

²⁴ Patricia Aulestia, *op.cit.*, 2003, p. 39.

²⁵ Estas maestras italianas iniciaron en la práctica dancística a Graciela Isasi Farías; Nellie y Gloria Campobello; Alicia, Celia y Eva Pérez Caro; Issa, Marina y Tessy Marcué; Eva Beltri y Juanita Barceló. Patricia Aulestia, *Actividad pedagógica de la danza en México (1910-1939)*, México, CID-Danza, inédito.

Petersburgo, además estudió con François Delsarte.²⁶ Su incursión como bailarín la realizó en Yugoslavia como miembro del *corps* de ballet de la ópera, en donde resultó un buen elemento y gracias a ello no tardó en ascender y colocarse como primer bailarín de dicha ópera, en donde tuvo la experiencia de participar como pareja de baile de Anna Pavlova cuando ella visitó Yugoslavia. Esta vivencia como bailarín le permitió en el año de 1926, ingresar como solista a la Ópera del Teatro Chatellet en París, compañía con la cual decidió, en 1928, realizar una gira por América del Sur y en la que tuvo la oportunidad de compartir experiencias con artistas, bailarines y cantantes rusos. Hipólito Zybin llegó a México en 1930.

Pedro Saharov se dedicó a dar clases de danza de manera particular tanto en el Distrito Federal como en el estado de Tabasco y a confeccionar zapatillas de ballet; finalmente se incorporó como maestro a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes en la que permaneció hasta la década de los setenta.²⁷

De lo anterior es posible inferir que la carrera de profesor de danza no existía y que los bailarines profesionales con los años y la experiencia fueron los que se dedicaron a la docencia.

Asimismo fue posible identificar que las condiciones en las que se impartían las clases de danza en México no eran las idóneas, los maestros adscritos a las instancias oficiales impartían sus lecciones en los patios de las escuelas, sobre todo cuando sus puestas en escena eran con un gran número de participantes, como era el caso de los ballets de masas. En el caso de las clases particulares, éstas se impartían en lugares acondicionados.

²⁶ Hipólito Zybin, director de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP, 10 abril, 1930, recorte, *cf.*; Patricia Aulestia, *Actividad pedagógica de la danza en México (1910-1939)*, México, CID-Danza, inédito.

²⁷ Del maestro Pedro Saharov, Nellie Ferrer recordaba: “Otro maestro importado [...] con sus danzas rusas, su personalidad distinguida, su porte elegante y ese mirar azulado que subrayaba su carácter dulce, firme y decisivo a la vez; con el ritmo del compás, tan característico de los eslavos —se empeñaba sin decirnoslo— en desarraigar nuestra idiosincrasia e imprimirnos ese carácter refinado de los de su país, la Ucrania. Deseaba que de la noche a la mañana interpretáramos a la perfección gestos, mímica, pasos y movimientos [...] se movía enseñándonos a desplazarnos casi sin tocar el piso, como si estuviéramos suspendidos o deslizándonos, haciendo movimientos en círculos interminables [...] al ritmo de un vals, una polka o una mazurca.” Nelia Ferrer de Hohmann, “Mi infancia dancística” en Felipe Segura, *Escuela Nacional de Danza 60 Aniversario*, México, inédito.

En cuanto a las realizaciones dancísticas, los productos de las escuelas particulares se presentaban en diversos espacios como eran: foros, cines, restaurantes, centros nocturnos o en el teatro comercial. Los problemas a los que se enfrentaban eran múltiples y no sólo estaban relacionados con la práctica dancística y su especificidad, sino también con aspectos legislativos, administrativos y organizativos propios del quehacer dancístico.²⁸

El trabajo que realizaba Lettie Carroll con su compañía fue la expresión de lo que pasaba en la práctica dancística. En los espectáculos utilizaba todos los géneros con una gran variedad de temas; combinaba lo clásico y lo moderno e incorporó en su elenco a jóvenes que lucían ágiles y bellas. Su trabajo estaba muy vinculado a la revista musical.

Pero a partir del gobierno de Álvaro Obregón, hubo un giro en la práctica dancística. La voz de José Vasconcelos resultó fundamental para la educación, para el arte y, por ende, para la danza; sus preceptos que, cabe decir, eran compartidos por un número considerable de artistas e intelectuales, pugnaban por un arte mexicano, que a la vez fuera popular pero también culto y que se valiera de cuerpos sanos y fuertes.

La fundación del Departamento de Educación Física en 1922 fue una expresión del interés por el fortalecimiento del cuerpo; en consecuencia se organizaron un sinnúmero de manifestaciones deportivas, festivales y desfiles. Se buscaba un arte profundo, de grandes magnitudes, apartado del género revisteril.

Después de Vasconcelos, Plutarco Elías Calles, el nuevo presidente de México (1924-1928) buscó el desarrollo y la expansión del trabajo técnico, más que el fomento y divulgación del libro y la lectura. Él decía: “Los pilares fundamentales para el mejoramiento de las grandes colectividades de mi país, y sobre todo de las masas campesinas, obreras e indígenas, son su liberación económica y su desarrollo educacional hasta lograr su incorporación plena a la vida civilizatoria”.²⁹ Con esta nueva disposición la vida productiva del país ocupó un lugar preponderante y las campañas en contra del analfabetismo

²⁸ Como son la actualización de los propios maestros de la danza; la selección de los alumnos; la puesta en escena de los trabajos dancísticos que incluía en primer término el montaje coreográfico, la selección de la música, iluminación, escenografía, utilería, vestuario, etcétera.

²⁹ “Las ideas del señor presidente de la república en materia de educación”, *Boletín de la SEP*, tomo III, número 8, México, enero de 1925, p. 7.

pasaron a un segundo término; asimismo, se vivió una inclinación profunda por el indigenismo. En este sentido, José Clemente Orozco llegó a afirmar de ese momento que fue la época del “indigenismo agudo”.³⁰ Surgió con mayor fuerza el muralismo y en la danza se empezó a gestar lo que posteriormente se conocería como ballets de masas, expresiones dancísticas multitudinarias en donde los jóvenes, representando soldados, campesinos y obreros, portando rifles y cartucheras, moviéndose enérgicamente al ritmo de música mexicana como *La Adelita*, *La Valentina*, *La Cucaracha*, y entonando *La Internacional*, o el *Himno Nacional Mexicano*, se desplazaban por grandes plazuelas, entre ellas en el Estadio Nacional: “el cuerpo danzante simbolizaba el cuerpo de una nueva polis, joven, sana, natural y moderna”.³¹

Eran espectáculos surgidos en contraposición a las danzas de salón y a través de estos magnánimos espectáculos se pretendía educar al pueblo; los ballets de masas se crearon a semejanza de los murales de Rivera y de Orozco y en ellos se buscaba expresar la ideología nacional del momento. El ballet de masas más significativo fue el *Ballet 30-30 simbólico revolucionario*, que se estrenó en el Estadio Nacional el 20 de noviembre de 1931 para conmemorar la Revolución Mexicana. La coreografía era de las hermanas Campobello y de Ángel Salas, la música de Francisco Domínguez y la dirección artística de Carlos González.³²

No obstante la efervescencia dancística vivida durante los años veinte, al finalizar dicha década el panorama dancístico aún se advertía improvisado, lo cual significaba que los estudios dancísticos no contaban con reconocimiento oficial y que la formación estaba en manos de maestros particulares o formaba parte de la enseñanza básica.

Por tanto, para ser un bailarín profesional en México antes de la apertura de la primera escuela oficial de danza se requería haber tenido la oportunidad de formarse en otros países o con maestros extranjeros principalmente en la técnica clásica de ballet (italiana, francesa o rusa) y venir a México a bailar y a dar clases particulares y valerse de sus propios recursos para salir adelante. Para los maestros mexicanos que pertenecían a la SEP,

³⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1985, p. 69.

³¹ Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*, México, CID-Danza, 2003, p. 131.

³² Programa de mano del 20 de noviembre de 1931, AHENDNYGC.

ser un bailarín significaba haberse formado, por lo general, en el área de educación física, para después introducirse poco a poco, en la práctica dancística. Para ello era necesario tomar clases de danza con uno y otro maestro y afrontar las desventajas que esto significaba al no contar con una base sólida dancística.

Con respecto a los maestros que trabajaban en la SEP y que se inclinaban por la danza clásica o española, algunos de ellos con los años llegaron a consolidarse y a ser reconocidos —por su esfuerzo y dedicación— como maestros importantes de la danza en México.

Por lo anterior, puede decirse que en ese momento en México, aún estaba virgen la posibilidad de sistematizar el trabajo dancístico, es decir, hacía falta construir una didáctica para la enseñanza de la danza y analizar y proponer posibles soluciones a los retos y problemáticas a las que se enfrentaba el bailarín y el maestro de danza, ante la transmisión del oficio y ante una puesta en escena.

Consideraciones finales

Es importante aclarar que los procesos que hicieron posible la configuración del campo de la formación dancística en México no se fincaron exclusivamente a partir del siglo XIX, sino que son procesos de largo aliento, es decir, algunos se iniciaron varios siglos atrás, incluso desde el siglo XVI, como es el caso de la tradición del ballet clásico, que cabe decir, se fijó en nuestro país hasta el siglo XVIII. En relación con las danzas populares y folclóricas españolas, éstas se hicieron presentes desde la llegada de los españoles sobre todo aquellas ligadas a la religión, a pesar de que fueron prohibidas durante los primeros siglos del cristianismo.

Con respecto a los procesos que tuvieron lugar a partir del siglo XIX es importante mencionar el trabajo realizado por maestros como el francés François Delsarte a partir de la segunda mitad del siglo XIX; el suizo Emile Jaques-Dalcroze durante las primeras décadas del XX y el austrohúngaro Rudolf Laban, quienes crearon un verdadero sistema de danza moderna y cuyo producto se convirtió en eje rector para el trabajo que más tarde se realizaría en Estados Unidos y que dio origen a la danza moderna y a la

propuesta dancística de Mary Wigman en Alemania, los cuales llegaron a nuestro país gracias a algunos de sus alumnos y seguidores.³³

De igual manera, fue central el cambio que en México vivió el espacio teatral ya que éste se convirtió en un lugar donde acudía un público heterogéneo que buscaba diversión por medio de espectáculos exportados. Por ello, de Italia se recibió la ópera y el ballet que eran reconocidos como el “arte culto”; de Francia, la opereta; de España la zarzuela y los plagios de *féeries* y operetas francesas que se “adaptaban” en este país, y de Estados Unidos las variedades. De otros países, se pudieron disfrutar, los bailes “excéntricos” y “orientales”, las “danzas serpentina” de Loie Fuller, el *cake-walk* norteamericano, las bailarinas “exóticas”, además de las danzas españolas y mexicanas.

El movimiento armado de 1910 también fue decisivo para el proceso dancístico ya que con él, los espectáculos extranjeros se suspendieron y en su lugar se posesionó la revista política mexicana, desencadenándose una situación muy peculiar; en el teatro se respiraba una actitud muy moderna de olvidarse y sobrevivir a los desastres; en la danza se vivía una mezcla de ritmos que cada vez eran más agitados, además de las grandes influencias ya existentes, por ejemplo, el *music hall* ya se conocía por doquier. Por tanto, lo mismo se bailaba lo clásico, lo moderno, las danzas españolas, las danzas mexicanas, el tap o las *Silfides*.

En consecuencia, los años previos a la fundación de la primera escuela pública de danza se vivieron como un proceso de gran ebullición dancística pero sin sistematización. Lo cual dio como resultado visualizar la necesidad de enseñar y aprender danza de manera organizada, con lineamientos, normas y rigor técnico y bajo el cobijo de una instancia oficial. De esta situación surgió la necesidad de reunir a los maestros de aquel momento cuyo prestigio estaba probado como bailarines, docentes de academias particulares o como profesores de las escuelas de enseñanza básica, a fin de que participaran en el nuevo proyecto, consistente en la creación de la Escuela de Danza, perteneciente a la SEP.

Los maestros seleccionados deberían de cumplir con ciertos requisitos: poseer el conocimiento y dominio de la técnica de la danza que iban a transmitir, experiencia en la creación de trabajos coreográficos y que sus trabajos

³³ Cabe aclarar que a partir de las últimas décadas del siglo XIX algunos bailarines introdujeron en su práctica elementos de las costumbres orientales, las cuales en ciertos casos fueron fundamentales.

rescataran temáticas que hicieran alusión a lo que para ese momento se consideraba como “lo nacional.”

De ahí que se creyó pertinente nombrar a Hipólito Zybin (el maestro ruso que llegó a México con la Ópera Privé de París en 1930) responsable, junto con Carlos González, de la Escuela de Plástica Dinámica, primera instancia oficial que abrió sus puertas en el año de 1931 con la finalidad de formar *actores completos*; lo cual significaba formar bailarines desde una perspectiva integral y polivalente. Integral porque las enseñanzas estaban encaminadas a aprender no sólo danza, sino los estudios correspondientes a la enseñanza básica (primaria y secundaria), idiomas, materias concernientes a otras áreas artísticas, humanas y científicas; y polivalente, porque al término de sus estudios los egresados estarían capacitados para desempeñarse como bailarines, escenógrafos, docentes y coreógrafos.

Dicha escuela sobrevivió únicamente once meses, durante los cuales se presentaron dos propuestas de formación dancística que contemplaban ocho años para cursar los estudios dancísticos; no obstante el corto periodo que permaneció, su apertura significó avances significativos para el arte de la danza ya que permitió continuar con los procesos de configuración del campo dancístico mexicano y de formación dancística.

Entre los motivos que causaron el cierre de la institución es posible identificar que los criterios y caminos que se pensaba debería seguir la danza eran disímbolos; ya que entre los integrantes del gremio dancístico mexicano, intelectuales y artistas, prevalecía una disputa en relación con quién debería hacerse cargo de la instancia educativa, pues no admitían que un extranjero (Hipólito Zybin) estuviera a la cabeza del proyecto artístico.

Otro tema de discusión fueron los saberes y contenidos idóneos para la formación dancística en México; estas disputas dieron como resultado que las autoridades prefirieran cerrar la Escuela de Plástica Dinámica, esperar a que la tensión disminuyera y dar una tregua, para posteriormente retomar el proyecto.

Pese al cierre de la institución, la experiencia resultó altamente significativa porque se fortaleció la idea y la necesidad académica de abrir una escuela profesional de danza en México; así como se reconoció el trabajo académico de maestros y bailarines. El vínculo que se estableció entre los profesionales de la danza desembocó en nuevas propuestas dancísticas que marcaron la pauta del trabajo educativo y artístico posterior. Además se desató la

necesidad de revisar las técnicas que sería pertinente enseñar, así como los contenidos y, con ello, finalmente se inició un proceso de sistematización de la enseñanza de la danza en México.

Dado lo anterior es posible señalar que la labor realizada antes y durante la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica fue decisiva para la apertura en 1932 de la Escuela de Danza. Si bien esta última aprovechó la tradición dancística precedente, así como las formas dancísticas existentes, también es cierto que los maestros que trabajaron en dicho proyecto lograron imprimirle su sello, identidad, conocimientos y experiencia concretando una propuesta de formación dancística *sui generis* que respondió a la situación social, política y artística del país. Y, por lo mismo, abrió brecha no sólo en el ámbito de la formación, sino también en el ámbito de la creación y de la investigación, ya que de ella se derivaron prácticas escolares (como el trabajo interdisciplinario y la investigación como eje fundamental del proceso coreográfico) que hasta la fecha son utilizadas como prácticas cotidianas por algunas escuelas profesionales de danza y por grupos independientes.

Fuentes

Archivos

Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (AHENDNYGC).

Gavetas de documentos escolares y administrativos.

Gavetas de documentos académicos .

Gaveta de programas de mano y carteles.

Gaveta de serie fotográfica.

Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Archivo CID-Danza).

Charlas de danza del proyecto de investigación de Felipe Segura, Historia oral de la danza en México en el siglo XX. CID-Danza.

Fondo Felipe Segura.

Expedientes de artistas del CID-Danza.

Cuadernos y boletines del CID-Danza:

Aulestia, Patricia. "Hipólito Zybin, pionero de la danza institucionalizada en México", *Boletín informativo del CID-Danza* 4, México, CID-Danza/INBA, 1985.

-----."Enrique Vela Quintero (Velezzi)", *Boletín Informativo del CID-Danza* 5, México, CID-Danza/INBA, 1985.

-----."Lettie Carroll", *Boletín Informativo del CID Danza*, núm. 2, INBA, 1985.

"Escuela de Plástica Dinámica", *Cuadernos del CID-Danza*, núm. 2, México, INBA, 1985.

Documentos y otras publicaciones de la época:
Proyecto para la formación de la Escuela de Plástica Dinámica.

Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica.

Plan de Estudios de la Escuela de Danza de la SEP modificado según Acuerdo 30 del Consejo de Bellas Artes.

Reglamento de la Escuela de Danza, México, 1933

Bibliografía

Aulestia, Patricia. *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*, México, CID-Danza, 2003.

Béjar Navarro, Raúl y Héctor M. Capello. *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*, México, CRIM/UNAM, 1990.

Bidault de la Calle, Sophie. *Nellie Campobello: Una escritura salida del cuerpo*, México, CID-Danza, 2003.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*, (tr. Martha Pu), México, Grijalbo/CNCA (Los noventa, 11), 1990.

Delgado Martínez, César y Julio C. Villalva Jiménez. *Yol-Izma. La danzarina de las leyendas*, México, Escenología, 1997.

Durán, Silvia. *La educación artística y las actividades culturales*, México, CONACULTA/FCE, 1998.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988.

Hobsbawm, Eric, J. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, (Colección Historia del Mundo Moderno), Barcelona, Crítica, 1991.

Lavalle, Josefina. “Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX”, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, INBA/CONACULTA/Ríos y Raíces, 2002.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*, Era, 1985.

Parga, Pablo. *Cuerpo vestido de Nación*, México, CONACULTA/FONCA, 2004.

Ramos Villalobos, Roxana. *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*, México, IPN, 2002.

Ramos Smith, Maya. *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*, México, UAM/Gaceta, 1995.

Segura, Felipe. *Escuela Nacional de Danza 60 Aniversario*, inédito, México, 1992.



Roberto Soto en *El periquillo sarniento*.
Tomado de Revista *Nuestro México*, 1932.

Confrontaciones y coexistencias en la renovación teatral mexicana en la primera década del México posrevolucionario (1920-1931)

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Desde los tiempos del régimen de Porfirio Díaz hasta los proyectos educativos y culturales de los gobiernos posrevolucionarios, podemos ver desde distintas perspectivas, transformaciones y acciones de renovación en la escena mexicana de las primeras décadas del siglo XX. La vida teatral en la ciudad de México siempre fue intensa y multitud de teatros habían sido construidos en toda la República, sobre todo a partir de las fiestas en 1910 con motivo del Centenario de la independencia nacional. En la ciudad de México, por añadidura pululaban en la periferia y en espacios populares, carpas y pequeños teatros de barrio en donde lo mismo se presentaba todo género de variedades y espectáculos como específicamente espectáculos dramáticos. Un ejemplo de ello fue el teatro María Guerrero, en donde llegaron a representarse obras de contenido político destinadas a un público obrero, como ocurrió con el célebre caso de la obra de Alberto J. Bianchi, *Los martirios del pueblo*.

Si bien puede decirse que en la vida teatral en la ciudad de México no se respiraban los aires renovadores que habían logrado implantar los llamados teatros libres o independientes que desde el siglo XIX fueron surgiendo en muchas ciudades europeas y norteamericanas, como el Independent Theatre de Londres y Dublín, el Teatro libre de Berlín de Otto Brahm, el teatro Libre de Antoine o el Vieux Colombier de Copeau o el de Lugné Poe y otros más autodenominados como Teatro de Arte, como lo fue también en Moscú el Teatro de Arte de Moscú dirigido por Stanislavski y Danchenko; no obstante, tampoco puede decirse que fuese un páramo desierto y que no hubiese un desarrollo en el arte escénico. Hay constancias de la presencia en los escenarios mexicanos de montajes de obras de teatro moderno —y no exclusivamente melodramas españoles— desde el porfiriato y durante el periodo posrevolucionario. Un ejemplo singular lo constituye la presentación en la ciudad de México de *Casa de muñecas* de Ibsen en 1904, por una

compañía italiana de la actriz Teresa Mariani en el teatro Arbeu, en la noche del 19 de julio, para ser exactos. Aunque podría decirse que la aceptación a este montaje pudo haberse debido a que la obra se presentó en italiano bajo el título de *Casa di Bambola*.

En términos generales, puede observarse una condición común a la inmensa mayoría del teatro que se realizaba en México por entonces; el arte escénico no tenía fines artísticos específicamente, sino que se trataba de un negocio dedicado al entretenimiento. De manera que los vínculos entre la escena mexicana y las transformaciones en el teatro que se fueron dando en Europa fueron escasos; pero tampoco inexistentes. Especialmente en lo tocante a repertorios dramáticos, pues como se verá, en México se estrenaron numerosos textos dramáticos importantes como lo que ocurrió con la obra de Luigi Pirandello o con algunas piezas de autores renovadores como el norteamericano Elmer Rice, o dramaturgos alemanes y franceses.

La renovación teatral en el México del siglo XX no se gestó con el surgimiento del Teatro de Ulises en 1928, ni con su prolongación formal en 1932 con el Teatro de Orientación. No puede decirse que los integrantes de Contemporáneos, con todas sus importantes aportaciones a la escena mexicana, hayan sido la punta de lanza en la modernización del arte escénico del siglo XX. Afirmar esto es caer en una inexactitud, por decir lo menos.¹ A lo largo de la década de los veinte, multitud de experiencias dramáticas y escénicas dan muestra de la amplitud de la renovación escénica, así como la participación de compañías y actrices y actores de reconocido prestigio y trayectoria por renovar el repertorio teatral y actualizarlo son una inequívoca muestra de que la labor de Contemporáneos en el teatro, ni fue la única ni necesariamente la definitiva. De cualquier forma puede decirse que esa década marca el inicio de confrontaciones y coexistencias en el teatro mexicano, especialmente a partir de 1922 cuando el Estado mexicano posrevolucionario inicia una vigorosa campaña de apoyo a experiencias escénicas como fueron el Teatro al Aire Libre, el Teatro Regional Mexicano, la Compañía de Teatro Municipal de la ciudad de México, el Teatro de Masas; entre

¹ Tales aseveraciones se han venido diciendo hasta la saciedad desde las mismas afirmaciones al respecto en escritos de los propios integrantes de Ulises como Salvador Novo o Celestino Gorostiza; así como en cronistas y críticos posteriores, como fueron Antonio Magaña-Esquivel, José Antonio Alcaraz y en estudiosos de mayor rango académico como Luis Mario Schneider.

otras experiencias, así como el apoyo o subvención a otras experiencias teatrales realizadas por compañías establecidas o a las inquietudes del grupo de Ulises y Contemporáneos por impulsar su propio teatro.

También es cierto que, desde los años veinte, cada grupo renovador, cada tendencia, solía asumirse como la única y la definitiva en las transformaciones artísticas requeridas en los procesos de adecuación a los ímpetus de modernidad en el teatro mexicano del siglo XX. Unos más, otros menos, pero era difícil escapar a esa tendencia.

Una manera eficaz para ir entendiendo esos procesos es revisar las diversas actividades estrenos y acontecimientos teatrales y polémicas en torno del teatro y del arte nacional que se plantearon en los medios periodísticos y artísticos de aquellos años.

Los renovadores años veinte

El año de 1920 marca una transformación en la vida social, política y cultural de México. La Revolución Mexicana llega a su punto culminante, en lo que se refiere a la guerra de facciones; el “Plan de Agua Prieta” impulsado por los generales Obregón y Calles para desconocer al entonces presidente Venustiano Carranza se promulga en el mes de abril, y en el mes de mayo Carranza es asesinado, marcándose así el fin del llamado Constitucionalismo. Asume la presidencia un general leal a Calles y Obregón, y éste último es declarado triunfador en elecciones presidenciales realizadas en el mes de septiembre. Francisco Villa por su parte, se retira de la vida militar en el mes de julio y el país comienza a pacificarse, dando paso a una nueva etapa en el movimiento revolucionario.

En el ámbito escénico uno los acontecimientos teatrales más significativos de esas transformaciones y cambios, se dio en el ámbito del teatro de revista. Justamente, al finalizar 1919, en la noche vieja y al inicio del año nuevo, en la noche del 31 de diciembre de 1919 se estrena *19 y 20* de José F. Elizondo. En la obra se pasa revista, precisamente, a la transformación que requiere el país, a la necesidad de dejar las armas y entrar a un proceso de reconstrucción

nacional. *19 y 20*, desde luego tuvo una gran acogida de público y de crítica a lo largo de los primeros meses del año.²

También de los ámbitos del teatro de revista cabe destacar que en ese año se reestrena la revista *La ciudad de los camiones* (1918) de Prida y Ortega que retrata de manera jocosa e imaginativa el paso a la vida urbana plena de la ciudad de México, así como una obra que refleja el espíritu nacionalista y de rescate de aspectos del folclore y la cultura e historia autóctonas: *El hijo del sol*, anunciada como zarzuela mexicana y que lamentablemente tuvo un escaso éxito. No así una titulada *La danza de los millones*, probablemente ajena a los ímpetus nacionalistas, pero que se mantuvo en cartelera en distintas temporadas.

En 1921, en plena euforia de celebraciones por el centenario de la consumación de la independencia nacional, el teatro de revista mantiene la hegemonía escénica que desde el porfiriato había ganado sobre el teatro llamado “dramático” y se estrenan piezas como *Las diosas modernas*, que al parecer alcanzó gran éxito junto con los reestrenos de las ya conocidas revistas de gran éxito como *La ciudad de los camiones* y *La danza de los millones*.

Sin embargo, bajo la tónica de rescate y valoración, en el año de 1921 se inicia una de las experiencias teatrales más destacables del teatro mexicano posrevolucionario de orientación nacionalista: se funda el Teatro Regional Mexicano de Rafael M. Saavedra y Carlos González, junto con la construcción del teatro al aire libre de Teotihuacan, con lo que el Estado mexicano posrevolucionario inicia un proyecto teatral vinculado con el folclore y las raíces culturales indígenas, comenzando con aspectos relacionados con el trabajo realizado por el antropólogo Manuel Gamio sobre la población del valle de Teotihuacán. Experiencia que se continúa años después en otras regiones del país, como en Michoacán y en Yucatán.

También al final de ese año inicia la primera temporada de la compañía de la actriz argentina Camila Quiroga en México en el mes de diciembre.

² Manuel Mañón, lo reseña así: “*19-20*.- ..el miércoles 31 finalizó el año con el estreno de la revista de José F. Elizondo musicalizada por el maestro Eduardo Vigil y Robles titulada *19-20*, que constituyó un éxito completo; los autores tuvieron que subir a escena en medio de dianas y ovaciones de las que participaron la Soler, la Inclán, la Vehi, Aurora Rodríguez, Concha Sotomayor, Arnaldo, Soto y Portas [...] Terminó esa función (14 de enero) con la revista de Elizondo y el maestro Vigil *19-20*, interpretada por la Compañía de Zarzuela del Principal.” (Mañón, 1932, pp. 389-390).

Acontecimiento que marca decididamente las discusiones en torno a la creación de un arte teatral con un sentido nacional; en virtud de que en esta compañía se presentan obras argentinas, con temáticas propias y locales y con un uso de la lengua española propia de Argentina y no manteniendo —como se suponía que era lo pertinente— una semejanza formal y estilística con la vieja dramaturgia española y los modelos decimonónicos de representación.

En ese año se estrena también el drama de Marcelino Dávalos *Águilas y estrellas*, en donde se procura hacer un retrato sobre las desigualdades sociales y de la vida en el México rural y de la confrontación entre distintos intereses económicos y sociales. Misma que podría interpretarse desde nuestra perspectiva como una imagen de las confrontaciones ideológicas que se han venido dando en el país desde la época revolucionaria hasta nuestros días.

El 1922 se comienzan mostrar evidencias del interés por regenerar a la dramaturgia nacional en lo tocante al teatro “dramático” y, así, en el mes de septiembre se estrena la obra de Julio Jiménez Rueda *Como en la vida*, que anunciaría en forma y en temática las propuestas que años después realizará el llamado Grupo de los Siete Autores Dramáticos. En ese año aparece en el periódico *El Universal Ilustrado* una de las primeras polémicas en torno a los derroteros que debería seguir el teatro nacional. Los autores que intervienen en la polémica son entre otros, dramaturgos que provienen del porfiriato como Federico Gamboa y Marcelino Dávalos y críticos como Carlos González Peña.

En ese año se realiza una experiencia que se repetirá a lo largo de los años; que es la de fundar compañías dedicadas al estreno y difusión de teatro mexicano, como fue el caso de El Teatro de la Comedia que tuvo su temporada de julio a agosto y con un repertorio de dramas nacionales como *Así pasan* y *Jardines Trágicos* de Marcelino Dávalos, *Religión de amor* de Teresa Farías de Issassi, *Sangre en el jaripeo* de Guzmán Águila, *Mate al rey* de Rafael M. Saavedra y *La última rosa* del que fuera posteriormente importante crítico e historiador del teatro Armando de María y Campos. Mientras que en el teatro Ideal y en el Hidalgo otras compañías profesionales presentaban en su repertorio obras de autores mexicanos.³

³ Laura Calva hace notar que 1922 fue el primer año en que se escenificaron de manera amplia y sistemática obras de autores mexicanos de diversa índole, tanto consagrados como de nuevo cuño y con distintas compañías teatrales. (Calva, 1997, p. 52).

Un hecho singular en el panorama de la escena mexicana de los años veinte fue la presentación de Margarita Xirgu en México bajo los auspicios de un proyecto escénico titulado Teatro al Aire Libre, con la obra *Electra* de Hugo von Hofmansthal en la Rotonda de Chapultepec. Aunque también se llega a presentar en el Teatro Arbeu con las obras *L'Aigrette* de D. Nicodemi y nuevamente con *Electra*.

En 1923, dentro del auge por la renovación artística nacional, se funda el Teatro Municipal de la ciudad de México con el fin de promover específicamente la dramaturgia nacional. Se funda también un organismo dedicado a difundir y defender el trabajo de los autores teatrales, la UDAD (Unión de Autores Dramáticos) y curiosamente es esta instancia la que promueve por primera vez en México el interés por el teatro de Luigi Pirandello, y bajo el patrocinio de esta institución Gustavo Villatoro traduce y realiza una lectura dramatizada de *Seis personajes en busca de un autor*, cuya influencia de su autor resultó notable en el teatro que escribieron la mayor parte de los dramaturgos mexicanos de la primera mitad del siglo XX.

El Teatro Regional Mexicano de Rafael M. Saavedra, asimismo estrena una obra de su autoría, *La Cruza*, que se vuelve representativa de este movimiento teatral que buscó recoger para el teatro en México temáticas, ambientes y conflictos de las culturas indígenas y campesinas.

El año de 1924 marca la aparición de una experiencia teatral, que desde la perspectiva urbana recupera también elementos populares: El Teatro Mexicano del Murciélagu, dirigido por el poeta estridentista Luis Quintanilla (Barberán, 1996). Se trató de una aclimatación a la cultura mexicana de una experiencia de estilización y teatralización del folclore y de aspectos de la vida cotidiana rusa realizada por el llamado *Chauve Souris*, del director Nikita Baliéff. El poeta mexicano, después de haber visto el espectáculo en Nueva York tuvo la idea de crear una experiencia similar, aprovechando la enorme riqueza expresiva del folclore mexicano. En la experiencia mexicana participaron numerosos artistas de vanguardia como la fotógrafa Tina Modotti y Gastón Diener, así como el pintor escenógrafo Carlos González, músicos como Francisco Domínguez, Alberto Flachebba y las ideas y dirección del poeta Quintanilla. Vale la pena observar que tanto el teatro regional que se comenzaba a hacer en el medio rural y en sitios arqueológicos como Teotihuacán, como el Teatro Mexicano del Murciélagu desarrollaron escénicamente conceptos novedosos en cuanto a la utilización y estilización

del folclore nacional, y que años después, en 1939, volvería a realizarse con un mayor presupuesto y mayor realce artístico en la revista musical *Upa y Apa* que se presentó en Nueva York, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, así como lo que décadas después vendría a constituirse como el Ballet Folklórico Nacional. Es decir, sin lugar a dudas estas experiencias de los años 22 y 24 marcaron un modelo y un discurso escénico divergente al modelo de teatro realista-naturalista. Y es importante anotar, también, que el uso de elementos folclóricos y regionales se había ya desarrollado con gran amplitud en el teatro de revista, como se observa en piezas como *Aires nacionales* o *La tierra de los volcanes*.

Otro aspecto relevante en ese año fue la aparición del poema dramático *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes, el cual fue representado en una lectura dramatizada en París con acompañamiento musical de quenas andinas y que sería representada dentro del repertorio dramático del Teatro de Orientación en 1934.

El año de 1925 marca sobre todo la presencia en la escena de obras de Luigi Pirandello representadas por compañías profesionales. La Compañía Dramática de María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelle, debutó con la comedia de Pirandello titulada *La razón de los demás*, así como *Seis Personajes en busca de autor*.

En 1926 se establece ya claramente un movimiento dramático destinado a sustentar el teatro “mexicano” con obras nacionales que reflejen aspectos de la realidad social y familiar del país, siguiendo como ejemplo lo que la actriz argentina Camila Quiroga había conseguido con textos de autores propios, como Florencio Sánchez.

En primer término y con subvención oficial se realiza una Temporada Pro-Arte Nacional de Comedia en el Teatro Fábregas, bajo el memebrete de “Compañía de Dramaturgos y comediógrafos Pro Arte Nacional”, con obras de autores nacionales como *Los culpables*, de Ricardo Parada León; *El primo de Rivera* de José Luis Velasco; *El novio No. 13* de Alberto Michel; *Alma Mater* de Alberto Tinoco; *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo, (Merlín, 2000). Quizá la consecuencia inmediata de llevar a escena a autores nacionales y de apoyarlos, fue el estímulo a la creación dramática. Por ello, la secuela a esta temporada fue el surgimiento del denominado Grupo de los Siete Autores Dramáticos, conocidos sarcásticamente como “Los pirandellos”, y que en ese año organiza lecturas dramatizadas de julio de 1925 a de enero

de 1926, con el siguiente repertorio: *Vía Crucis* de José Joaquín Gamboa; *Véncete a ti mismo*, *Las pasiones mandan* y *Buena Suerte* de Díez Barroso; *La señorita voluntad* y *Una flapper* de Carlos Noriega Hope; *Viviré para ti* de Francisco Monterde; *Los culpables*, *Sin alas* y *La esclava* de Ricardo Parada León y María Luisa Ocampo; *Al fin mujer* y *La incomprendida* de los hermanos Lozano García; *El pasado* de Manuel Acuña; *Cuauhtémoc* de Tomás Domínguez Illanes y dramatizaciones de *Santa* de F. Gamboa y *El zarco* de Ignacio M. Altamirano, así como *La soldadera* de Alberto G. Tinoco (Pérez Vallarino, 1998).

Incorporan también a sus representaciones obras cortas como *El chacho*, *Mol-ka-gete* de los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García, *En la montaña* y *el cacique* de Ermilo Abreu Gómez, *La tona* de Fernando Ramírez Aguilar, *En la esquina* de Francisco Monterde y *Cuento viejo* de José Joaquín Gamboa.

Los montajes estuvieron a cargo de figuras prominentes de la escena nacional como María Teresa Montoya y Fernando Soler, en el teatro Virginia Fábregas. Al término de la temporada se publica un manifiesto titulado “A los nuestros y a los otros del Grupo de los Siete Autores” en donde se plantean entre otras cosas, la urgente necesidad de transformar la escena nacional, en particular su dramaturgia.

En ese mismo año aparece una nueva vertiente teatral: el llamado Teatro de Masas, en el que se utilizaban grupos multitudinarios de actores en espacios abiertos, como plazas, estadios o en sitios arqueológicos, para escenificar tanto momentos culminantes de la historia patria, como mitos y leyendas en torno de héroes o personajes del mundo mesoamericano. Un ejemplo de ello fueron las obras *Tlahuicole* y *Quetzalcóatl* de Rubén M. Campos y Carlos González.

Junto con la aparición de nuevas tendencias, grupos y movimientos teatrales, la renovación escénica en los años veinte tuvo también un impulso significativo, tanto en lo que se refiere a lecturas dramatizadas de nuevos repertorios —como se ha visto—, como en la impartición de conferencias de divulgación sobre las nuevas tendencias en el teatro moderno. Tal fue el caso del ciclo de conferencias sobre teatro moderno que impartieron Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Salvador Novo y Adolfo Fernández Bustamante en el año de 1926; y que fueron seguidas por otras más en años posteriores, lo mismo que la aparición en la prensa y en revistas culturales de artículos y reportajes sobre el mismo tema.

En 1926 se estrena también una obra significativa: *Oro negro* de Francisco Monterde; en la que se exploran, de manera realista, los conflictos sociales y familiares provocados por la explotación de los yacimientos petrolíferos en México por parte de compañías extranjeras y que marca un antecedente muy significativo a las propuestas escénicas del Teatro de Ahora, y en particular a la obra de Mauricio Magdaleno, *Pánuco 137*, de 1932.

Por otra parte se continúa con los estrenos del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, con las obras *Vestir al desnudo*, *Sea todo para bien*, *La volubilidad del honor* y *Como antes, mejor que antes*.

A pesar de lo que pudiera pensarse, la cartelera de la ciudad de México no se sostenía exclusivamente de obras españolas decimonónicas o lacrimosas, si es que eso puede decirse de las obras de los Hermanos Álvarez Quintero o de las de Jacinto Benavente, entre muchísimos más. En el año de 1927 se puede constatar la presencia en los teatros ya no sólo de obras de Pirandello, sino también de Bernard Shaw; como fue en ese año en el cine-teatro Regis, con la célebre pieza *Pigmalion*. Y más aún, también ese año, en la cartelera teatral de la ciudad de México se consigna el estreno de una obra clásica de ciencia ficción *R.U.R.* de Carel Kapeck.

En 1926, también, a la par que se estrenaban obras de los dramaturgos que pugnaban por mejorar el nivel del teatro mexicano, como fue el caso de Julio Jiménez Rueda y su obra *La Silueta de humo*, que de cualquier forma se mantiene dentro de las establecidas convenciones teatrales; podemos constatar la aparición de dramaturgias orientadas a otro tipo de experiencias teatrales, alejadas de la teatralidad propia de compañías profesionales, primeros actores y edificios teatrales con gran foro y maquinaria escénica. Tal fue el caso de las obras que se escribieron para la Casa del Obrero Mundial, como las que representaba el Cuadro Dramático de la Casa del Obrero Mundial. Un ejemplo lo fue *El idealista* (1925), de Arturo Manzanos, con una clara tendencia de exponer temas y problemáticas de la clase trabajadora; así como las obras que comenzaron a escribir y representar algunos de los artistas e intelectuales provenientes del estridentismo, como Elena Álvarez con su obra *Muerta de hambre* y el pintor Germán Cueto con *Comedia sin solución*, ambas denominadas como de teatro sintético, siguiendo en algo las ideas teatrales del Marinetti y su propuesta de teatro futurista.

De enero a agosto de 1928 se realizan las temporadas del Teatro de Ulises en un apartamento de la calle de Mesones en el centro de la ciudad de

México, bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado. Sus participantes, miembros de Los Contemporáneos (Novo, Villaurrutia, Gorostiza, Owen, etcétera), realizan declaraciones y publican artículos en la prensa (Gorostiza, 2005, Fuentes, 1986). El Teatro de Ulises, que se volvió célebre más por lo que posteriormente hicieron sus integrantes que por lo que realmente resultó en su momento, fue un intento valioso e interesante de integrar a los movimientos renovadores del teatro en México el llamado teatro de arte, que por entonces daba sus frutos en las principales ciudades europeas y norteamericanas. El modelo que siguieron fue el *Vieux Colombier* de Copeau en París; el cual habían visto Antonieta Rivas Mercado y varios pintores mexicanos como el mismo Diego Rivera. Por ello el pintor Manuel Rodríguez Lozano fue quien puso en contacto a Rivas Mercado con el grupo de literatos y juntos iniciaron esa aventura, que si bien tuvo poca duración y no muy buena acogida por parte del público y la prensa especializada, sí marcó una tendencia en el teatro mexicano que resulta fundamental para entender sus trazas en el siglo XX: la del teatro experimental y de arte, en sus múltiples facetas o modalidades, (Ortiz Bullé Goyri, 2002).⁴

Este es el repertorio dramático que se consignó en la prensa de las presentaciones de El Teatro de Ulises:

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].

Simili, *Ligados*, *El peregrino* y *Orfeo*, fueron dadas en representación pública, en el Teatro Fábregas los días 11, 12 y 13 de mayo de 1928.

⁴ La prensa de la época da cuenta de una obra de teatro de revista que parodió a este momento teatral: *El Teatro de Ulises*, el 21 de enero, revista de Jorge Loyo con música del maestro Bilbao. Por desgracia sólo contamos con esa referencia.

Los directores

Celestino Gorostiza: *El peregrino, El tiempo es sueño, Cándida*. **Salvador Novo:** *Ligados*. **Julio Jiménez Rueda:** *Simili, Orfeo*. **Xavier Villaurrutia:** *El tiempo es sueño*.

Los escenógrafos

Julio Castellanos: *El Peregrino, Cándida*. **Roberto Montenegro:** *La puerta reluciente, Ligados, El tiempo es sueño*. **Manuel Rodríguez Lozano:** *Simili, Orfeo*.

Los actores

Emma Anchondo: *El Peregrino*. **Isabella Corona:** *Simili, Orfeo, El tiempo es sueño, Cándida*. **Clementina Otero:** *El peregrino, El tiempo es sueño*. **Antonietta 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*.

(Rojas, 20 de marzo 1930, p. 5).

1929 es un año interesante pues es cuando algunas de las experiencias teatrales surgidas en la década alcanzan a consolidarse, en buena medida debido al apoyo del Estado mexicano posrevolucionario. Así, por ejemplo, bajo los auspicios del Municipio de la ciudad de México y con el apoyo de la escritora y funcionaria Amalia C. de Castillo Ledón (Peña Doria, 2005), se crea un programa de teatro popular denominado “Recreaciones Populares del Departamento del Distrito Federal”, que consistía en llevar espectáculos en una gran carpa a zonas marginadas o populares de la ya por entonces gran urbe y en la que se montan obras como *Obreros* y *Oro Negro* de Francisco Monterde; en tanto que el poeta, miembro de Contemporáneos Bernardo Ortiz de Montellano proyecta y realiza el teatro de muñecos Teatro del Periquillo, con obras suyas, algunas basadas en mitos indígenas y bíblicos y otras a partir de personajes de tiras cómicas aparecidas en los periódicos de la época.

Se funda también la Comedia Mexicana, como colofón a las actividades de la UDAF y del Grupo de los Siete Autores, con el fin de fundar las bases de una compañía estable con un repertorio de autores mexicanos. El

repertorio de obras dramáticas mexicanas que se representó entonces fue impresionante (Merlín, 2000).

En ese año aparece en los escenarios mexicanos una de las adaptaciones teatrales de *Los de abajo* de Mariano Azuela, la cual no fue autorizada por el autor y tampoco corrió con mucha suerte en su presentación en el antiguo teatro Hidalgo.

A fines de 1929 en el teatro al aire libre del Centro Venustiano Carranza, al oriente de la ciudad de México, comienzan a representarse obras del llamado Teatro Mexicano de Masas, escritas y dirigidas por el profesor Efrén Orozco Rosales, como *Tlahuicole* y *Liberación*, realizadas con estudiantes de escuelas técnicas y nocturnas y por obreros y no específicamente por actores profesionales.

El año de 1930 marca una pauta singular al término de la década de los veinte y que muestra los procesos artísticos que el teatro mexicano ha ido alcanzando; en primer lugar, en ese año aparece una revista dedicada a realizar crítica y valoración del acontecer teatral y artística: *El espectador* que fundarían varios de los integrantes de Contemporáneos, incluyendo a los protagonistas de la experiencia del Teatro de Ulises en 1928 (Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta) y que solían escribir y publicar artículos allí, a veces con su propia firma y a veces de manera colectiva bajo el seudónimo de Marcial Rojas y dirigida por Humberto Rivas (Ortiz Bullé Goyri, 2001, pp. 175-176.)

Otro aspecto sintomático fue el verdadero estreno en México de la polémica obra del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, *Casa de Muñecas* estrenada por la compañía Díaz Artigas en el teatro Virginia Fábregas, en un espacio teatral y bajo condiciones convencionales, sin que se pueda constatar que hubiese habido por entonces una reacción virulenta en contra de la obra o de su temática, como tampoco había ocurrido en 1905 como se señaló al principio de este trabajo. Asimismo, puede observarse en la cartelera de 1930 la presentación constante de obras dramáticas de resonancia internacional, como fue el caso de *Topacio* de Marcel Pagnol o *Maya* de S. Gantillon, representada con éxito por la compañía de Gloria Iturbe y Alfredo Gómez

de la Vega⁵ y que corrobora así, la presencia constante y actualizada de repertorios internacionales en la escena mexicana del siglo XX.

Mientras tanto, el teatro que se desarrollaba fuera de los escenarios convencionales o ajeno a los discursos teatrales hegemónicos, continuó su trayectoria; como fue el caso del Teatro Mexicano de Masas de Efrén Orozco Rosales, los Espectáculos Populares promovidos por Amalia C. de Castillo Ledón, así como el teatro de agitación y propaganda que por entonces ya realizaban algunos integrantes del estridentismo como Germán List Arzubide, cuya obra *El último juicio* fue representada ante trabajadores de la ciudad de Xalapa.

En los últimos meses de este año, en el teatro Virginia Fábregas, se realiza una temporada de obras cortas mexicanas, denominada Teatro Sintético Mexicano, con las siguientes obras: *El cacique* de Ermilo Abreu Gómez; *Del hampa* de Rafael Pérez Taylor; *El rebozo* de Catalina D'Erzell, y *Buena suerte* de Víctor Díez-Barroso, entre otras.

El teatro de revista, mientras tanto, mantenía su popularidad y se estrenaban obras de actualidad como fue uno de los éxitos de ese año titulado *Radio tele-visión*.

Hay que apuntar también que la Universidad Nacional comienza a patrocinar actividades teatrales, iniciando con el montaje de *El primer destilador* de Tolstoi, en el teatro Hidalgo dirigida por Roberto Lago, causando polémicas en torno a los derroteros del teatro universitario, especialmente en la revista *El Espectador*, en donde Jorge Cuesta y Celestino Gorostiza establecen sus puntos de vista en torno a lo que debería ser el teatro universitario (Cuesta, 1930, Ortiz Bullé Goyri, 2005, pp. 212-222).

Cabe extenderse en esta revisión de la vida teatral en los años veinte en el México posrevolucionario al año de 1931 por la diversidad de su cartelería teatral y por ser el año en que se establece el punto de partida para

⁵ La actriz Gloria Iturbe y el actor-director Alfredo Gómez de la Vega a lo largo de su trabajo artístico realizaron grandes aportaciones a la escena mexicana, no sólo en cuanto a la calidad de su trabajo escénico, sino en su interés decidido por realizar un teatro con un gran sentido moderno, como puede apreciarse en las obras que estrenó la compañía de Gloria Iturbe en 1932 en el teatro Hidalgo: *Los destructores de máquinas* de Ernst Toller, *Gas* de George Kaiser. Mientras que Alfredo Gómez de la Vega estrena en 1934 *El simun* de Lénormand, *Lo primero y lo último* de Galsworthy y en ese mismo año De la Vega tiene a su cargo la escenificación de *La verdad sospechosa* de Juan Ruíz de Alarcón, con la que se inaugura el escenario del Palacio de Bellas Artes.

la conformación de al menos tres experiencias sustantivas del teatro en México de la primera mitad del siglo XX: El Teatro de Ahora, El Teatro de Orientación y la dramaturgia de Rodolfo Usigli.

Un año teatral significativo: 1931

En febrero de 1931 en los escenarios del teatro de revista se estrena *La musa morena*, de Ortega, Prida y Ruíz, en donde se hacía referencia directa a las transformaciones artísticas que se habían realizado en el país durante los últimos diez años. De ella nos dice Manuel Mañón, historiador del Teatro Principal de la ciudad de México, que: “el público esperaba más calidad, ya que fue anunciada con gran bombo, pues apenas se aplaudieron los cuadros denominados: *La pintura mexicana, Diego Rivera, Retablos, Montenegro y Saturnino Herrán; La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz; La canción de los soldados y El contraste de la canción*” (Mañón, 1932, p. 457).

La profesionalización del quehacer teatral y la búsqueda de públicos comprometidos con el mejoramiento artístico del teatro en México, fueron motivo para que en ese año se fundara una Sociedad de Amigos del Teatro, que entre otras actividades promueve un ciclo de lecturas en abril de obras dramáticas novedosas y se fraguan planes para desarrollar actividades teatrales en los años subsecuentes.

En 1931 Juan Bustillo Oro escribe varias de sus obras teatrales más significativas como *Justicia S. A.* y *Masas*. Igualmente podría decirse que Rodolfo Usigli inicia su labor como dramaturgo, pues 1931 es el año en que escribe su primera pieza dramática, *El apóstol*. El director Julio Bracho estrena *Proteo* de Francisco Monterde, en lo que originalmente fue el proyecto de Teatro de Orientación patrocinado por la Secretaría de Educación Pública. A propósito del director Julio Bracho, aparte de estrenar esta obra de teatro poético de Monterde, funda el grupo Los Escolares del Teatro, con los que inicia una magnífica labor de impulso del teatro con estudiantes y universitarios a lo largo de esta década, antes de dedicarse plenamente al arte cinematográfico. Estrena así, en 1931 y con este grupo, *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge y *La más fuerte* de Strindberg.

La Sociedad de Amigos del Teatro realiza la serie de lecturas dramatizadas en el paraninfo de la Universidad Nacional con *Pánuco 137* de Mauricio

Magdaleno y *Masas* de Juan Bustillo Oro, obras con las que puede decirse que inician las actividades escénicas del Teatro de Ahora.

La actriz Virginia Fábregas realiza montajes de obras de actualidad, como es el caso de *La calle* de Elmer Rice y *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello.

Otro acontecimiento significativo fue el montaje de un espectáculo de danza drama, dirigido por el pintor escenógrafo Carlos González, titulado *Ocho horas* con música de José Pomar en la sala Orientación de la Secretaría de Educación Pública.

Nota final

Con este último repaso al acontecer teatral del 1931, podemos constatar la complejidad existente en el primer tramo del camino en el devenir teatral del México posrevolucionario, en lo que podría denominarse como el ingreso a la modernidad escénica.

No sólo durante los años veinte se consolidó y diversificó el arte teatral, sino también puede verse que primeros actores como Alfredo Gómez de la Vega o pintores como Carlos González comienzan a incursionar, con un cierto conocimiento de causa, en la dirección de escena; como también puede decirse de Julio Bracho, quien, por su cuenta, asume en su labor teatral una definida orientación como director de escena, sin haber llegado ahí por otros ámbitos de la creación teatral.

También puede verse una notable diferenciación entre la vieja tradición del teatro como entretenimiento y como negocio, y el teatro como experiencia artística, como puede verse en la conformación de la Unión Nacional de Autores Dramáticos, en la Sociedad de Amigos del Teatro, en el llamado grupo de los Siete Autores o en la experiencia teatral del grupo Contemporáneos, el Teatro de Ulises, que en resumen no fue otra cosa que la búsqueda por establecer un teatro de arte que fungiera como alternativa a la cartelera comercial de los grandes teatros de la ciudad de México.

Pero quizás lo más valioso sea la exploración de las posibilidades del teatro como herramienta de discusión sobre la problemática social y política en el país. De cada una de las experiencias aquí reseñadas, podría valorarse que, en el fondo, lo que se buscó en el ámbito teatral de esa época, fue generar un espacio de discusión y debate sobre las transformaciones en la política,

la cultura o la vida cotidiana de un país que había realizado la primera revolución social del siglo XX.

Los años treinta serán así, los años de la consolidación artística y cultural de México, en especial de la práctica teatral, como lo demostrarán experiencias fundamentales como la del Teatro de Ahora, el teatro universitario o la dramaturgia de Rodolfo Usigli.

Bibliografía

Barberán, Tania. *El Teatro mexicano del Murciélagu, un espectáculo de vanguardia*, México, [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996, 152. pp.

Calva, Laura. *Gloria Iturbe: una figura olvidada del teatro mexicano*. [tesis de licenciatura], México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 141 pp.

Cucuel, Madeleine. “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 décembre 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 (col. Ayer y Hoy, 7), 1969, pp. 185-187].

Fell, Claude. “Théâtre et société, dans le Mexique post-révolutionnaire”, en *Études et Documents, Situations Contemporaines du Théâtre Populaire en Amérique*, v. tomo II, Laboratoire d’Études Théâtrales de l’Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 47-68.

Fuentes Ibarra, Guillermina. *Un momento en la cultura Nacional. Historia del Teatro de Ulises*, [tesis], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 188 pp.

Gorostiza, Paloma, (editora), *Celestino Gorostiza, una vida para el teatro*, México, CONACULTA-INBA, 2005.

Magaña-Esquivel, Antonio. *Imagen del Teatro (experimentos en México)*, Edic. Letras de México, EDIAPSA, México, 1940, 166 pp.

----- . *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 pp.

----- . *El teatro, contrapunto*, México, FCE, 1970, 11 pp.

Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal*, México, Editorial Cultura, 1932, 464 pp. (Reedición INBA/CITRU, 2010)

María y Campos, Armando de. *Crónicas del teatro de Hoy*, México, Ed. Botas, 1941, 249 pp.

----- . *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Instituto de Estudios de la Revolución Mexicana, 1957, 439 pp.

----- . *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956, 439 pp. [CNCA, col. Cien de México, 1996, 485 pp].

Mendoza-López, Margarita. *Primeros renovadores del teatro en México, 1928-1941*, México, IMSS, 1985, 175 pp.

Merlín, Socorro. *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*, Chilpancingo, gobierno del Estado de Guerrero-Secretaría de la mujer, 2000, 350 pp.

Murillo, Brígida. *La labor teatral de Seki Sano en México 1938-1966*, [tesis], México, Universidad Nacional Autónoma de México, FFL Colegio de Teatro, 1996, 186 pp.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, tr. de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, (estudios literarios #2) 340 pp.

Novo, Salvador. “El teatro y la Revolución Mexicana”, *Letras vencidas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981, pp. 71-86.

Núñez y Domínguez, Roberto. *Descorriendo el telón, cuarenta años de teatro en México*, México, Ed. Rollán, 1956, 616 pp.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Un camino hacia el poder cultural en México: El Teatro de Ulises (1928)”, en *Théâtre en Pouvoir/Teatro y poder Actes du IVe. colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 8, 9 et 10 octobre 1998*, Université de Perpignan, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (Collection Etudes), 2002, 519-526.

----- . Notas a propósito de la revista *El Espectador* (1930), en *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM-Azcapotzalco, año II, núm. 21/22, abril de 2001, pp. 175-176.

----- . *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, UAM-A, 2005, 285 pp.

Peña Doria, Olga Martha. *Amalia de Castillo Ledón, sufragista, feminista, escritora, el alcance intelectual de una mujer*, vv. I y II, Ciudad Victoria, Gobierno de Tamaulipas, Colección Nuevo siglo, 2005.

----- . “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, CRILAU (Collection Études), 1998, pp. 376-384.

Pérez Vallarino, Ivette. *Un acercamiento al grupo de los Siete Autores Dramáticos (1925-1926)*, [Tesis], México, FFL, Colegio de Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 148 pp.

Prida Santacilia, Pablo. *...Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*, México, Botas, 1960, 346 pp.

Rivera K. Octavio. “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.

Rodolfo Usigli. *Ciudadano del teatro. Memoria de los Homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU)-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, 293 pp.

Rojas, Marcial. “Repertorio del Teatro de Ulises”, en *El Espectador*, 20 marzo de 1930, p. 5.

Schmidhuber, Guillermo. *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc., 1992, 223 pp.

Schneider, Luis Mario. *Fragua y Gesta del teatro experimental en México, (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación)*, México, UAM/ Ediciones del Equilibrista, 1995, 372 pp.

------. *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*, México, FCE., 1975.

Tema y Variaciones de Literatura 23, El teatro mexicano del siglo XX, (Alejandro Ortiz Bullé Goyri, editor), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 403 pp.

Dos perspectivas: la época y los textos de Mauricio Magdaleno

Miguel Ángel Vásquez Meléndez
CITRU

Apenas iniciaba el año de 1932 y ya se vislumbraban varios retos: la crisis económica cumplía su segundo año, avanzaba la novedad del cine parlante y los espectadores del teatro esperaban la puesta en escena de lo que habían conocido únicamente a través de lecturas, el repertorio del Teatro de Ahora.

Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro realizaron su propuesta escénica en una época en que los habitantes de la ciudad de México contaban con diversas posibilidades recreativas, aún en medio de la crisis económica. Entre dichas posibilidades, la más difundida era la exhibición de películas norteamericanas.

Aunque la temporada del Teatro de Ahora despertó un interés menor al esperado por sus promotores, Mauricio Magdaleno continuó escribiendo acerca de temas relacionados con el movimiento armado de 1910.

En las páginas siguientes se sugieren varios aspectos de la época y los textos de Mauricio Magdaleno, tendientes a formular una nueva perspectiva de análisis para el estudio de uno de los proyectos de experimentación teatral en México.

Opciones recreativas en tiempo de crisis

El primero de enero de 1932, en la cartelera de espectáculos se anunciaban diversos espacios y actividades para la recreación, teatros, corridas de toros, eventos deportivos, programas de radio y salas de cine.¹

¹ *Excelsior*, 1º de enero de 1932; *El Universal*, 1º de enero de 1932.

La Compañía de Revistas de Soto presentaba en el Teatro Imperial, un “suceso teatral de actualidad”, *La ciudad sin luces*² y el “estreno de la revista festiva” *El que fue a la villa perdió su silla*. Otra compañía de revistas ofrecía como principal atractivo la actuación de Guty Cárdenas y de Agustín Lara en el Teatro Iris. También en revista, en el Teatro Garibaldi se daban tres funciones con *En cuerpo y alma*, *La camisa de mi tía*, *Vida nueva*, y *El año sin ropa*. Por su parte, la Compañía Fábregas, en el propio Teatro Fábregas, procuraba atraer al público con la obra *Gran Hotel*. Mientras, en el Teatro Ideal se llevaba a escena *El drama de Adán*, y en el Teatro Nacional a *Otello*. De esta manera la cartelera teatral incluían desde la “revista” hasta lo “clásico”.

Los aficionados a las corridas de toros podían escoger entre una lidia en el toreo de la ciudad con Cagancho y Vicente Barrera, u otra en Pachuca con Alberto Balderas y David Liceaga, cuatro de los más reconocidos matadores de la temporada 1931-1932.³ Los empresarios ofrecían dos atractivos más para los taurófilos que decidieran presenciar la corrida en Pachuca, pues tendrían precios módicos para su transportación y la posibilidad de pasear en aquella ciudad.

Entre los espectáculos deportivos, los avisos de la cartelera comprendían una función de boxeo —en el mismo toreo capitalino— con enfrentamientos entre peleadores mexicanos y extranjeros; partidos de fútbol en el Parque Asturias y en el Parque Necaxa; así como juegos de pelota en el Frontón Hispano-Mexicano, “La catedral de la raqueta” y en el Frontón México, “El palacio de la pelota”.

En la misma cartelera se precisaba la programación de las estaciones de radio XEX de *Excélsior*, XEN *Radio Mundial*, y XEB de *El Buen Tono*; que transmitían su programación desde las 8 horas hasta cerca de la media noche, para aquellos que prefirieran permanecer en sus hogares disfrutando de conciertos sinfónicos, programas informativos y de entretenimiento.

² Aludiendo al éxito de la película *Luces de ciudad* con Charles Chaplin. Un mes más tarde, se anunciaba en la cartelera la película *Las luces de Buenos Aires*, “hablada en español” con Carlos Gardel; a reserva de verla u obtener mayores referencias, al menos puede señalarse la semejanza en el título con respecto al film de Chaplin. *Excélsior*, 13 de febrero de 1932, p. 5.

³ Enrique Guarmer, *Historia del toreo en México*, México, Diana, 1979, p.219.

Aunque la variedad de la cartelera sugiere el funcionamiento óptimo de los espacios recreativos, con asistencia regular de espectadores, el mismo primero de enero se ratificó la difícil situación que padecían los mexicanos, y que compartían con prácticamente todo el mundo: la crisis económica iniciada en 1929.

En ocasión del “Año Nuevo”, el presidente de la República, Pascual Ortiz Rubio, envió un breve mensaje a la población en el que, entre otros aspectos, afirmaba: “México no ha podido escapar a las consecuencias que en los ordenes económico y espiritual abate a todas las naciones...”⁴

Resulta simple, y casi directa, la suposición de que esta crisis contribuyó en la disminución de los asistentes a los espectáculos; suposición transmutada en hecho cuando se aprecia que en la misma época los empresarios teatrales redujeron los precios de las localidades a fin de atraer un mayor número de espectadores.

De manera más específica, mientras el mundo resentía los efectos de la crisis económica, el teatro mexicano, a juicio de algunos cronistas y críticos, también atravesaba por una situación desalentadora. De esta manera, se lamentaba uno:

México fue declarada ciudad de primera categoría en la calificación mundial, por su millón y pico de habitantes, y la fortuna la favoreció en que fuese la población el criterio con que se valoriza la importancia de las ciudades; pues si fuese otro, por ejemplo el de la intensidad y riqueza de la vida teatral, en vista de que el teatro es el florecimiento de la cultura, mal parada habría salido nuestra capital con sus docenas de cinematógrafos regulares y su cuartilla de teatros pauperizados. A la escasez de salas dedicadas al arte del teatro, hubo de añadir en el año máximo [sic] la crisis mundial, el incendio trágico de uno de nuestros más viejos y apreciados coliseos, el más cargado de tradición y el que más presencié épocas de bonanzas para Thalía, el Principal. Y si hacemos notar que el incendio del Teatro Principal fue el acontecimiento teatral de más importancia y trascendencia en

⁴ *Excelsior*, 1º de enero de 1932, p.1. En coincidencia, bajo el título de “Invocación de año nuevo”, otros editores advierten los efectos de la debacle económica y caracterizan a 1931, recién concluido, como el “segundo año de crisis universal”, *El Universal*, 1º de enero de 1932, p. 1.

México durante 1931, nos daremos cuenta clara de la triste situación del teatro en nuestra metrópoli.⁵

No obstante la enunciada “triste situación del teatro” durante 1931, para el año entrante se auguraba un futuro próspero, sobre todo a juzgar por unas lecturas realizadas en el Paraninfo Universitario. Recinto en el que se leyeron dos obras *Pánuco 137* y *Masas*, dentro de un nuevo proyecto escénico, el Teatro de Ahora. Al respecto se concluía en una nota periodística:

Pánuco 137 de [Mauricio] Magdaleno, la inicua explotación del petróleo desplazando al campesino e invadiendo la huasteca mexicana; y *Masas* de [Juan] Bustillo Oro, el drama de las multitudes que ahora se lanzan a las calles de la ciudades a vivir el trágico destino que les impone la época marcaron las dos iniciales del “*Teatro de Ahora*” escogidas para las lecturas por sus creadores entre las ocho piezas que componen su repertorio y que al juzgar por las dos leídas constituirán un paso definitivo, serio y vigoroso, en los teatros de las patrias españolas del continente. Por eso juzgamos unas simples lecturas como un importante acontecimiento teatral de 1931; que no viene a ser sino el prólogo del que en 1932 promete ser tan trascendente en nuestra vida literaria.⁶

La temporada del Teatro de Ahora resultó menos exitosa de lo pronosticado en la anterior nota periodística y, no obstante, ha sido revalorada por varios investigadores teatrales.⁷

Anotado entre las opciones recreativas, el cine logró sortear los efectos de la crisis económica gracias a su carácter empresarial. Esto permitió la sobrevivencia de la industria cinematográfica y la incorporación de novedades o atractivos tendientes al incremento de la asistencia de los espectadores a las salas de exhibición.

⁵ *Excelsior*, 1º de enero de 1932, p.3.

⁶ *Excelsior*, 1º de enero de 1932, p.3.

⁷ Desde las obras de Antonio Magaña Esquivel y de Armando de María y Campos, citadas en la bibliografía, se advierten las aportaciones de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, principalmente en lo que se refiere a los temas. En complemento, obras recientes como las de Alejandro Ortiz Bullé Goyri y las de Guillermo Schmidhuber de la Mora inscriben dicha propuesta en el proceso de experimentación y búsqueda del teatro mexicano; e inclusive, Ortiz Bullé Goyri insiste en las innovaciones escénicas en la temporada del Teatro de Ahora.

El cine norteamericano fue concebido como una empresa comercial, a diferencia de los proyectos escénicos como el Teatro de Ahora. Acorde con ello, en las compañías como Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros., First National Pictures y Metro Goldwyn Mayer, se desarrolló un sistema orientado a la recuperación —y por supuesto al incremento— del capital invertido en cada una de las películas filmadas.

La distribución cinematográfica incluía un mercado redituable en el que estaba incluida la ciudad de México, que contaba con cadenas de salas donde se proyectaba a las “estrellas”, actores de cine.

La publicidad surgió como un componente sustancial que coadyuvaba en el cumplimiento exitoso del ciclo de filmación, distribución y exhibición de las películas. De esta manera, los periódicos capitalinos formaron parte de una estrategia comercial conformada por avances y notas acerca de las películas en proceso de filmación; noticias sobre la trayectoria de los actores; así como avisos de próximos estrenos y carteleras diarias, que ocupaban páginas completas de los citados periódicos y, sobre todo, influían en la elección del público ante las distintas opciones recreativas.

Acorde con la máquina publicitaria del cine, en su edición del 3 de enero de 1932, el periódico *El Universal* insertó la siguiente nota:

Regis. El primer cine de la República se honra en participar a su distinguida clientela y al culto público de México en general, haber seleccionado para su presentación exclusiva las más grandes producciones cinematográficas del año de 1932, entre las mejores compañías productoras.⁸

Apenas iniciado el año, se ofrecía a los cinéfilos cerca de 30 películas, cuyos títulos y principales protagonistas pueden apreciarse en el recuadro.

⁸ *El Universal*, 3 de enero de 1932, p. 4.

Producciones cinematográficas programadas para el año 1932⁹

Compañía	Película	Estrellas
Radio Pictures	<i>La Paloma</i> <i>Los suplicios de un huérfano</i> <i>La esfinge habló</i> <i>El ave del paraíso</i> <i>Frontera</i> <i>Una noche en España</i> <i>Son estos nuestros hijos</i> <i>La última virtud</i>	Dolores del Río, Leo Carrillo Jackie Cooper, Richard Dix Adolphe Menjou, Lily Damita, Eric Von Strohemn Dolores del Río Richard Dix, Irene Dunne Kay Francis Eric Linden Dolores del Río
Universal	<i>Al este de Borneo</i> <i>Hollywood, ciudad de sueños</i> <i>Lo eterno</i> <i>Escuadrón homicida</i> <i>El puente de Waterloo</i> <i>Con la peor intención</i> <i>Frankenstein</i> <i>El cielo en la tierra</i>	Rose Hobart, Charles Bickfort, Lupita Tovar José Bohr-Lia, Tora Donald Reed John Boles, Genoveva Tobin Noah Berry, Leo Carrillo, Mary Brian Mae Clarke, Kent Douglas Paul Lukas, Sidney Fox, Lewis Stone Colin Clive, Mae Clark John Boles Lew Ayres, Anita Louise
Warner Bros. First National Pictures	<i>Svengali</i> <i>Ilícito</i> <i>Enfermera de noche</i> <i>Sentenciado a muerte</i> <i>Dinero fácil</i> <i>El millonario</i> <i>Comprada</i> <i>Finger points</i>	John Barrymore Bárbara Stanwyck Bárbara Stanwyck Edward G. Robinson Edward G. Robinson George Arliss Constante Bennett Richard Barthelmess
Columbia Pictures	<i>Dirigible</i> <i>Hermanos</i> <i>El último desfile</i> <i>Venganza africana</i>	Jack Holt Bert Lytell, Dorothy Sebastián Jack Holt, Tom Moore, Constante Cummings Dorothy Revier

⁹ Fuente: *El Universal*, 3 de enero de 1932, p.4. En el aviso también se incluye la Paramount Pictures y sin precisar los títulos de las películas solo se anota: “Una serie de grandes superproducciones escogidas entre sus mejores estrellas”.

Además del cine Regis, las cintas se proyectarían en otras salas como Imperial, Isabel, Alarcón, San Juan de Letrán, Universal y Capitolio, mismas que contaban con los adelantos técnicos de Western Electric. De esta manera, una misma cinta se proyectaba en diferentes salas, lo que aumentaba las posibilidades de selección de los espectadores.

Comúnmente se ha presumido que la industria del cine, desde sus orígenes hasta la actualidad, ha restado público al teatro. Aunque tal presunción ha sido debatida y precisada a través de los años, hacia 1932 cobró tintes de certeza según algunas páginas periodísticas.

Una encuesta aplicada a cronistas y actores reveló varios componentes de la relación entre cine, teatro y asistencia de público. En la citada encuesta se preguntó:

“¿El teatro en México no ofrece al público el interés necesario para atraerlo a las taquillas o hace falta dinero y a ello se debe que se abstenga de divertirse en ese medio?”. Y uno de los encuestados respondió: “Dinero no hace falta, nos decía uno de los más conceptuosos cronistas [se refería en el diario]. Pruebas: las salas de cinematógrafos están repletas los días en que la costumbre impone a nuestro México asistir a espectáculos, y las entradas en los otros días nunca son despreciables”.¹⁰ Y líneas después explicaba: “Lo anterior quiere decir que, cuando el espectáculo despierta interés, tenemos dinero para concurrir a él. Luego, la situación de los teatros, situación paupérrima, desgraciadamente está en razón directa de la calidad y demás circunstancias especiales de los espectáculos”.¹¹

Con semejante sentencia, pueden precisarse los efectos nocivos de la crisis económica en los teatros y puntualizar la “calidad y demás circunstancias especiales [no definidas por el encuestado] de los espectáculos”. De tal forma, puede suponerse que la crisis económica, expresada en términos de “falta de dinero”, es superable con producciones teatrales de “calidad”.

Como ha sido señalado desde un inicio, en la industria cinematográfica se incorporaron novedades que, gracias a la publicidad, se anunciaban atractivamente a los espectadores. En contraste, en los foros teatrales las innovaciones transitaban por el impredecible sendero de la crítica especializada y de la aceptación del público. Este aspecto es aludido en otra sección de la

¹⁰ *El Universal*, 12 de enero de 1932, segunda sección, p.1.

¹¹ *El Universal*, 12 de enero de 1932, segunda sección, p.5.

encuesta, bajo el siguiente enunciado: “El cine hablado es más barato y más espectacular. Además han aumentado las producciones en idioma castellano. Nuestros actores desesperan porque no hallan un resquicio siquiera de oportunidad para reconquistar el terreno que han perdido. Además, muy poco hacen por renovarse. Siempre están lo mismo, lo mismo. Y el público emigra naturalmente.”¹²

En efecto, mientras en la escena nacional se gestaba el proyecto denominado Teatro de Ahora, en las compañías de cine se marchaba del fin de la época muda hacia las producciones parlantes. Cambio, como refiere el encuestado anterior, que resultaba “más espectacular” y profusamente difundido por la prensa, de tal manera que influía en las preferencias de los espectadores.

Adicionalmente, con las películas en “idioma castellano” se vislumbraba el potencial mercado latinoamericano junto con la incorporación de actores de otros países, que la misma industria convertiría en “estrellas”, como la actriz Dolores del Río, incluida en el recuadro de películas programadas para el año de 1932.

Finalmente, conviene apuntar, aunque con brevedad, que además del cine norteamericano, y con una campaña propagandística similar, en las secciones de espectáculos de los diarios capitalinos se insertaba todo tipo de noticias acerca de un acontecimiento del cine mexicano, la inminente proyección de *Santa*, que marcaba también el tránsito del cine mudo al hablado.

En los primeros días de 1932, el director de *Santa*, Antonio Moreno, recorrió teatros y cines de varios Estados de la República, entre ovaciones, homenajes y proyecciones de avances de la citada película. Con ello se despertaba el interés del público y se auguraba una nutrida concurrencia en el estreno y mientras la cinta permaneciera en exhibición.¹³

Frente a otras opciones recreativas; a la máquina publicitaria de la industria cinematográfica; ante la opinión de los críticos y editorialistas que destacaban la crisis teatral; con charlas, lectura de su repertorio y con discretos anuncios en la cartelera, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno iniciaron su proyecto bajo el rubro de Teatro de Ahora con la puesta en escena de la obra *Emiliano Zapata*, tema del siguiente apartado.

¹² *El Universal*, 12 de enero de 1932, segunda sección, p. 5.

¹³ *El Universal*, enero de 1932.

El reparto agrario, entre el foro y las letras

“El día 20 de noviembre, desde las seis de la tarde en adelante, todos los ciudadanos de la República tomarán las armas para arrojar del poder a las autoridades que actualmente gobiernan. Los pueblos que estén retirados de las vías de comunicación lo harán desde la víspera.”¹⁴ Así, puntualmente, se convocó al inicio del que sería considerado el movimiento social más trascendente del siglo XX, la Revolución Mexicana.

Además de su importancia política, social y económica, la lucha revolucionaria se convirtió en referente de la producción artística y, por extensión, del teatro.

Pero mientras el inicio de la Revolución se precisa sin dificultad, el final y los alcances de este acontecimiento son ambiguos. El ascenso de Francisco I. Madero, su muerte, el asesinato de los líderes campesinos, el mandato presidencial de los civiles, la institucionalización del reparto agrario, entre otros acontecimientos, sugieren un final impreciso.

Los estrechos límites de los logros revolucionarios, palpables en la persistente pobreza de los campesinos y en el postergado reparto agrario, propiciaron una corriente crítica manifiesta en los escenarios teatrales. Mauricio Magdaleno, artífice junto con Juan Bustillo Oro, del llamado Teatro de Ahora, alude sutil, pero profundamente, los alcances del movimiento revolucionario a través de una obra que recrea pasajes de la vida de uno de los líderes campesinos. En *Emiliano Zapata*, Mauricio Magdaleno se refiere a la Revolución Mexicana y lejos de un tratamiento folclórico o panfletario, cuestiona los resultados del reparto de tierras y sugiere una paulatina debacle del movimiento revolucionario.

Otilio Montaña y Eufemio Zapata fallecieron en 1917, y Emiliano Zapata en 1919,¹⁵ la muerte de estos dirigentes influyó en el aplazamiento del reparto agrario, una de las principales demandas revolucionarias expresadas en el Plan de Ayala que ellos mismos firmaron. Coincidentemente, la muerte de estos líderes agrarios y la extinción de sus ideales es uno de los ejes temáticos de *Emiliano Zapata*.

¹⁴ “Plan de San Luis Potosí” en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 164.

¹⁵ Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*, tomo 3, p.1276; tomo 4, pp. 2214 y 2216.

Dividida en tres “tiempos”, la obra ofrece un bosquejo de los conflictos y aspectos cotidianos dentro del campamento zapatista. Con los personajes de Remedios, La Vieja y Emiliano Zapata, Mauricio Magdaleno revela los efectos de la incertidumbre en una relación amorosa —la de Remedios y Emiliano Zapata— ante el acecho del enemigo. En contraste, los personajes de Otilio Montaña y de Eufemio Zapata permiten escenificar un conflicto mayor, el desaliento ante la lucha armada, cuyo final se juzga lejano, así como la intrascendencia de la misma, en tanto las tierras repartidas deben resguardarse con los fusiles; y como resultado de todo ello la desintegración latente del grupo revolucionario, expresada en desconfianza y fusilamiento de los “traidores”.

Desde el inicio de la obra, en el “primer tiempo”, el tema de la muerte es motivo del diálogo entre la tropa zapatista. Los personajes de El Pinto, El Palúdico, Remedios y La Vieja, introducen a los espectadores al ambiente del grupo revolucionario, de esta manera:

Remedios.- ¡Y esto no tiene fin! ¡Esto no se acaba nunca!

El palúdico.- (*Medio incorporándose.*) ¡A mí se me figura que ya nunca volveré a ver las torrecitas de Yautepec!

El pinto.- Date de santos que los del Gobierno no te dejaron con un plumazo en el agarrón vale.

El palúdico.- Yo quería volver al Plan de Amilpas... Quería tener mi parcela y mis animalitos...

La vieja.- (*En un rezongo.*) Todos.

El palúdico.- Yo nomás quiero volver a Yautepec..., ver el humo de las haciendas del Plan de Amilpas...el humo de los hornos... (*Se incorpora.*) Los días de zafra nos fiaban para todo el año, y cada quien podía pasearse con su amorcito. (*Lastimero.*) ¡Se me figura que ya no volveré! Y aunque volviera... ¡si ya no tengo padre, ni madre, ni mujer! ¡Si a toditos los desaparecieron los del Gobierno!

El pinto.- Todos estamos igual.

La vieja.- Todos (*A Remedios.*) ¡Se queja el vale! ¿Quién no ha dejado un deudo en manos de los federales?

El pinto.- Mis dos muchachos colgados de un poste... ahí por la vía de Cuernavaca, después de que les sacaron los ojos... (*Aprieta las manos con rabia.*) ¡Malditos los de Bárcenas que tuvieron corazón para hacerlo!

La vieja.- Así acabaron también mis hijos. Por todo el camino de Huichila los fui siguiendo, hasta que caí con las piernas agarrotadas.

Remedios.- Yo te encontré debajo de un amate, y nos regresamos juntas.

La vieja.- ¡Tú lo viste Remedios, tú lo viste! No pude recoger ni sus huesitos para enterrarlos. Por ahí por la sierra han de estar, y no descansarán sus ánimas hasta que les de sepultura en la tierra que nos quitaron.

Remedios.- ¡Así se acabaran todos nuestros hombres!

La vieja.- (*Niega con la cabeza.*) Emiliano acabará con ellos. Ya verás. Y muy pronto. Lo verán mis ojos. Yo lo siento. Me lo da el corazón.

Remedios.- Pero... ¿cuándo?

La vieja.- Y así como nos quitaron las tierras, hace muchos años, así nos las devolverán, con las armas en la mano.

El pinto.- ¡Eso es cierto! ¡Y nos las pagarán todas! ¡Bailaremos sobre su sangre de nuestros verdugos!

El palúdico.- ¿Y falta mucho todavía para eso?

La vieja.- Hasta que gane el Plan de Ayala.

(*El Palúdico vuelve a tumbarse, desanimado.*)

Remedios.- (*En voz sorda, a La Vieja.*) ¡Ya no puedo resistir esta vida!¹⁶

Así, el fenecimiento de las huestes revolucionarias se antoja paulatino, representado aquí por el personaje de El palúdico, que encarna también la desesperanza. No obstante, en medio de la angustia y el cansancio se yergue la posibilidad de una conclusión victoriosa a través del justiciero Emiliano Zapata, pretendido aniquilador de las fuerzas armadas del “Gobierno” y ejecutante del “Plan de Ayala”. Entonces, muerte y esperanza se mezclan desde el principio de la obra.

En el desarrollo del “primer tiempo” también se plantean las diferencias entre los personajes de Eufemio Zapata y Otilio Montaña, además del acercamiento de éste con los militares y su reclamo a favor de la legalidad. Estas diferencias conducen a un diálogo entre el personaje de Emiliano Zapata y el de Otilio Montaña, que es declarado “traidor”, es apresado y, se presume, conducido al paredón de fusilamiento. Con ello, los desacuerdos entre los

¹⁶ “Emiliano Zapata” en Mauricio Magdaleno, *Teatro Revolucionario Mexicano*, Madrid, Cénit, 1933, pp. 94-96.

representantes del Ejército Libertador del Sur y la muerte de Otilio Montaña son mostrados en escena.

El fallecimiento de Otilio Montaña y de Eufemio Zapata, la fatiga propiciada por la lucha armada, que parece interminable y la certidumbre en la obtención de tierras para los campesinos, son tratados durante el “segundo tiempo”. Acorde con esto, entre el dolor y la confianza, expresa el personaje del líder campesino:

Emiliano.- Eufemio era mi brazo derecho. Me mutilaron el día que lo dejaron tendido. Todavía lo echo de menos. No puedo acostumbrarme a la idea de que ya nunca volverá a desmontar, a la hora de comer, en los ranchos de tierra caliente. Y extraño a los amigos también. Uno por uno se me han ido yendo. ¡Cada uno es un día terrible para mí! La muerte de cada uno me recuerda un desastre. Me siento viejo, acabado, achacoso, como si les hubiera sobrevivido veinte años.

Remedios.- Emiliano, no hables así. ¡Yo venía con tantas ilusiones!

Emiliano.- Amigos, enemigos...a montones les hemos ido dejando, todavía calientes y sin enterrar, en los ranchos y en los caminos reales. Como decía Montaña, nuestro paso deja ruina y desolación. Nada más que él le tembló a la bola, y le traicionó a la causa, y por eso murió, y yo no temo ni lo que hemos hecho ni lo que tengamos que hacer. Yo ya no me paro nunca, aunque quisiera, como esos troncos que se lleva el río cuando va crecido, y que no se detienen ni en los recodos, ni en los puentes... (*Remedios rezonga algo.*) ¿Qué tienes?

Remedios.- Rezaba un salve por Eufemio y por el profesor.

Emiliano.- Deja a Montaña en paz. Ese ya se pudrió. Y Eufemio también. (*Transición: Tras de una pausa breve. Sonriente.*) No te pongas así. Muy pronto nos vamos juntos.

Remedios.- Te volveré a ver en tu caballo alazán...pero ya no en camino de la guerra, sino de la feria de Cuautla, como antes de la bola... ¿Verdad?

Emiliano.- A jugar gallos finos y a correr caballos.

Remedios.- ¿Iremos a Puebla?

Emiliano.- A Puebla y a México. Pero solamente a pasearnos. Yo no me hallo en las ciudades. Me ahogan, me enferman.

Remedios.- Y pasaremos por el Plan de Amilpas.

Emiliano.- Sí, a ver la zafra. Cada rancho tendrá sus ejidos, y cada hombre se gastará el beneficio de sus tierras.

Remedios.- Podremos mandar a los muchachos a la escuela.

Emiliano.- Y verlos crecer. (*En tono seco*) Ahora me ha cambiado la estrella. El Gobierno tendrá que huir o rendirse. Esto va a terminar.¹⁷

La obra concluye con otra muerte, la de Emiliano Zapata, cuyo personaje al final del “tercer tiempo” pronuncia las siguientes frases premonitorias:

Jefe Primero.- ¿Y que se le dice a la gente que salió de los pueblos? Han de estar esperando órdenes en las barrancas.

Emiliano.- Que se vuelvan. Díganles que si puedo pasaré a verles uno de estos días. (*Con la mano en la barba.*) Díganles a los pueblos que ahora hay que prepararnos. Y que no tengan cuidado. Que mientras yo viva serán tuyas las tierras, y que cuando muera, no confíen sino en su propia fuerza, y que defiendan con las armas en la mano sus ejidos.

Palacios.- ¡Oye vale, pero que mensaje tan fúnebre!

(*Salen Emiliano, Palacios y los dos jefes indios. Suena un cuerno. Murmullos, vocerío.*) (*Por un momento, en el escenario vacío, silencio absoluto.*)

(*Clarines lejanos tocan por tres llamadas de honor. El toque se repite más lejos aún, insinuando la llegada de Emiliano Zapata y su escolta a la puerta de Chinameca.*) (*Un nuevo silencio.*)

(*Una detonación cerrada, precedida de tiros aislados y un griterío de pánico que va aumentando.*)

(*Aparecen Guajardo y el Capitán con un pelotón de soldados. La actitud de todos es feroz. Guajardo y el Capitán vienen con las pistolas en la mano, y sin sombrero. Los soldados, con el rifle embrizado. Dos de ellos cruzan el escenario con una parihuela, en la que se ve a Emiliano Zapata, muerto, dejando un rastro de sangre al paso.*)

Guajardo.- (*A los de la parihuela.*) ¡A Cuautla, inmediatamente! ¡Lo expondremos en la plaza de armas, para que vea toda la República que ya no existe este bandido y que ya se puede vivir en paz! ¡A ver, capitán! (*Le detiene.*) No usted, no (*A los de la parihuela.*) ¡Pronto a Cuautla!

(*Desaparecen por la derecha todos los soldados. Guajardo les habla, con las manos en la cintura, echando medio cuerpo fuera de la puerta.*)

Guajardo.- ¡A acabar con los indios! ¡No me dejen ni uno por el monte!¹⁸

¹⁷ *Ibidem*, pp. 125-127.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 162-163.

No obstante el título de la obra y el protagonismo del personaje del mismo nombre, algunos conceptos recurrentes de Mauricio Magdaleno, como la distinción entre bandoleros y revolucionarios y, principalmente, su crítica a los alcances del movimiento revolucionario en cuanto al reparto agrario, son expresados por Otilio Montaña. De esta manera, desde el “primer tiempo”, se apunta:

Montaña.- No se me pongan de malos fierros. Llevamos siete años de andar en la bola, y como cuando empezamos.

Palacios.- ¡No me calientes la sangre, vale! ¡Eso yo no lo puedo oír con tranquilidad!

Licenciado.- (*Nervioso, interponiéndose.*) ¡Hombre, Montaña! Nosotros, no. Pero ¿y los pueblos?

Montaña.- (*Se encoge de hombros.*) ¡Los pueblos! No nos hagamos tarugos, licenciado. En dos días se fraccionan las haciendas, se las dota de ejidos, se les devuelve el agua, se les deja dinero...Y luego... ¿qué?

Eufemio.- Pues luego a defender sus derechos.

Montaña.- Luego llegan los del Gobierno..., deshacen todito..., truenan a media docena y queman el pueblo. Eso es lo que hemos ganado.

Licenciado.- Todos los indios andan levantados. Un día cae el Gobierno y entonces...

Montaña.- Entonces, sube otro igual. No te hagas ilusiones. Lo que nos propusimos está muy duro. Quien sabe si ni los hijos de nuestros hijos lo vean.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, pp. 102-103. Adicionalmente, en sus apuntes autobiográficos, entre otros escritos, Juan Bustillo Oro comparte la crítica de Mauricio Magdaleno ante la muerte de los revolucionarios y los resultados de la Revolución Mexicana. Acorde con ello anota: “Cierta lactífero día —el 21 o 22 de mayo—, al salir de conjugar el verbo *to be*, supe, por la edición extraordinaria de algún periódico, del asesinato de don Venustiano Carranza. El temblor llamado de Madero y el fin de 1919, tuvieron en mi ánimo conturbador enlace que me hundió en agudo sufrimiento por mi país por mi pueblo. Una oleada de ira, de indignación y de desengaño, me abrasó. Y me excorió el alma una corrosiva disconformidad con los militares que quebrantaban los ideales democráticos de Madero y administraban la Revolución en su provecho”, Juan Bustillo Oro, *Vientos de los veintes, cronicón testimonial*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p.11.

En suma, con escenas como éstas, Mauricio Magdaleno propone una concepción del líder agrario y de sus seguidores, alejada del prototipo del héroe y del sentido victorioso de la lucha armada de 1910.

Pocos años después, el autor reiteró su admiración por los zapatistas y afirmó:

Y sin embargo, ningún hecho de la revolución mexicana —y de todas las revoluciones mexicanas, de Guerrero acá— tiene la espesa trascendencia, la conmovida y fervorosa importancia social del movimiento de los peones de Morelos, encabezados por Zapata. Afloran a él, como a la sobrehaz de unas aguas de río, los signos más verdaderos de la tierra de México. Montón de parias víctimas de los encomenderos de ayer y de hoy, explotados hasta el frenesí por siglos amargos, revientan un día, y como no saben nada de nada, como no entienden de política y de mañas de política, se erigen en un ademán originalísimo, con una ideología originalísima en la mano, estrictamente apegada a las realidades del suelo que brota, embrionaria, simplista febril de tensión y de atmósfera. Tan importante así es este jalón subversivo del Sur zapatista, que a seguido informó de su credo a la revolución, la estructuró de ideas, la empapó de contenido y la armó de sólido cuerpo biológico.²⁰

Mauricio Magdaleno plasmó este reconocimiento a las tropas zapatistas en vertientes literarias, distintas a la dramaturgia, como el cuento y la novela, en las que el reparto agrario, la cotidianidad y la condición humana de los revolucionarios son temas asiduos. Por ello conviene señalar las coincidencias entre la obra *Emiliano Zapata* y escritos posteriores del mismo autor.

Así como en *Emiliano Zapata* se refiere la relación amorosa entre los personajes de Remedios y Emiliano Zapata, en algunos cuentos ambientados en la Revolución Mexicana, como en *Las carretelas*; *Cuarto año*; *El baile de los pintos* y en *El compadre Mendoza*, Mauricio Magdaleno insiste en ese tópico.

Por el mismo sendero, aunque con mayor dominio del oficio literario, en la novela *La tierra grande*, Mauricio Magdaleno logra captar la atención

²⁰ Mauricio Magdaleno, “A propósito de ‘El Compadre Mendoza’ y ‘El Baile de los Pintos’”, en *Concha Bretón, novela*, México, Botas, 1949, pp. 139-140. En la edición citada se incluyen cuatro textos: La novela titulada *Concha Bretón*; una nota, *A propósito de “El Compadre Mendoza”* y “*El Baile de los Pintos*”, y los dos cuentos referidos en la nota.

de los lectores a través de dos cauces que se entrecruzan: las relaciones amorosas entre los hijos de los hacendados y la desintegración de un latifundio productor de pulque en la zona de Tlaxcala.²¹

Por otra parte, también se aprecian convergencias en algunos perfiles de los personajes delineados por el autor. Así, con ciertas reservas, el personaje de Otilio Montaña tiene alguna semejanza con el ingeniero Isaac Ortega, concebido por Mauricio Magdaleno como uno de los jefes revolucionarios en la zona de Tlaxcala, en *La tierra grande*. Ambos pretenden imponer la legalidad sobre la rapiña, y con ello subrayar la diferencia entre bandoleros y revolucionarios.

Sin embargo, mientras a través de Otilio Montaña se sugiere un reparto agrario efímero, con Isaac Ortega se plantea la complejidad en los intereses personales de los caudillos. Avanzada la confrontación con los hacendados, los líderes revolucionarios locales se convirtieron en acaparadores de tierras, sustituyeron a los antiguos dueños de las fincas y continuaron con las prácticas agrarias de explotación de los campesinos, que habían formado las tropas revolucionarias, precisamente, alentados por la posibilidad de poseer un terreno de cultivo propio.

Así, cuando otros revolucionarios locales, acaparan tierras y establecen lazos familiares con los hacendados, Isaac Ortega procura mantener intacto, en apariencia, el ideal del reparto agrario como causa principal del movimiento armado, aunque en realidad sólo se sirve del discurso revolucionario para el sostenimiento de una aspiración personal, la candidatura al gobierno del Estado.

Como en *Emiliano Zapata*, en *La tierra grande* los personajes de los líderes agrarios advierten que dirimen sus diferencias con las armas, en una especie de duelo, o veladamente, en forma de emboscadas, y con ello aplazan la lucha contra el ejército y los hacendados, sus enemigos comunes.

Otro tipo de conflicto en torno a la tenencia de la tierra es planteado en *El resplandor*. En ese texto, Mauricio Magdaleno refiere a los indios como los auténticos dueños de las tierras que fueron expropiadas por los españoles y que se conservan en manos de los hacendados, sus actuales dueños; situación que se agrava con los enfrentamientos entre los

²¹ Mauricio Magdaleno, *Cuentos completos*, México, Lectorum, 2003; *La tierra grande, novela*, México, Espasa Calpe Mexicana, 1949.

propios campesinos, ante la pobreza agrícola extrema. De esta manera, se presume que la tenencia de la tierra y su aprovechamiento con fines particulares es un problema ancestral y, probablemente, irresoluble.²²

Finalmente, alrededor del tema de las facciones revolucionarias y la lucha armada, Mauricio Magdaleno escribe uno de sus cuentos más celebres *El compadre Mendoza*. Un conflicto amoroso y el perfil humano de un general zapatista son algunas coincidencias entre este cuento y la obra *Emiliano Zapata*; mientras las argucias de un hacendado para sobrevivir en medio del conflicto, núcleo del cuento, remite a la novela *La Tierra Grande*.

A pesar del reconocimiento posterior a su obra narrativa, en 1932, a propósito del estreno de *Emiliano Zapata*, y el inicio de la temporada del Teatro de Ahora, el autor, junto con Juan Bustillo Oro, recibió comentarios adversos. A las reacciones desfavorables de la prensa ha seguido un proceso de apreciación distinto, de tal forma que en las pesquisas acerca de la definición del teatro mexicano, el proyecto teatral de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro es señalado como una influencia determinante para las generaciones posteriores.²³

Paradojas

A poco más de setenta años de la temporada del Teatro de Ahora, la propuesta de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro puede apreciarse, entre otras formas, por medio de dos aspectos: el realismo, en los escenarios, y el reconocimiento a su trayectoria cinematográfica.

Mientras en las crónicas y en la cartelera de las películas norteamericanas, exhibidas simultáneamente al repertorio del *Teatro de Ahora*, se insistía en los personajes y situaciones ficticias encarnadas por las estrellas cinematográficas, Magdaleno y Bustillo Oro propusieron temas realistas, asociados directamente con el entorno de los espectadores. Precisamente, la temáti-

²² Mauricio Magdaleno, *El resplandor*, México, Lectorum, 2001.

²³ Entre los trabajos de investigación más recientes referidos al Teatro de Ahora y que comparten esta apreciación, se encuentra el de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

ca de dicha propuesta teatral es considerada como una de sus principales aportaciones.

Respecto a la novedad temática en *Emiliano Zapata* se subraya:

Como el personaje a quien describe, este drama es austero, enjuto; el autor renunció a muchas galas que pudieran haber entretenido a los espectadores, apartándolos, por la vía del sentimentalismo o el pintoresquismo, de la impresión de fortaleza, de implacable decisión, de profunda identificación del protagonista con unas ideas que apenas se exponen, pero que se comunican con mayor claridad y lucidez en esta forma escueta que mediante largos y alambicados discursos.²⁴

De esta manera puede formularse una paradoja, el realismo, componente primigenio del Teatro de Ahora, es reconocido como una contribución para el desarrollo del arte escénico en México, en una época de auge de la “maquina de sueños” del cine norteamericano.

Adicionalmente, como se sabe, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno se incorporaron a la industria del cine mexicano. En este tenor, *El compadre Mendoza* —película dirigida por Fernando de Fuentes sobre el cuento homónimo de Mauricio Magdaleno— es considerada la obra más importante de la industria cinematográfica de entonces.²⁵ Acorde con esta apreciación, el propio Mauricio Magdaleno acota una diferencia entre su cinta y las producciones de las compañías norteamericanas, y distingue:

No se trata, pues, de ningún villano al uso de la barata inspiración de Hollywood [se refiere a Rosalío Mendoza]. Es un hombre simpático —como casi todos los vividores de su laya, en México— que sabe congraciarse, en un idéntico plano, con todos los que le tratan, el lector inclusive. Si se reflexiona un poco, antes de condenarlo con el asco que provoca necesariamente su traición, se le brindarán piedad

²⁴ Wilberto Cantón (selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982, p. 644.

²⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, 1929-1937, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Jalisco, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992, p. 114; *El cine mexicano*, México, Era, 1963, p. 31.

y lástima. Este bribón rural es un padre excelentísimo y un marido ejemplar. Quizás, viéndose deshecho en sus dineros, haya que buscar la razón de su crimen en la urgencia de llevarse a los suyos a sitio seguro, con fondos de que carecía a la sazón, por la destrucción de sus cosechas. De todos modos, este compadre nada tiene que ver —venturosamente— con el “hombre malo” que manufacturan los talleres de la “Metro” o la “Columbia” a discreción.²⁶

De lo anterior se desprende la segunda paradoja. Si el cine es el “enemigo natural del teatro”, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro lo vencieron en su propio territorio. Junto con las producciones norteamericanas de los años treinta, *El compadre Mendoza* ha quedado inscrito en la historia del cine mexicano.

²⁶ Mauricio Magdaleno, “A propósito de ‘El Compadre Mendoza’ y ‘El Baile de los Pintos’”, pp.141-142.

Fuentes

Hemerografía

Excelsior, 1931-1933.

El Universal, 1931-1933.

Bibliografía

Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.

Bustillo Oro, Juan. *Vientos de los veintes, cronicón testimonial*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Cantón, Wilberto. (selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982.

García Riera, Emilio. *El cine mexicano*, México, Era, 1963.

----- *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, 1929-1937, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Jalisco, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.

----- Macotela Fernando, *La guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión*, México, Patria, 1988.

Garrido Felipe. *Luz y sombra, los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

González Dueñas, Daniel. *El cine imaginario (Hollywood y su genealogía secreta)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998.

Guarmer, Enrique. *Historia del toreo en México*, México, Diana, 1979.

Hernández López, Conrado (coordinador). *Historia y novela histórica, coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004.

Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen del teatro*, México, Letras de México, 1940.

------. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología, 2000.

------. *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

------. (selección, prólogo y notas). *Teatro mexicano del siglo XX*, tomo 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

------. “El teatro y el cine” en *México 50 años de Revolución, IV La cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 369-411.

Magdaleno, Mauricio. *Concha Bretón*, novela, México, Ediciones Botas, 1936.

------. *Cuentos completos*, (prólogo de Eduardo Antonio Parra), México, Lectorum, 2003.

------. *Las palabras perdidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

----- . *El resplandor*, (prólogo de Eduardo Antonio Parra), México, Lectorum, 2001.

----- . *Teatro revolucionario mexicano*, Madrid, Cenit, 1933.

----- . *La tierra grande*, novela, México, Espasa Calpe Mexicana, 1949.

Maria y Campos, Armando de. *El teatro de género dramático de la revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.

Musacchio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México*, 4 tomos, México, Andrés León editor, 1990.

Nomland, John. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Notas en torno al Teatro de Ahora” en *Acotación, Boletín del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”*, tercera época, año 2, número 4, julio-diciembre, 1992, pp. 10-20.

----- . *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Patán, Federico. *El cine norteamericano*, México, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1994.

Río, Marcela del. *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, New York, Peter Lang, 1993.

Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973.

Schmidhuber, Guillermo. “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno” en *Tema y variaciones de Literatura 23, El teatro mexicano del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, pp. 51-65.

----- *El advenimiento del teatro mexicano (años de esperanza y curiosidad)*, San Luis Potosí, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, 1999.

Serna Enrique “Santa Anna, en la historia y en la ficción” en Hernández López, Conrado (coordinador). *Historia y novela histórica, coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp.167-182.

Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*, 2 volúmenes, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

ATENEOS DE MADRID



SECCION DE LITERATURA

<Dos pláticas sobre el movimiento teatral de Méjico>

El jueves 24 de noviembre, Don
Mauricio Magdaleno, disertará sobre:

<Panorama y propósitos del teatro mejicano>

El viernes 25, D. Juan Bustillo Oro,
lo hará respecto al tema: _____

<El teatro de ahora> <Un primer ensayo de teatro político en Méjico> _____

Los actos tendrán lugar a las siete
de la tarde. _____

INVITACION

Invitación. Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

La caricatura mexicana en los años treinta

Agustín Sánchez

CENIDIAP

La creación del PNR, en 1929, significó la institucionalización, el fin de la lucha armada y la consolidación del Estado moderno al gestarse un sistema político monopartidista; este hecho fue factible gracias a la unificación de los distintos grupos de poder que existían a lo largo y lo ancho de nuestro territorio, así como a la consolidación del poder absolutista, subordinando el poder legislativo y judicial —y todo el sistema político— al presidente de la República.

La génesis del PNR fue el asesinato del otro caudillo, Álvaro Obregón, la firma de un armisticio con la Iglesia Católica, (pues en los hechos se había dado una lucha armada) y por otro lado, debido a que el ejército revolucionario fue profesionalizado y excluido, como bloque, de la vida política nacional. La paz con la iglesia significó el reconocimiento al nuevo gobierno por parte de Estados Unidos y el resto del mundo.

El creador de este sistema político fue Plutarco Elías Calles quien se convirtió en el Jefe Máximo de la Revolución; es por ello que este periodo es conocido como el maximato.

Pese a las divergencias y contradicciones del nuevo Estado Revolucionario, y como un proceso de continuidad, se gestó una política cultural y artística cuyo eje fundamental fue la conformación del nacionalismo.

Una tímida apertura política originó, inclusive, que en el año de 1933 se implementara la educación sexual, la cual debido a las presiones de los grupos conservadores se echó para atrás, pero no así el proceso de educación socialista gestado durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940).

El periodo que nos ocupa es rico en manifestaciones artísticas, la plástica tiene en los muralistas a verdaderos talentos universales y de los cuales se ha

escrito mucho. Pero hay otro grupo de artistas que nunca se ha considerado así: los caricaturistas, que jugaron un papel de primer orden.

Su importancia ha sido tal, que dos de los muralistas más importantes, José Clemente Orozco y Diego Rivera, nunca han dudado en asumir las influencias de José Guadalupe Posada, el artista, caricaturista, grabador, genio que ha creado las imágenes más influyentes de la sociedad mexicana.

La caricatura en crisis

Al gestarse un régimen presidencialista, se activó una política represiva y de control a la prensa mexicana.

De una manera más bien casual, el gobierno revolucionario entendió que buena parte de la derrota del maderismo, con el eventual retorno de las huestes porfiristas, se debió a la prensa incisiva cuyas páginas estaban plagadas de caricaturas, como *Multicolor*, *Ypiranga*, *Ojo Parado*, etcétera.

Los callistas captaron muy bien esta derrota por lo que el gobierno mexicano comenzó a ejercer un férreo control sobre los medios de comunicación y los caricaturistas sucumbieron a la censura. En las décadas de los años veinte y treinta, la caricatura tuvo un grave retroceso en el sentido político. No era gratuito, si pensamos que la caricatura va de la mano con la crítica política y la libertad de prensa. Durante estos veinte años, prácticamente desaparecieron las buenas publicaciones de humor político, hecho insólito si se revisa la historia y se mira que durante los treinta años de dictadura porfirista, hubo veinte veces más publicaciones de humor que en esta época supuestamente democrática.

No obstante, publicaciones diarias como *El Universal* van a impulsar la caricatura mexicana en diversas vertientes: por un lado como cartón editorial, ocupando las páginas del diario; por otro, a través de las tiras cómicas, de las historietas, en donde participan y se recrean personajes que no sólo están vinculados al teatro nacional, sino que ejercen la crítica, escriben o dirigen importantes obras; y por último, generando un concurso de caricatura de donde habrán de surgir los grandes moneros de toda la primera parte del siglo mexicano.

En el primer caso, desde el primer número de *El Universal*, apareció la caricatura “Los candidatos constitucionalistas para el congreso constituyente”; más aún, este diario se nutrió de maravillosos moneros como Carlos Alcalde,

quien cargaba a costas una gran experiencia en la ilustración y la caricatura pues había participado en *El Imparcial*, el primer diario moderno de nuestro país y, además, periódico oficial del porfiriato.

Además de Alcalde, en “el gran diario de México” participaron otros grandes moneros como Clemente Islas Allende, un interesante artista que había combatido en las filas carrancistas llegando a ser capitán, pero además, paradójicamente, había formado parte de *Multicolor*. Los nombres son muchos: Crescenciano Garza Rivera, muralista de Monterrey, Jorge S. Duhart y Fernando Bolaños Cacho, entre otros.

En 1924, *El Universal* convocó a un concurso de caricatura, que tuvo un impacto importante y se convirtió en semillero de grandes artistas como Armando Guerrero Edwards, Jesús Acosta, Hugo Tilghmann, Andrés Audiffred, entre otros.

El ganador de este certamen fue Hugo Tilghmann (1909-1949), con la historieta *Mamerto y sus conocencias*, bajo el seudónimo Foxie. Al darse el fallo, el periódico resaltó las virtudes de la obra del ganador: “es una historieta genuinamente nacional y genuinamente propia”. Tilghmann creó otras historietas importantes como *Dos mexicanos en la guerra*, *Nagulas y Liborio*, *Tito y Chita*, entre otras.

Carlos Caloca Valle es otro de los artistas que fueron producto de *El Universal*, donde tuvo una destacada presencia con temas de índole nacionalista; tiempo después, en los años cuarenta, ilustró clásicos infantiles como *Simbad el marino* y *Aladino y la lámpara maravillosa*.

Guerrero Edwards¹ habría de realizar, años después, en 1937, la tira cómica *Chicharrín y el sargento Pistolas*, obra realizada durante casi setenta años.

Jesús Acosta, por su parte, fue un caricaturista excepcional, creador de la tira cómica *Don Chupamirto*, un peladito que habría de inspirar a Mario Moreno para recrear el personaje de Cantinflas.

Andrés Audiffred (1895-1958), obtiene el tercer lugar del premio, a pesar de que ya colaboraba años atrás en el “gran diario de México”. Don Andrés logra captar el discurso nacionalista en boga, construyendo cuadros de caricaturas con tipos nacionales; es autor de historietas, como *El señor Pestaña* y *Chon*

¹ Puede leerse mi libro *Guerrero Edwards. Imagen y perseverancia*, México, SMC y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2004.

Prieto, con ideas y textos de Hipólito Zendejas. Pero para entonces, la carrera de Audiffred ya tenía un largo vuelo pues desde niño tuvo una gran capacidad para dibujar. Como casi todos los moneros, transitó por innumerables medios: *Nueva Era*, *El Intransigente*, *El Mundo* y *El Heraldo Ilustrado*, semanario gráfico y literario dirigido por el escritor yucateco Antonio Mediz Bolio, uno de los autores que destacan por sus textos nacionalistas.

En este hebdomadario empieza a ser conocido como “el Mister” y va adquiriendo un estilo propio, mostrando la influencia de la historieta norteamericana en su obra; crea la tira cómica *Lipe el chino*, convirtiéndose en el primer artista en “incorporar los elementos del lenguaje de los cómics modernos a nuestras historietas”; realiza también una “Página para los niños”, misma que, más adelante, traslada a la revista *Zig-Zag*.

En este semanario, fundado en 1920, comienza a publicar con el seudónimo “Pipin”, realizando, en la página infantil, la historieta *Aventuras de Pipiri*, e ilustrando, con ese nombre, la página de “Sánchez filmador”. Al poco tiempo usa su apellido y comienza una sección llamada “Muñecos”, que años más tarde denominará “Siluetas” y que realizará prácticamente hasta el día de su muerte.

En *Zig-Zag* comparte espacio con Ernesto “el Chango” García Cabral, recién llegado de París, y quien firma como “Equis” cada una de sus colaboraciones. Cabe notar este dato pues Audiffred, al contrario de sus contemporáneos, se caracterizará precisamente por alejarse de la influencia del Chango.

En *El Universal Ilustrado*, Audiffred realiza una de las primeras tiras deportivas, *Kid Pestañas*. Además de haber sido uno de los fundadores de *El Universal Gráfico*, comienza a colaborar en *El Universal*, en 1927 cuando gana el segundo lugar del concurso de ilustradores de ese diario.

Audiffred es uno de nuestros grandes caricaturistas. Carlos Monsiváis lo califica como:

el más sentimental y el más cruel de los dibujantes populares de una larga etapa. Audiffred extrae de los estereotipos del lumpen un repertorio de símbolos nacionales, forja ‘la estética del peladaje’, expresa divertidamente el hambre sexual de

la gleba, destruye con trazos la invisibilidad social de sus personajes y produce por acumulación el gran mural (tierno y satírico) del costumbrismo urbano.²

Los periodista-escriitores-humoristas-dramaturgos

Por otra parte, un grupo de personajes del periodismo de humor y de la dramaturgia nacionalista, también participan en este diario.

Pepe Elizondo, con una historia vinculada al teatro de revista, autor de la clásica revista *Chin Chun Chan* (1904) compositor de innumerables obras de teatro de revista, así como de muchos libros como *Gansadas*, *La historia del Teatro Principal*, entre otros; fue un hombre seriamente vinculado a la caricatura (y al humor) desde la segunda década del siglo XX, al dirigir *Multicolor*, la revista más crítica contra el maderismo y que se convirtió, además, en uno de los personajes laudatorios del huertismo. Con el seudónimo de “Pepe Nava” realizó *La vida en broma* y con el de “Kien”, escribió los epigramas de *Excélsior*.

Otro personaje, más bien vinculado al anarquismo y a la Casa del Obrero Mundial, fue Rafael Pérez Taylor quien participó con dos de sus obras, *El líder* y *Lo que devuelve la vida*, en el Ciclo de Lecturas de los Amigos del Teatro Mexicano. Pérez Taylor, que tuvo como seudónimo el nombre de “Hipólito Seijas”, es uno de los personajes mexicanos de esa época a quien le urge una buena biografía pues es un autor que bien podría clasificarse como renacentista. Su impacto en la cultura mexicana se expresa en diversos medios: el teatro, el cine, la historieta, la crítica, la literatura. Fue uno de los primeros críticos cinematográficos.

Uno de las expresiones de Hipólito Zendejas fue realizar los textos de las tiras cómicas de grandes caricaturistas como Andrés Audiffred, con quien hizo *El señor Pestaña*, *Chon Prieto* y *su Kismoloncita*.

² Monsiváis, Carlos, “Puros Cuentos, de Bartra y Aurrecochea, crónica, rescate y recuento de 60 años de historieta”, Revista *Proceso*, 25 de septiembre de 1989.

El Chango y *Fantoche*

El fin de las revistas humorísticas con tintes políticos trajo, sin embargo, una publicación de humor blanco, con una gran calidad estética llamada *Fantoche*, así como otra de índole publicitario, como ilustración, en la Gacetilla Bayer; ambas fueron realizadas por un artista que en otra época había mantenido una posición crítica, Ernesto García Cabral, mejor conocido como “El Chango”, quien es uno de los personajes mitológicos de la caricatura mexicana.

Cabral tuvo una vida muy fecunda, pues nació el 18 de diciembre de 1890 y murió el 8 de agosto de 1968. En cuanto a su actuación política, su trabajo está lleno de altibajos. Se inició en la caricatura muy joven, en *La Tarántula* (1909), un semanario humorístico y de caricatura, dedicado a la crítica teatral. Aquí trabajaría al lado de otro importante monero, Álvaro Pruneda, que firmaba como “Pérez Brincos”.

Más tarde, participó en otras publicaciones de humor como *El Alacrán*, *La Risa* y *El Abuizote* (el de 1911), sin embargo, es en *Multicolor* donde desarrolla su mejor caricatura.

Esta publicación se convirtió en vocera del antimaderismo más conspicuo y desde ese semanario, dirigido por Mario Vitoria, El Chango se ensañó contra Francisco I. Madero a quien calificó, una y otra vez, como un inepto. Cabral, al lado de otros grandes moneros como José Clemente Orozco, Santiago R. de la Vega, Atenedoro Pérez y Soto y Clemente Islas Allende, formó parte de la campaña de linchamiento en contra del proyecto maderista.

No obstante su posición política, este grupo de artistas, logran una modificación importante dentro de la caricatura. Al respecto, señala Monsiváis que

en los años de la revolución, es radical el cambio político de la caricatura. Tómese el lamentable caso de la revista *Multicolor* (1911-1914), patrocinada por remanentes del porfirismo, enemigos mortales del presidente Francisco I. Madero, quien fiel a su creencia en la democracia, no se opone a la libre circulación de injurias. Esta vez, la crítica al gobierno no viene de los liberales, y el talento de Ernesto García Cabral, Pérez y Soto, Santiago R. de la Vega y Clemente Islas Allende, se vierte en el linchamiento moral de Madero y el pánico ante los revolucionarios.

Sin embargo, pese a su función mercenaria, los dibujantes de *Multicolor* expresan la transformación artística que fructificará en la década de los veinte.³

Años más tarde, El Chango se justificaría diciendo que “en la época del presidente Madero tenía diecisiete años y tan sólo me concretaba a ilustrar las leyendas de un humorista estupendo, Mario Vitoria”. (Sin embargo, hay que anotar que, en cuanto a la edad, el Chango tenía 21 años).

En 1912 le otorgan una beca para estudiar en Francia. Existen cuando menos dos versiones en torno a ello; Antonio Rodríguez escribe que “dibuja al general porfirista Bernardo Reyes cargando en sus brazos a un bebé con la cara de Madero y en actitud de depositarlo en una cuna; la frase al pie de la imagen redondeaba el golpe: ‘lo quito o lo coloco’”.

En una entrevista realizada por Miguel Ángel Mendoza, Cabral señala que el dibujo de un perrito que aparecía en todos los cartones, comenzó a ser identificado con doña Sara Pérez de Madero, la esposa del presidente, lo que provocó un artículo de Querido Moheno, denunciando la falta de respeto a la primera dama. Para solucionar ese problema, realizaron una plana entera sin el perrito y, luego, dice Cabral, “hice la caricatura donde Madero, pequeñito, le dice al perro: te han hecho más grande que a mí”.

El Chango marchó a Europa y regresó a México hasta 1919; en Europa colabora en revistas humorísticas francesas como *Le Rire*, *Le Ballonnette*, *La vie Parisien* y otras.

Su obra, de enorme calidad, sobre todo la realizada en las portadas de *Revista de Revistas*, lo convirtió, más que en caricaturista, en un estupendo ilustrador.

Desde la década de los veinte, Cabral se convirtió en un hombre institucional, vinculado al poder, a través de la bohemia, la fiesta, la superficialidad. “Entre pianos, pinceles y copas de cognac, transcurrían las tardes y las noches de Cabral”, escribe Rafael Cardona.

Su revista *Fantoche* o sus ilustraciones en *La Gaceta Bayer* o en periódicos como *Excelsior* o *Novedades*, nada tenían que ver con la crítica política, al contrario, adquirió el discurso represor de los gobiernos priistas y un anticomunismo bastante burdo. Sin embargo, Rafael Carrasco Puente, lo

³ Monsiváis, Carlos, *ibídem*

califica como “uno de los caricaturistas más fecundos, ingeniosos e inteligentes que México ha tenido”.

En *Fantoche* “*Semanario loco*” (1929), dirigido por Manuel Horta y El Chango, colaboraron humoristas como Carlos León y Pepe Peña, y artistas como “Zutano” (Jorge Enciso) y el pintor Alfredo Zalce, que firmaba como “Era”.

La Gaceta Bayer fue ilustrada sólo por Cabral, dejando un testimonio excepcional de diseño, así como de creación de capitulares muchos de los cuales fueron rescatados en mi diccionario.

La represión

Hay algunas excepciones respecto al control oficial, como *Tu-Tan-Kamen* (1924) y *El Turco* (1931), ambas dirigidas por Luis Hagelstein. De ésta última sólo apareció un número ya que la publicación fue censurada debido a las críticas contra Calles.

Tu-Tan-Kamen muestra, en su primer número, a Calles pintando violines, caminando sobre un sendero sembrado de cadáveres famosos (Villa, Buelna, Field Jurado, etcétera), mientras Obregón lo espera en la silla presidencial.

Al general Calles se le atribuía un pasado árabe, por lo que la revista *El Turco* tenía una especial dedicatoria. El único número que circuló mostraba a un turco, Calles, vendiendo Baja California al Tío Sam mientras el pueblo sólo miraba esa atrocidad.

En ambas publicaciones, asimismo, participa Juan Arthenack (1891-1940) crítico implacable del callismo; más tarde, debido a la censura, se convirtió en historietista de *Excélsior* y *El Universal*, dando origen a tiras cómicas tan importantes como *Don Prudencio y su familia* y *Adelaido el Conquistador*, nombre con que editó una revista infantil de mucha popularidad.

Estos años vinieron a inaugurar una época de gran control a los medios de comunicación pues desde entonces, salvo excepciones como *El Tornillo*, en el gobierno de Cárdenas, o *Don Ferruco*, en tiempo de Ruiz Cortines, no existieron caricaturistas críticos.

Prácticamente todos los periódicos mantuvieron a una férrea censura a los moneros, y la crítica al presidente en turno debió ser referida a los secretarios de estado.

La generación

Durante este periodo, de 1929 a 1933, se consolida un importante grupo de caricaturistas que habría de dominar la historia mexicana prácticamente hasta el inicio de la crisis del sistema político mexicano, en 1968.

Pienso en Ernesto García Cabral, Andrés Audiffred o Salvador Pruneda.

La familia Pruneda jugó un papel importante dentro de lo que podríamos llamar la institucionalización. Álvaro Pruneda y sus hijos, Álvaro Jr. y Salvador, se convirtieron en fieles seguidores de la Revolución; primero con Madero, después con Carranza y, al final, con “la revolución hecha gobierno”, desde el diario *El Nacional*, donde Salvador desarrollaría una larga carrera.

Otras publicaciones en donde participaron los Pruneda, fueron *México Nuevo* (1908), que fue órgano de propaganda de Madero; *Momo* (1913); *La Cucaracha* (1915); *El Padre Cobos*, durante su tercera etapa; *Tilín Tilín* (1912); y *El Zancudo* (1916). A pesar de su posición oficial, la familia Pruneda habría de ser censurada en la revista *El Motín*, por parte del gobierno carrancista.

Salvador Pruneda es uno de los pocos caricaturistas que buscaron construir la historia de su gremio; autor de uno de los más importantes estudios sobre caricatura: *La caricatura como arma política* (INEHRM, 1965).

La lista de caricaturistas de esta época se enriquece con autores como Javier Enciso, X Peña, Fernando Bolaños Cacho, o Carlos Neve. De este grupo se ha escrito muy poco, salvo de Carlos Neve de quien existen algunos textos.

Bolaños Cacho fue calificado como “el más concienzudo de los artistas patrios de la pluma”. Su obra estuvo presente en *Ypiranga*, (1911), *La Cucaracha* (1915) y sobre todo en *El Universal*, donde mostró un dibujo sobrio con excepcionales trazos.

Javier Enciso (1883), inició su carrera en Guadalajara, su ciudad natal, y luego participó marginalmente en *Multicolor* y en *El Hijo del Ahuizote*, el de 1913. Durante la década de los años treinta estuvo en *Fantoche*.

Alfonso X. Peña formó parte del grupo de jóvenes artistas abrigados por Juan José Tablada, en Nueva York, entre los que se encontraban Covarrubias y Matías Santoyo. Nacido en Ciudad Victoria, X. Peña ha pasado casi desapercibido en la historia de las artes plásticas a pesar de un sinnúmero de premios y obras realizadas. Comenzó en *El Mundo*, de Tampico, como caricaturista y después fue a Nueva York, en los años treinta; volvió a México y participó en publicaciones como *Nuestro México*, un impresionante magazín mensual, donde publicaba al lado de Covarrubias, Álvarez Bravo, Diego Rivera y otros más; en este número ilustra el artículo dedicado al Panzón Soto, en relación a las obras de teatro de la época, como *El periquillo sarniento*.

En *El pájaro carpintero*, X Peña fue el creador de los figurines de esta revista, misma que daba a conocer, según decía su publicidad: “todas las bellezas folclóricas de nuestro México”.

Finalmente queda Carlos Neve (1890-1962), un xalapeño de gran calidad, cuya obra en los años veinte se destacó en varias vertientes. Por un lado al ilustrar los reportajes de Miguel Necochea, uno de los grandes reporteros de nota roja en el periódico *El Demócrata*, donde muestra una gran maestría en sus trazos; por otro, su participación en *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, así como en *La Prensa* y en la revista de la CROM. En 1934 realiza su primer cómic: *Segundo I Rey de Moscabia*; este trabajo lo continuaría en revistas como *Tesoros de cuentos clásicos*, *Leyendas de América*, *Epopéya* y otras que publicaba la editorial Novaro. En 1955 pinta seis murales para la Secretaría de la Defensa Nacional.

Covarrubias y De Zayas

Estos años dos mexicanos destacan fuera del país: Miguel Covarrubias y Marius de Zayas. El primero ha sido reconocido muy frecuentemente. Pero ya desde los años veinte tuvo una presencia destacada. Durante estos años residió en Nueva York y fue caricaturista de *Vanity Fair*. La *Enciclopedia Británica* lo consideró en su lista de “Maravillas del Lápiz”. Es uno de los artistas vanguardistas del mundo, y sus aportaciones en caricatura incidieron en toda la plástica del mundo.

En contraposición, Marius de Zayas prácticamente es un desconocido para el gran público a pesar de que es “el primero de los caricaturistas mexicanos

que logró fama internacional, cuando con estilo innovador y personalismo colaboró en el gran diario *The World*, de Nueva York, como señaló José Juan Tablada.⁴

De Zayas estuvo vinculado a la vanguardia mundial, desarrolló un intenso y largo trabajo como caricaturista ligándose a los grandes artistas del mundo como Picasso, Matisse, Picabia, Duchamp, etcétera. Dice Octavio Paz que Zayas “fue autor de unos extraños poemas- retratos (‘psicografías’), que entusiasmaron a Apollinaire”.⁵

Empero, su obra está por conocerse.

Conclusiones

La consolidación del nacionalismo en el arte fue una gigantesca obra colectiva de artistas de los más diversos ámbitos. Muchos de ellos traían un proceso histórico detrás que, inclusive, venía desde el Porfirismo o inclusive de la contrarrevolución, como muchos de los caricaturistas que a través de sus críticas gestaron la caída de Madero.

Nuestro nacionalismo nos dibujó, literalmente, generando una serie de estereotipos donde los cómics y la caricatura jugaron un papel importante.

En un país analfabeto, cuya información se nutría de imágenes, como las *Hojas Volantes* de Posada o la gráfica de Juan Bautista Urrutia en los cigarros del Buen Tono, sumado a la literatura romántica y la versificación popular, como sucedía con las calaveras; estos artistas —ignorados en su mayoría— se encargaron de conformar, culturalmente, lo que somos los mexicanos, expresando la concepción nacionalista en boga, retratando nuestra vida cotidiana, con personajes que representan el estereotipo de lo mexicano.

El retrato de México, convertido en caricatura, se transformó en una expresión artística, cultural, parte de la iconografía, parte de nuestra cultura.

⁴ José Juan Tablada, *El Universal Ilustrado*, 17 de enero de 1919.

⁵ Octavio Paz, “Tablada y Zayas. A la vuelta de la esquina”, *Revista Vuelta*, octubre de 1988.

Capítulo III

Pronunciamientos



Mauricio Magdaleno en un barco en el Atlántico, 1933.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Colocación de la dramática actual

Mauricio Magdaleno

Notas leídas la noche del 27 de octubre de 1931
en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano.

Es vieja la lamentación de autores y cronistas por el desprecio con que el público trata al teatro mexicano. Temporada tras temporada se han venido sucediendo los fracasos, y han sido perfectamente inútiles todas las actividades desarrolladas a este respecto por quienes se han preocupado por imponer en el mercado los artículos dramáticos hechos en México.

Las temporadas de la Comedia Mexicana han dejado como saldo un buen contingente de autores, y una media docena de obras si no mejores, tampoco de nivel menor que las que nos llegan de Europa. Esto, en cuanto a resultados positivos. Pero también han marcado, ahondándola a cada día más, una huella de desilusión, de cansancio, de desorientación entre aquellos que escriben. En todos los tonos se ha hablado del fracaso del teatro mexicano como espectáculo comercial; de la inferioridad de sus autores y de la imposibilidad de imponer algún día sus producciones frente a la competencia de los artículos similares extranjeros. No han faltado tampoco benévolas personas que acudiendo al auxilio de la asendereada producción nacional teatral hayan declarado con toda suficiencia que la culpa la tiene el público, que se rehúsa a asistir al estreno de una comedia mexicana como se rehúsa a comprar tres metros de casimir para un traje, nomás porque están hechos en Atlixco o Río Blanco y no en Londres o París. Muchas letras de imprenta se han formado ya con este motivo, y mientras un criterio exige la adaptación al medio —adaptación rigurosa— de los autores para dar impresiones fieles de la realidad mexicana, y lograr meter la gente al teatro, otro afirma con tanto énfasis como pesimismo que la victoria del teatro mexicano es algo

tan imposible, por lo menos como la fabricación de una estupenda escuadra de guerra para la vigilancia de nuestras costas.

De cualquier modo mírese el caso como se mire, la verdad es que el teatro mexicano —lo que ha dado en llamarse así por lo menos— es un fracaso del que no tienen la culpa en modo alguno sus autores ni el público que yendo a los otros espectáculos, se niega sistemáticamente a ayudar la taquilla de este de que se trata. El fracaso del teatro mexicano es correlativo al problema de todos los espectáculos teatrales o artísticos del mundo en el actual momento. Con igual ahínco emprenden los empresarios de las capitales europeas o yanquis la rebusca de nuevos caminos, y con igual ingenuidad se habla en todas las lenguas —naturalmente, dentro de los corrillos literarios— de la imposibilidad de marcar una línea de conducta a tal punto efectiva, que permita que los lunetarios hoy vacíos se llenen nuevamente de ávido público, como hace todavía no más de veinte o treinta años.

Se ha llegado hasta a decir que el teatro serio ha sido barrido por la oleada del llamado pornográfico o de revista. Como si esto no fuera ya por sí solo índice de la incapacidad de un espectáculo frente a otro que de cualquier modo, como quiera que sea, significa éxito de taquilla. Pero puede argüirse —y de hecho se ha argüido— la taquilla no siempre quiere decir calidad en lo que hay detrás del boletaje. Es cierto y esto nos lleva a examinar otro aspecto de la cuestión.

La calidad de una obra estética obedece rigurosamente al momento en que fue concebida. Así, cuando un contenido histórico se desplaza, naturalmente las obras pensadas y sentidas a su calor quedan vacías. Huecas. Los lamentos del joven Werther, que conmovieron hasta la vértebra a las generaciones de fines del siglo XVIII, y que estaban henchidos de una inquietud afectiva, nos suenan tan ridículamente por lo menos como el grito de liberación con que Nora clausura el último acto de *Casa de muñeca* [sic]. Y si vamos a examinar —quiera sea muy de superficie— la literatura teatral mexicana última, hallaremos un copioso material libresco, sin un respiro hacia el momento que vivimos.

Pero sería injusto y pueril constreñir la acusación a sólo la literatura teatral mexicana. Con igual certeza puede decirse otro tanto de la española, o de la francesa, o de la escandinava. Por eso asegurábamos que el fracaso no es del teatro mexicano —que en última instancia no siquiera tiene expresión

propia— sino del *teatro occidental*, a cuya sombra ha vegetado el nuestro, por reflejos que lógicamente nunca han tenido vigor.

Inútil sería poner a hablar las cifras para demostrar quiebra del teatro occidental. Está constatada por aquellos a quienes más interés suponemos en tratar de ocultarla —empresarios y gente de tablas.

En París los autores se encierran en el esoterismo de las capillas y se hace arte para eso que llaman con tanta gracia “miserias selectas”. El gidismo sube al teatro y lo hace función de elegidos. Entre *Corydon* y *Orfeo* está la pauta en que se mueve este arte inútil y sucio. Y cuando alguien logra agarrar un tirón de aire libre y delata, se hace una excepción se llama *Topacio*. Y Marcel Pagnol ha llenado las sillas de centenares de lunetarios.

Y tanto peor si la obra es perfecta, porque estará condenada a que nadie —haciendo a un lado a la docena de elegidos de ambos hemisferios— entienda una palabra. James Joyce ha hecho una clave para uso de quienes se atrevan a adentrarse en las espesas aguas de *Ulysses*. Es como la clave de otra clave. Shaw, espíritu alerta, preocupado por todos los apremios de la época, comprensivo y sagaz, no ha logrado —ni siquiera se lo ha propuesto— arrancar la cultura de Occidente. Y es revelador que para encontrar la médula haya que leer los prólogos de sus comedias. Pesan sobre sus hombros todavía demasiado Ibsen y Nietzsche. El teatro de Shaw está encerrado dentro del callejón sin salida del arte occidental. Sus posibilidades están agotadas como la cultura de que se nutre y refleja.

En España el teatro —como la literatura toda— se ahoga en una borra-
chera de estulticia. Estulticia que medra a lo largo de los años del reinado del último Borbón y la crisis social pone al descubierto ahora. Intelectuales sin sangre mora al tipo de Ortega y Gasset ensucian el pensamiento y ensayan todas las poses literarias, dogmatizando en los mentideros por el imperio de la aristocracia —¿cuál aristocracia?— frente a la insurrección de las masas hambrientas. La generación del noventa y ocho, sobrado inteligente a caso, flirtea con la política y ahora se convierte en una asociación de alcahuetes que trata de limpiar a la P. pública [sic] de la sangre de las matanzas del proletariado en Andalucía y Cataluña. Y en cuanto el teatro, jamás se vio bailar en los tablados de ningún otro pueblo tal zarabanda de idioteces e imbecilidad. Teatro para uso de la mediocracia burguesa, sazona por muchos años su éxito efímero de taquilla en América, y se planta frente a los teatros vernáculos, impidiéndolos brotar, asfixiándolos con su desastrosa

competencia. Y sin embargo, hay que repetirlo, jamás el teatro llegó nunca a este apogeo de lo idiota que el español ha alcanzado, lo que no quita que sea el único con público en México y tal vez en las más capitales de la banda hispana del Continente. Esa mediocracia burguesa de que antes hablábamos como principal favorecedora de este espectáculo halla acomodo en él por que le da ocasión de hacer tranquilamente la digestión y porque no la arremete con la amenaza de problemas sexuales tratados al modo francés —carencia de ideología, escándalo únicamente— ni menos con la más temible de enredos simbólicos en que naufraga su nulo entendimiento.

Pirandello alentó la esperanza de la literatura occidental por un tiempo. Se habló mucho de su inquietud por abrir nuevos caminos al agotado existir del teatro. Hoy, enrolado en la caída del arte occidental, apenas merece mayor categoría que la de un curioso documento.

Y mientras tanto, es inútil que nadie se destroce la cabeza ideando nuevas técnicas, nuevos procedimientos, nuevas posibilidades. Una realidad política nueva manda en el mundo, y arrastra en su carrera a todas las formas del arte occidental, que tiene que seguir la misma suerte del destino histórico de que nació y de cuyas raíces —totalmente exhaustas ya— bebió su aliento.

Todo arte es reflejo de una realidad ambiente, y el que se desanude de este imperativo, el que no lo sea, será tan sólo, en todo caso, desviación al servicio de las minorías refinadas. Gidismo, arte puro, muñosequismo, lo mismo da. Está hueco. Los mismos conceptos están huecos. Las palabras están revirginándose, nuevamente, como dice muy bien César Vallejo y quién no sienta el impulso poderoso de la historia que está haciéndose, mal puede interesar a nadie en lo que escriba. Las palabras no valen sino en cuanto las anima un efectivo contenido vital.

La realidad es básicamente política. Se mueve sobre tendones políticos. Sus profetas son Marx y Engels. Su pionero, Lenin. Su evangelio, el materialismo histórico. Su escenario, la lucha de clases. Muerto el concepto democrático-individualista que alcanzó su esplendor en el momento de extrema agitación demagógica de la burguesía occidental (Ibsen, Strindberg y en algunos aspectos el mismo Nietzsche), quedaron en actitud de lucha dos clases sociales que iban demarcándose claramente conforme arreciaba la crisis del capitalismo, ambas con una ideología precisa, ambas en puestos de combate donde la pelea ha crecido hasta alcanzar las proporciones que hoy abarca en el mundo entero.

La cobardía y la traición a nuestro momento histórico, el seguir manufacturando teatro de mera diversión, y arte por el arte, se pagan como lo estamos viendo. Y vuelvo a insistir sobre este aspecto de la taquilla. ¿Quién, como no sea autor teatral, y aun tengo la seguridad que ni siquiera así, entre el cine y el teatro va a preferir éste? Nadie, seguramente. El éxito comercial del cine tiene profundas raíces en el tiempo que retrata. No es que haya desplazado al teatro. Sencillamente se ha colocado sobre un plano muy superior. Muy superior desde cualquier punto de vista que se le quiera ver. Las películas de Chaplin, las de Murnau, el cine soviético en globo y un sinfín de cintas alemanas e inglesas, cumplen certeramente un cometido social, reflejan la tormenta de estos años y arrastran al espectador en el oleaje de las conmociones de la política, la economía y la revolución. De *Sin novedad en el frente*, *El crucero Potemkin*, *Octubre*, *Fiebre de oro* y varias docenas más a todas esas comedias que expenden difícilmente nuestros teatros hay una gran distancia que la dramaturgia necesita cubrir a toda prisa si quiere volver a incorporarse al proceso vivo del mundo. ¿Qué le importa a nadie, absolutamente a nadie que cuente como factor, por más mínimo que sea en la vida, la intriga ñoña de todas las comedias que se sirven al público? ¿Qué dice a nadie el grito por más elocuente que sea de una pasión amorosa que llega al suicidio o a cualquier parte? ¿Qué las tribulaciones de don X, cuyas hijas cayeron, una tras otra, en las manos violadoras del donjuanito de bigote a la John Gilbert? ¿Qué los equívocos estúpidos, pero que duran dos horas y media y tres actos, espolvoreados de chistes que eran ya viejos cuando Molière divertía a la corte de Francia y competían Shakespeare y Jonson? ¿Qué diferencia de esto al vigor de tantas y tantas películas como hemos visto aquí mismo, en que gritan nuestros mismos anhelos por una más justa distribución de la riqueza, por el crimen de las guerras imperialistas y comerciales, por la traición a la naturaleza y a la pureza del hombre que ha hecho el matrimonio, por las tremendas tragedias colectivas de los parados que tienen hambre en el mundo!

Hace un siglo que la pupila más certera de la política moderna antes de Lenin, en famosísima conversación sostenida en Weimar con el último gran maestro de las letras de Occidente, Goethe, dijo la frase que es clave de nuestros tiempos: “El destino es la política”. Política todo, política que llena con su solemnidad los intersticios del planeta. Tiene razón Piscator cuando afirma que la obra artística debe estar hondamente enraizada en su

tiempo para que sea una realidad efectiva dentro de él y alcance perennidad. Y el tiempo que nos tocó vivir es implacable y desgarrar todo intento de apartarse de él.

¿Teatro político, entonces? Yo diría mejor que teatro, teatro de verdad. Por eso Juan Bustillo Oro y yo llamamos al nuestro Teatro de Ahora. Sin ponernos a discutir la pretensión de este nombre, si queremos significar que es el primer intento que se hace en América en este sentido, pues el antecedente de Upton Sinclair con su *Canto del patíbulo* es aislado y se aplicó a reforzar el repertorio de Piscator en Berlín. Pero ya dirá todo lo necesario, acerca de este punto, Juan Bustillo Oro en sus notas.

En cuanto el teatro, por determinadas circunstancias —siempre políticas— se reintegró al vigor elemental de la época, automáticamente volvió a asumir su papel de energía directriz. Esto ha ocurrido en la URSS y parcialmente en Alemania.

Quien dude que el teatro soviético es una de las formas del triunfante renacimiento de la dramática en el mundo, no sabe nada de lo que ocurre fuera de los libros. El teatro en la URSS es una institución popular que sostiene el soviét de la más apartada aldea de Siberia, como la Escuela y el Rincón rojo. Claro que tratándose de tan enorme porción de la tierra que está edificando su destino conforme a normas originales que asumen gigantescas proporciones, la experiencia del teatro soviético se hace en grande y con un carácter muy explicable de propaganda socialista. Pero como quiera que sea y mírese esta génesis del teatro ruso como se la quiera mirar, es irrefutable del hecho de que en la URSS un caudaloso contenido vital está hablando en las tablas, y que al obedecer a intensas necesidades sociales, marca ya hacia el futuro una norma, un programa que ya ha empezado a ejercer influencia en todas partes. Frente al teatro que hacen para media docena de amigos en París Cocteau o cualquiera de esas personas, lleno de todas las complicaciones psicológicas de una época en plena descomposición, con una técnica inallanable y absurda, apretado de apreciaciones simbólicas y a veces con sutiles confluencias hacia las teorías científicas más abstrusas, el teatro soviético resulta ingenuo, de una simplicidad de esquema y demasiado lleno de aristas. Algo así como las piezas religiosas o semirreligiosas de los primeros años del Occidente católico frente a las últimas comedias de la decadencia romana.

Varias de las piezas dramáticas estrenadas en Moscú concluyeron en franco mitin. Después de cada representación de *Los tres gordos* de Olga Forch

durante el Ciclo Meyerhold, la multitud se echaba a recorrer las calles, todavía estremecida por el aliento que la autora había logrado despertar en la conciencia colectiva. Compara estas noches de verdadera gloria para el teatro con los ridículos estrenos de Madrid o París, mueve a risa.

El otro antecedente se está haciendo en Berlín. Lo está haciendo Piscator, *regisseur* del teatro de la Nolendorfplatz. Dotado de un genio práctico y de una conciencia de clase firmemente consolidada por la Guerra, en cuyas trincheras pasó dos años, Piscator ha logrado remover de cuajo la envergadura del teatro alemán, sacudiéndolo y volviéndolo hacia el aspecto no sólo político sino partidista. Piscator es miembro de PKD, y en su misma propaganda no vacila en estampar la hoz y el martillo, encerrando el rojo de la estrella soviética. De sus luchas en el Spartacus sacó esa brava energía que lo hace acometer la tarea de su teatro. Hoy, éste ha triunfado completamente imponiéndose aun a la más severa sanción de la crítica burguesa. Alguna de las obras lanzadas por Piscator —*Olas de tempestad*, el precipitado *Canto del patíbulo*, *Revista Revolucionaria Roja* (RRR), *Rasputin*, etc.—, tienen seguramente el valor simbólico y documental que la misma época les asigna al prestarle su contenido. La pasión política —partidista— que caldeo al rojo vivo a veces las más de estas producciones podrá afearlas de fácil propaganda y de “exceso de profecías revolucionarias”, según palabras de Ehm Welks; pero, así como son, así como se dan noche a noche de Berlín con teatro repleto y cola en las taquillas, con mayores defectos que tuvieran, cumplen un cometido social y reintegran a las viejas tablas su significado histórico. Compárese el ambiente soporífero de un auditorio de gentes a quienes no importa nada lo que están oyendo, en un teatro medio vacío o vacío por completo, delante de una trama estúpida en que se ventilan necios pormenores de la vida de no importa quien o quienes; compáresele con el que calienta el teatro revolucionario de Edwin Piscator, donde los partidos políticos de Alemania se dan cita para interrumpir la representación, y donde la misma burguesía que antes jamás acostumbró a ir a ningún teatro ha tomado asiento en pos de la poderosa novedad del espectáculo, y se tendrá una diferencia lamentable que el tiempo se encarga rápidamente de exagerar. Podrá esta “dramaturgia social” —como Piscator llama a su teatro— tener todos los defectos que se quiera, toda la inconsistencia que críticos que vienen de regreso de todas las literaturas quieran asignarle, pero, así, naciente, balbuciente aún, si se exceptúa el teatro que se hace actualmente en la Unión Soviética, no hay en el mundo espectáculo

que logre de manera tan definitiva meter dentro de cuatro paredes a la época para ponerla a hablar en medio de una sacudidora realidad estética.

Piscator victorioso es la demostración de que el teatro debe ponerse a vivir apretado a su momento histórico. El Teatro de Ahora, que vamos a intentar en México, quiere hacer la aclaración, antes de dejar de la mano el antecedente Piscator, de que un teatro más allá de partidos gana un cien por cien al aplicarse a traducir fielmente la realidad. La sola proyección de ésta —a condición de que sea leal e implacable— le abona un peso definitivo de ventaja. Y, por otra parte, reflejar desnudamente, sin miedos, la realidad, es ya tomar partido, pues al momento saltará la injusticia de un sistema que ha hecho de la explotación del hombre por el hombre regla de vida.

El Teatro de Ahora quiere fijar los siguientes conceptos para demarcar claramente su aspiración, en el momento mismo en que sus genitores se ocupan de organizarlo públicamente.

Al incorporar la dramática mexicana al movimiento actual del mundo, sería un error no situarla de modo preciso dentro del ambiente de América. Esta colocación en el espacio ratifica el vigor que le da su colocación en el tiempo. Y, pues que el arte se lanza valientemente a vivir la vida de estos años, conviene asentar que la realidad de América, al ambientar nuestra dramática, la enriquece de poder y de contenido. Una angustia común se acopla hoy en cualquier parte de la tierra, pero su expresión es particular al recoger modalidades étnicas o geográficas. La misma lucha de clases —no puede constreñirse el ejemplo a una realidad más viva, más enérgica, más despiadada— cobra variantes sobre los paralelos del mapa, y recoge en cada porción del mundo manifestaciones peculiares. Y es lógico. Las masas explotadas de la sierra de Oaxaca o de Matto Grosso no entenderían seguramente un discurso proletario de Berlín, de un colí chino o de un minero inglés. Y sin embargo sobre ellos todos pesan igual injusticia e idéntica realidad histórica.

El Teatro de Ahora, pese a la absoluta modestia de su esfuerzo, cree necesario, al iniciar su orientación, marcar algunas de las más importantes características de su posición funcional:

- Una dramática esencialmente política, en cuanto a que se aplica a traducir la temperatura de nuestros días;
- una dramática revolucionaria de lucha;
- anti-individualista, y por consiguiente, antipsicológica;

- realista;
- de servicio social;
- antinacionalista y antifolclórica;
- simplista.

Hedda Gabler y Nora, damas de una gran ciudad de la Europa Occidental, que se mueven en el limitado horizonte de una casa de dos mil a seis mil marcos anuales y que han recibido una educación burguesa y protestante, ceden su puesto a la multitud anónima que labra nuevos destinos en el remolino de sangre y hambre de la política actual. Y tanto peor si se arguye que el literato nada tiene que hacer dentro de la conmoción social de nuestro tiempo. Por fortuna, el hombre es una actitud social de nuestro tiempo. Por fortuna, el hombre es una actitud ante la vida. Y después, todo lo que se quiera.

Termino con el deseo de que la inquietud del Teatro de Ahora sea aporte a la tarea de la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano y que, dentro de su humildad, marque en ella un signo.

México, 27 de octubre, 1931.

MAURICIO MAGDALENO.EL TEATRO DE AHORA.-El momento actual de la dramática.

— Notas leídas la noche del 27 de octubre de 1931 en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano. —

Colocación de la dramática actual.

Es vieja la lamentación de autores y cronistas por el desprecio con que el público trata al teatro mexicano. Temporadas tras temporada se han venido sucediendo los fracasos, y han sido perfectamente inútiles todas las actividades desarrolladas a este respecto por quienes se han preocupado por imponer en el mercado los artículos dramáticos hechos en México.

Las temporadas de la Comedia Mexicana han dejado como saldo un buen contingente de autores, y una media docena de obras si no mejores, tampoco de nivel menor que las que nos llegan de Europa. Esto, en cuanto a resultados positivos. Pero también han marcado, ahondándola a cada día más, una huella de desilusión, de cansancio, de desorientación entre aquellos que escriben. En todos los tonos se ha hablado del fracaso del teatro mexicano como espectáculo comercial; de la inferioridad de sus autores y de la imposibilidad de imponer algún día sus producciones frente a la competencia de los artículos similares extranjeros. No han faltado tampoco benevolos perseguidores que acudiendo en auxilio de la asendereada producción nacional teatral hayan declarado con toda suficiencia que la culpa la tiene el público, que se rehusa a asistir al estreno de una comedia mexicana como se rehusa a comprar tres metros de casimir para un traje, nomás porque están hechos en Atlixco o Río Blanco y no en Londres o París. Muchas letras de imprenta se han formado ya con este motivo, y mientras un crítico exige la adaptación al medio -adaptación rigurosa- de los autores para dar impresiones fieles de la realidad mexicana, y lograr meter la gente al teatro, otro fufirina con tanto énfasis como pesimismo que la victoria del teatro mexicano es algo tan imposible, por lo menos como la fabricación de una estupenda escuadra de guerra para la vigilancia de nuestras costas.

De cualquier modo y mirese el caso como se mire, la verdad es que el teatro mexicano - lo que ha dado en llamarse así - por lo menos- es un fracaso del que no tienen la culpa en modo alguno sus autores ni el público que yendo a los otros espectáculos, se niega sistemáticamente a ayudar la taquilla de este de que se trata. El fracaso del teatro mexicano es correlativo al problema de todos los espectáculos teatrales y artísticos del mundo en el actual momento. Con igual ahinco emprenden los empresarios de las capitales europeas o yanquis la busca de nuevos caminos, y con igual ingenuidad se habla en todas las lenguas -naturalmente, dentro de los corrillos literarios- de la imposibilidad de marcar una línea de conducta a tal punto efectiva, que permita que los lunetarios hoy vacíos se llenen nuevamente de ávido público, como hacen todavía no más de veinte o treinta años.

Se ha llegado hasta a decir que el teatro serio ha sido barrido por la oleada del llamado pornográfico o de revista. Si no si esto no fuera ya por si solo índice de la incapacidad de un espectáculo frente a otro que de cualquier modo, como quiera que sea, significa éxito y taquilla. Pero puede argüirse - y de hecho se ha argüido - la taquilla no siempre quiere

II.

decir calidad en lo que hay detrás del bofetaje. Es cierto y esto nos lleva a examinar otro aspecto de la cuestión.

La calidad de una obra estética obedece rigurosamente al momento en que fué concebida. Así, cuando un contenido histórico se desplaza, naturalmente las obras pensadas y sentidas a su calor quedan vacías. Hecacas. Los lamentos del joven Werther, que conmovieron hasta la vértebra a las generaciones de fines del siglo XVIII, y que estaban henchidos de una inquietud efectiva, nos suenan tan ridículamente por lo menos como el grito de liberación con que Nora clausura el último acto de "Casa de Muñeca". Y si vamos a examinar - cualquiera sea muy de superficie - la literatura teatral mexicana última, hallaremos un copioso material libresco, sin un respiro hacia el momento que vivimos.

Pero sería injusto y pueril constreñir la acusación a sólo la literatura teatral mexicana. Con igual certeza puede decirse otro tanto de la española, o de la francesa, o de la escandinava. Por eso asegurábamos que el fracaso no es del teatro mexicano - que en última instancia ni siquiera tiene expresión propia - sino del teatro occidental, a cuya sombra ha vegetado el nuestro, por reflejos que lógicamente nunca han tenido vigor.

Inútil sería poner a hablar las cifras para demostrar la quebra del teatro occidental. Está constatada por aquellos a quienes más interés suponemos en tratar de ocultarla - los presarios y gente de tablas--.

En París los autores se encierran en el esoterismo de las capillas y se hace arte para eso que llaman con tanta gracia "misterios selectos". El gidismo sube al teatro y lo hace función de elegidos. Entre "Corydon" y "Orfeo" está la pauta en que se mueve este arte inútil y sucio. Y cuando alguien logra agarrar un tirón de aire libre y delata, se hace una excepción no por aislada menos sintomática. La excepción se llama "Topacio". Y Marcel Pagnol ha llenado las sillas de centenares de lunetarios.

Y tanto peor si la obra es perfecta, porque estará condenada a que nadie - haciendo a un lado a la docena de elegidos de ambos hemisferios - entienda una palabra. James Joyce ha hecho una clave para uso de quienes se atreven a adentrarse en las espesas aguas del "Ulyases". Es como la clave de otra clave. Shaw, espíritu alerta, preocupado por todos los arremios de la época, comprensivo y sagaz, no ha logrado - ni siquiera se lo ha propuesto - arrancar a su teatro de la atmósfera en que debate su agonía la cultura de Occidente. Y es revelador que para encontrarle la medida, ya haya que leer los prólogos de sus comedias. Pesan sobre sus hombros todavía demasiado Ibsen y Nietzsche. El teatro de Shaw está encerrado dentro del callejón sin salida del arte occidental. Sus posibilidades están agotadas; como la cultura de que se nutre y refleja.

En España el teatro - como la literatura toda - se ahoga en una borrachera de estulticia. Estulticia que medra a lo largo de los años del reinado del último Borbón y la crisis social pone al descubierto el error. Intellectuales sin sangre mora al tipo de Ortega y Gasset ensucian el pensamiento y ensayan todas las poses literarias, dogmatizando en los mentideros por el imperio de la aristocracia - ¿cuál aristocracia? - frente a la insurrección de las masas hambrientas. La generación del noventa y ocho, sobrado inteligente a caso, flirtea con la política y ahora se convierte en una asociación de alcahuetos que trata de limpiar a la F. pública de la sangre de las matanzas del proletariado en

III.

Andalucía y Cataluña. Y en cuanto al teatro, jamás se vió bailar en los tablados de ningún otro pueblo tan zarabanda de idioteces e imbecilidad. Teatro para uso de la mediocracia burguesa, sazona por muchos años su éxito efímero de taquilla en América, y se planta frente a los teatros vernáculos, impidiéndolos brotar, asfixiándolos con su desastrosa competencia. Y sin embargo, hay que repetirlo, jamás el teatro llegó nunca a este apogeo de lo idiota que el español — ha alcanzado. Lo que no quita que sea el único con público en México y tal vez en las más capitales de la banda hispana del Continente. Esa mediocracia burguesa de que antes habíamos como principal favorecedora de este espectáculo — ha acomodo en él por que le dá ocasión de hacer tranquilamente la digestión, y porque no la agrede con la amenaza — de problemas sexuales tratados al modo frances — carencia de ideología, escándalo únicamente — ni menos con la más temible de enredos simbólicos en que naufraga su nulo entendimiento.

Pirandello alentó la esperanza de la literatura occidental por un tiempo. Se habló mucho de su inquietud por abrir nuevos caminos al agotado existir del teatro. Hoy, enrolado en la caída del arte occidental, apenas merece mayor categoría que la de un curioso documento.

Y mientras tanto, es inútil que nadie se destrozé la cabeza ideando nuevas técnicas, nuevos procedimientos, nuevas posibilidades. Una realidad política nueva manda en el mundo, y arrastra en su carrera a todas las formas del arte occidental, que tiene que seguir la misma suerte del destino histórico de que nació y de cuyas raíces — totalmente exhaustas ya — bebí su aliento.

Todo arte es reflejo de una real realidad ambiente, y el que se desanda de este imperativo, el que no lo sea, será tan solo, en todo caso, desviación al servicio de las minorías refinadas. El mismo, arte puro, muñosequismo, lo mismo da. Esta hueco. Los mismos conceptos están huecos. Las palabras están revirginándose, nuevamente, como dice muy bien César Vallejo, y quien no sienta el impulso poderoso de la historia que está haciéndose, mal puede interesar a nadie en lo que escriba. Las palabras no valen sino en cuanto las anima un efectivo contenido vital.

La realidad es básicamente política. Se mueve sobre tendones políticos. Sus profetas son Marx y Engels. Su pionero, Lenin. Su evangelio, el materialismo histórico. Su escenario, la lucha de clases. Muerto el concepto democrático-individualista que alcanzó su esplendor en el momento de extremo agitación demagógica de la burguesía occidental (Ibsen, Strindberg y en algunos aspectos el mismo Nietzsche), quedaron en actitud de lucha dos clases sociales que iban demarcándose claramente conforme arreciaba la crisis del capitalismo, ambas con una ideología precisa, ambas en sus puestos de combate donde la pelea ha crecido hasta alcanzar — las proporciones que hoy abarca en el mundo entero.

La cobardía y la traición a nuestro momento histórico, el seguir manufacturando teatro de mera diversión, y arte por el arte, se pagan como lo estamos viendo; con la sala vacía y con desprecio del público. Y vuelvo a insistir sobre este aspecto de la taquilla. ¿Quién, como no sea autor teatral, y aun tengo la seguridad que ni siquiera así, entre el cine y el teatro va a preferir este? Nadie, seguramente. El éxito comercial del cine tiene profundas raíces en el tiempo que retrata. No es que haya desplazado al teatro. Sencillamente se ha colocado sobre un plano muy superior. Muy superior desde cualquier punto de vista que se

V.

caudaloso contenido vital está hablando en las tablas, y que al obedecer a intensas necesidades sociales, marca ya hacia el futuro una norma, un programa que ya ha empezado a ejercer influencia en todas partes. Frente al teatro que hacen para media docena de amigos en Paris Cocteau o cualquiera de esas personas, -- lleno de todas las complicaciones psicológicas de una época en plena descomposición, con una técnica inalcanzable y absurda, -- apretado de apreciaciones simbólicas y a veces con sutiles confluencias hacia las teorías científicas más abstrusas, el teatro soviético resulta ingenuo, de una simplicidad de esquema y demasiado lleno de aristas. Algo así como las piezas religiosas o semirreligiosas de los primeros años del Occidente católico -- frente a las últimas comedias de la decadencia romana.

Varias de las piezas dramáticas estrenadas en Moscú concluyeron en franco mitin. Después de cada representación de "Los tres gordos" de Olga Forch durante el Ciclo Meyerhold, la multitud se echaba a recorrer las calles, todavía estrechecida por el aliento que la autora había logrado despertar en la conciencia colectiva. Comparar estas noches de verdadera gloria para el teatro con los ridículos estrenos de Madrid o Paris, mueve a risa.

El otro antecedente se está haciendo en Berlin. Lo está haciendo Piscator, regisseur del teatro de la Holendorfplass. Dotado de un genio práctico y de una conciencia de clase firmemente consolidada por la Guerra, en cuyas trincheras pasó dos años, -- Piscator ha logrado remover de cuajo la envergadura del teatro alemán, sacudiéndolo y volviéndolo hacia el aspecto no sólo político sino partidista. Piscator es miembro de P.K.D., y en su misma propaganda no vacila en estampar la hoz y el martillo, en cerrando el rojo de la estrella soviética. De sus luchas en el Spartacus sacó esa brava energía que lo hizo acometer la tarea de su teatro. Hoy, este ha triunfado completamente imponiéndose aun a la más severa sanción de la crítica burguesa. Algunas de las obras lanzadas por Piscator -- "Olas de Tempestad", el precitado "Gato del Pabulero", "Revista Revolucionaria Roja" (R.R.R.) "Rasputin", etc., -- tienen seguramente el valor simbólico y documental que la misma época les asigna al prestarles contenido. La pasión política -- partidista -- que calca el rojo vivo a veces las más de estas producciones podrá afeirlas de fácil propaganda y de "exceso de profecías revolucionarias", según palabras de Ehm Welk; pero, así como son, así como se dan noche a noche en Berlin con teatro repleto y cola en las taquillas, con mayores defectos que tuvieran, cumplen un cometido social y reintegran a las viejas tablas su significado histórico. Compárese el ambiente soporífero de un auditorio de gentes a quienes no importa nada lo que están oyendo, en un teatro medio vacío o vacío por completo, delante de una trama estúpida en que se ventilan necios pormenores de la vida de no importa quien o -- quienes; compárese con el que calienta el teatro revolucionario de Erwin Piscator, donde los partidos políticos de Alemania se dan cita para interrumpir la representación, y donde la misma burguesía que antes jamás acostumbró a ir a ningún teatro ha tomado asiento en pos de la poderosa novedad del espectáculo, y se tendrá una diferencia lamentable que el tiempo se encarga rápidamente de exagerar. Podrá esta "dramaturgia social" -- como Piscator llama a su teatro -- tener todos los defectos que se queira, toda la inconsistencia que críticos que vienen de regreso de todas las literaturas quisieran asignarle, pero, así, naciente, balbuciente aun, si se exceptúa el teatro que se hace actualmente en la Unión Soviética, no hay en el mundo espectáculo que lo gre de manera tan definitiva meter dentro de cuatro paredes a -- la época para ponerla a hablar en medio de una sacudidora realidad estética.

VI.

Piscator victorioso es la demostración de que el teatro debe ponerse a vivir apretado a su momento histórico. EL TEATRO DE AHORA, que vamos a intentar en México, quiere hacer la aclaración, antes de dejar de la mano el antecedente Piscator, de que un teatro más allá de partidos gana un cien por cien al aplicarse a traducir fielmente la realidad. La sola proyección de esta condición de que sea leal e implacable le abona un peso definitivo de ventaja. Y, por otra parte, reflejar desnudamente, sin miedos, la realidad, es ya tomar partido, pues al momento saltará la injusticia de un sistema que ha hecho de la explotación del hombre por el hombre regla de vida.

EL TEATRO DE AHORA quiere fijar los siguientes conceptos para demarcar claramente su aspiración, en el momento mismo en que -- sus genitores se ocupan de organizarlo publicamente.

Al incorporar la dramática mexicana al movimiento actual del mundo, sería un error no situarla de modo preciso dentro del ambiente de América. Esta colocación en el espacio ratifica el vigor que le da su colocación en el tiempo. Y, pues que el arte se lanza valientemente a vivir la vida de estos años, conviene asentar que la realidad de América, al ambientar nuestra dramática, la enriquece de poder y de contenido. Una angustia común se acopla hoy en cualquier parte de la tierra, pero su expresión es particular al recoger modalidades étnicas o geográficas. La misma lucha de clases -- no puede contrefijarse el ejemplo a una realidad más viva, más enérgica, más despiadada -- cobra variantes sobre los paralelos del mapa, y recoge en cada porción del mundo manifestaciones peculiares. Y es lógico. Las masas explotadas de la sierra de Oaxaca o de Mato Grosso no entenderían seguramente un discurso de un proletario de Berlín, de un colli chino o de un minero inglés. Y sin embargo, sobre ellos todos pesa igual injusticia e idéntica realidad histórica.

EL TEATRO DE AHORA, pese a la absoluta modestia de su esfuerzo, cree necesario, al iniciar su orientación, marcar algunas de las más importantes características de su posición funcional:

— una dramática esencialmente política, en cuanto a que se aplica a traducir la temperatura de nuestros días; — una dramática revolucionaria, de lucha; — antiindividualista, y por consiguiente, antipsicológica; — realista; — de servicio social; — internacionalista y antifolklorista; — simplista.

Hedda Gabler y Nora, damas de una gran ciudad de la Europa Occidental, que se mueven en el limitado horizonte de una casa de dos mil a seis mil marcos anuales y que han recibido una educación burguesa y protestante, ceden su puesto a la multitud anónima que labra nuevos destinos en el remolino de sangre y hambre de la política actual. Y tanto peor si se arguye que el literato nada tiene que hacer dentro de la conmoción social de nuestro tiempo. Por fortuna, el hombre es una actitud ante la vida. Y -- después, todo lo que se quiera.

Termino con el deseo de que la inquietud del TEATRO DE AHORA sea aporte a la tarea de la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano, y que, dentro de su humildad, marque en ella un signo.

México, 27 de octubre, 1931.

M. Magdaleno. —————



Juan Bustillo Oro en Madrid, 1932.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

El primer esfuerzo americano

Juan Bustillo Oro

Notas leídas la noche del 3 de noviembre de 1931
en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano.

Mauricio Magdaleno, en sus notas sobre la dramática actual, ha puntualizado nuestra posición frente al arte del teatro del que somos fervientes servidores; posición que consiste en aportar a la dramática hueca de nuestro tiempo, un nuevo contenido vital que vuelva a elevarla a su rango de energía directriz. Y ha dicho en esas mismas notas cuál es ese contenido: la implacable realidad política de nuestros días que está urgiendo a nuestra honradez de escritores. Con esto ha querido decir, enteramente de acuerdo conmigo, que creemos firmemente en el teatro político como la modalidad que ha de salvar a nuestro arte del vacío profundo en que se debate.

Consecuentemente con esta actitud ideológica se ha desarrollado nuestra actividad de escritores. Después de habernos dedicado durante algunos meses, tenazmente, al logro de un acervo suficiente de obras con las que hacer el primer intento de esta clase en América, actualmente nos consagramos a organizar la presentación pública del mismo. Es primer paso del esfuerzo estas lecturas realizadas bajo los auspicios de la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano. Y me corresponde hablar en estas notas, particularmente, del intento que, como la ha indicado mi compañero, no tiene en América más precedente que una obra de Upton Sinclair llevada directamente a Alemania, al teatro de Edwin Piscator. De tal manera, que realmente corresponde al Teatro de Ahora, como titulamos al nuestro, al menos el honor de iniciar en América como forma decisiva de un movimiento teatral, la incorporación de la tremenda inquietud social de nuestro tiempo al teatro.

De dramática esencialmente política, en cuanto a que se aplica a traducir la temperatura de nuestros días, ha calificado Magdaleno a la nuestra al marcar

algunas de las más importantes características de la posición funcional del Teatro de Ahora. Y es no una de las más importantes, sino la fundamental. Conviene, por esta afirmación, aclarar el sentido de la misma y definir claramente el alcance que damos a la palabra “política” cuando la empleamos para denotar la fuerza viva que llena nuestro teatro.

Nos encontramos frente a una realidad histórica que no se deja ignorar por nadie, ni por el arte siquiera. Esta realidad se mueve poderosamente buscando ha tiempo su expresión cabal en todos los órdenes de la vida; el teatro ha fingido ignorarla y de allí esta desoladora impresión de ñoñez que deja en todos los espectadores conmovidos por el drama de la vida social. Mientras nuestra misma existencia y todas nuestras relaciones son normadas por esa tremenda realidad que estremece con sus sacudidas nuestra posición como hombres, el teatro sigue ocupándose de conceptos y temas que han perdido significación. Vida y teatro se apartan desde hace muchos años y si se busca el punto de la divergencia se hallará en algo que el maquinismo creciente, la perfección técnica en los métodos de producción y la especie de internacionalismo creada por los medios de comunicación rápida, han realizado vigorosamente como factor esencial en el desarrollo de nuestra vida: la economía. El problema económico es una vorágine que nos arrastra imponiendo su autoridad tanto más elocuentemente cuanto más se agrava la crisis del capitalismo que actualmente angustia al mundo. Una absurda e injusta distribución de la riqueza, un sistema de administración de la economía basado en el egoísmo individual, han dividido a la sociedad humana en clases perfectamente delimitadas que se ven precisadas a luchar entre sí. De las dos, una recibe toda la carga y otra está colocada en situación de privilegio, sin que ello marque una división inalterable: una de las clases se alimenta unas veces de elementos de la otra o acrece a ésta, a su vez, según los azares de la lucha individual. A tal punto se ha agudizado la diferencia entre las dos divisiones sociales, y su lucha, que no hay hombre que ignore los tremendos modos de hacerse presente en su vida este estado permanente de guerra social. Hoy más que nunca el hombre es arrastrado por las fuerzas sociales; su posición frente a la sociedad, la clase social a la que pertenece, es dato fundamental en su vida y el que norma toda su actividad.

Por otra parte, las luchas políticas o sean las que se desarrollan alrededor de la conquista del poder, tienen ese tremendo contenido de realidad social. La política, más despierta y ágil que el arte, ha tragado la lucha de clases: el

poder es disputado con distintas miras por las facciones sociales en pugna. En una palabra, la economía es la base de la lucha política: y se pelea, fuera de las disputas interiores de cada facción, por mantener un orden económico establecido y cuya desintegración ya salta a la vista o por iniciar un cambio fundamental de ruta hacia el establecimiento de una más justa distribución de la riqueza, con miras sociales, no de provecho individual. La colosal revolución que se intenta en el orden económico, base pues, en último término, hacia una revolución política. La economía ha llenado a la política.

Es por esto por lo que la política ha llegado a invadir la esfera de cualquier vida individual, aun la de los indiferentes. Ningún hombre puede permanecer al margen de la política puesto que no puede hacerlo al margen del problema económico. Las consecuencias de las soluciones políticas alcanzan a cualquier individuo por alejado que esté de la lucha de partidos. Por lo demás, cuanto más se agudiza la crisis del capitalismo, más agria se hace la lucha de clases y más definida la división de la sociedad y las graves consecuencias que esta división tiene para los que integran la desfavorecida. Ningún hombre puede ignorar la clase a la que pertenece ni puede menos que tomar partido: se trata de debatir el básico problema de vivir o morir y ante él nadie puede ignorar la posición personal de peligro en que se está, ni renunciar a tomar posiciones de defensa. He aquí la tremenda realidad histórica de que hablábamos y que el teatro ha pretendido no conocer. Nadie que angustiado, agitado, arrebatado por el problema de mantenerse vivo y desarrollar su vida, esté luchando trágicamente día a día, puede encontrar interés alguno en temas y pasatiempos que se alejen de su vida y se coloquen en absurdas posiciones de conceptos vacíos ya o de un arte por el arte muy convencional.

El teatro ha de enraizarse en la realidad histórica de su momento si quiere chupar savia suficiente de vida auténtica: tiene que traducir esta implacable realidad social del momento, tiene que ser, en este sentido, fiel a la trágica angustia económica de nuestro tiempo, reflejo de la absorción política; en una palabra, tiene que ser político. Político, pues, en cuanto se aplica a traducir la temperatura de nuestros días, como lo ha dicho mi compañero Magdaleno. Este será el único modo de interesar a grandes masas por él, la única forma de darle vida suficiente para volver a atraer multitudes a los lunetarios de los desiertos teatros, esos que se debaten en problemas individuales sin significación alguna ya.

El hombre individuo, con problemas independientes, ha sido sustituido por el hombre elemento de una masa con problemas comunes y destino afín al de su clase. Mal puede la escena alimentarse de asuntos que ventilen problemas que ya no poseen ni la importancia ni la significación que el arte dramático se les da. Consecuente con estas ideas fundamentales, y en este sentido, nuestro teatro, el Teatro de Ahora, es político.

Esto trae innumerables consecuencias ya en el campo delimitado del arte escénico: desde luego sus héroes tratan de encarnar el destino de la época, por lo tanto los protagonistas son arrancados de la clase social a la que pertenecen sin romper los mil hilos que con ella los atan, sin desprenderlos de los intereses comunes a su clase, sin evitar que con ellos se presente la clase suya entera, procurando que sea más bien la protagonista, el elemento central del asunto dramático. Esto sucede en las piezas que componen el repertorio inicial del Teatro de Ahora.

Por otra parte, este teatro vuelve a la tragedia: nuevos poderes fatales presiden el destino de sus héroes. Primero, el héroe no es ya precisamente un hombre, es una clase, una masa, el destino de una época; y después, el héroe se ve preso, manejado, por un poder fatal ya delineado en los párrafos anteriores: la economía, la política, la sociedad: la lucha de clases, claramente dicho. En cuanto a la técnica, la misma naturaleza bárbara de la época, la necesidad de colocar al teatro otra vez en su posición de arte popular, hace que haya una definitiva inclinación hacia abandonar afanes de carácter técnico que no conduzcan a una extrema simplicidad y una claridad absoluta. De aquí que se haga teatro ingenuo en cierto sentido. Se trata de un arte un poco primitivo, ingenuo, pero que debe tener el mismo poder de la era bárbara.

Antes de referir estas notas para claridad y concreción a las realizaciones particulares del Teatro de Ahora, conviene terminar de aclarar el concepto de lo político del mismo en cuanto a un punto esencial de que aún no se habla: el partidismo.

La política supone lucha de partidos. Claramente habrá nacido en la mente de todos los que conozcan estas notas hasta aquí, la idea de que el teatro político forzosamente se verá obligado a tomar partido. Y al mismo tiempo se recordará el antecedente europeo cuya función partidista está claramente definida en el sentido de todos conocido. Pues bien, el Teatro de Ahora, al pretender traducir claramente una realidad histórica, nuestra realidad histórica, al declararse constituido por una dramática revolucionaria, de lucha,

al caracterizarse por su realismo y al querer ser de servicio social, se coloca naturalmente al lado de una de las clases en pugna: y naturalmente, puesto que respecto a la realidad histórica constituye una delación del estado social podrido e injusto en que vivimos, se coloca del lado del interés de las masas, del interés de la clase explotada, a favor del cambio del orden económico. Pero debe entenderse que únicamente en este sentido indirecto, nacido de enraizarse en el momento social, es partidista; no en el sentido de estar al servicio de un partido político. No se trata de abandonar el arte, simplemente de darle la vida que le corresponde en la época. Y ello obliga a no poder ni tratar de evitar que delate, que exprese claramente la injusticia y al absurdo que son reales, existentes, motores del nuevo elemento dramático: la lucha de clases.

Muy lejos pues, el Teatro de Ahora, de ponerse a la manera del teatro de Edwin Piscator al servicio de una organización política determinada y de convertir la escena en tribuna de mitin. Está simplemente al servicio social, por lo tanto al servicio de una clase en la lucha de clases, independientemente de los partidos políticos concretos que luchan en el mundo. Y aquí surge un concepto que también conviene expresar claramente: se abandona el arte por el arte sin tratar de abandonar el arte mismo.

Y al hacer esta afirmación y explicarla, me veo precisado a hacer patente que no creemos en la posibilidad del arte puro, del arte por el arte, en el seno de una organización social sacudida hasta sus más hondas raíces por la lucha de clases. En el momento agudo de esta guerra permanente por la que atraviesa la época, el arte por el arte no es más que el enmascaramiento de un arte colocado también al servicio de la lucha de clases, aunque en el extremo opuesto. El arte por el arte está al servicio de las minorías selectas, como se las llama generosamente, que pertenecen a una clase social perfectamente definida: la usufructuadora de la explotación de que hace víctima a la clase más baja. Por otra parte, arte independizado aparentemente de la realidad histórica, cuando se sirve pretendiendo ponerlo al alcance de las masas, no hace sino un papel de narcotizador de las energías de esas masas para la lucha. Arte para hacer olvidar la miseria producida por la explotación del hombre por el hombre, para ahuyentar las ideas revolucionarias y sugerir la prosperidad y el bienestar en el seno de una sociedad pauperizada, o arte para satisfacción egoísta de los explotadores o de los que usufructúan la explotación: en uno y otro caso, arte al servicio de una clase, la privilegiada. Arte por el arte

muy convencional, muy falso, engréido en formas. Vacío. Sin contenido vital porque a pesar de que el arte lo urge, resulta muy peligroso dar al arte el contenido de la realidad. José Eustasio Rivera con la maravillosa novela con que regaló la literatura de América, provoca un escándalo en Colombia y Venezuela delatando la espantosa explotación cauchera de ambos países. El arte por el arte, muy burgués, no puede preocuparse de ser arte vivo, con contenido, porque ello equivaldría a hacer trascender a sus formas algo que inmediatamente sería aprovechado por la voraz política de nuestro tiempo, y en servicio de una clase que no puede ser otra que la explotada. La política de nuestros días, con el recio contenido económico que posee, con feroz esqueleto de hierro y cemento armado, impide el arte por el arte. Todos los servidores de este concepto de estética pura son obligados por la política implacable, sea consciente o inconscientemente, a ser servidores también en la lucha de clases.

El Teatro de Ahora, al decidirse por el contenido vital de su dramática, por la realidad histórica, se coloca automáticamente, y así sería aunque no lo quisiera, en el campo opuesto al del llamado arte por el arte. Y el Teatro de Ahora corresponde el iniciar en México el primer esfuerzo americano para colocar al teatro en esta posición resucitadora de la dramática, con interés nuevo para el pueblo que siempre fue el sostenedor del verdadero teatro.

Refiriendo estas notas, determinados los conceptos anteriores a la obra en concreto que nuestro teatro presentará al público, y dejando sentada la confesión de los elementos ingenuos y aun bárbaros que abundan en cada una de las piezas, pasaré a hacer breve reseña de las mismas precedida de unas cuantas frases sobre su rápida historia.

Cuando después de muchas pláticas y de rebuscar los caminos que llenasen el hueco teatro de nuestros días, al que ya nos repugna servir, decidimos Mauricio Magdaleno y yo enfrentarnos honradamente con nuestro tiempo, no teníamos clara noción de lo que significa el teatro soviético o el teatro alemán de Piscator. Conocíamos, vagamente, que se trataba de teatros de propaganda comunista, socialista, construidos en forma política y tendenciosa, a manera de proclamas gráficas. Y ello tampoco nos satisfacía. Aclaremos los conceptos que en las dos pláticas hemos dado a conocer, nos echamos decididamente a nuestra tarea; y al conocer algunas obras del teatro soviético, al leer numerosas reseñas sobre él, y por último, al conocer más concretamente los fines y las direcciones del teatro de Piscator, afirmamos más nuestros propios propósitos y pudimos

continuar en forma más clara nuestra obra iniciada. Deseábamos no simplemente escribir cada uno una pieza en esta nueva orientación: nuestro propósito era más ambicioso: intentar una serie de presentaciones públicas de este teatro, que marcara en América la iniciación de esta actitud hacia la dramática. No había obras. Sabíamos que las había en ruso y alemán; y aparte de las dificultades para traducirlas, nos alejaban de ellas: primero sus propósitos tendenciosos concretos, segundo su naturaleza de europeas. A este último respecto, para no incurrir en repeticiones, sólo quiero recordar que Magdaleno en sus notas habló suficientemente del americanismo en que se inspira nuestro teatro.

Y nos enfrentamos a esta cosa tremenda: había que empezar por tener obras. Y no siendo más que dos los reunidos por estas ideas, no teníamos más remedio que escribirlas nosotros si queríamos llevar a la práctica nuestro propósito. Consideramos cifra necesaria para nuestro proyecto la de ocho piezas. Recordamos viejos temas de cada uno, acariciados algunos durante años, meditados y guardados en espera de su maduración; y nos dividimos la tarea. Pendientes tan estrechamente de la realidad social de nuestra época, de su contenido político y económico, de su vertiginoso desarrollo, comprendimos que era una obra de género casi periodístico: la misma nerviosidad y apego a los sucesos actuales, el mismo anhelo de poner los pies en la tierra, la misma forma de ser víctimas de la febril inquietud del día y de la necesidad de traducir rápidamente al papel, el mismo descuido bárbaro de la forma. El ambiente de lucha, el estado de guerra obligando al reportazgo esquemático y nervioso.

En conversaciones interminables habíamos definido el propósito y su ideología. Tratamos de nuestros temas, los analizamos. Después nos fuimos a encerrar gozosos de impaciencia y de llevar aires de fuera, de la calle, al gabinete. De la tarea, terminada hasta el fin, salieron las ocho piezas. Cuatro de Mauricio Magdaleno. Cuatro más.

Son de Mauricio Magdaleno: *Pánuco 137* que ya dio a conocer en la anterior lectura; *Éxito*, *Bajo el cielo vacío* y una transposición de una obra rusa que él tituló: *Volviendo a crear el mundo*.

Pánuco 137 fue la delación de la bárbara civilización imperialista desplazando al campesino e invadiendo la Huasteca, de la siniestra explotación del petróleo. *Éxito* glosa la consigna del mundo, la furiosa lucha por el triunfo comercial en la sociedad capitalista cimentada en la explotación del hombre.

Bajo el cielo vacío es una especie de reportaje en forma de revista de la tremenda situación del mundo debatiéndose en la crisis de un sistema podrido. Todas ellas son de una técnica simplista e ingenua, ingenuas también en la trama y su expresión, pero con un poderoso ambiente de realidad, de gran vigor y de una tremenda belleza bárbara que arranca de su vivo contenido: sin duda alguna lo más fuerte y hermoso del teatro mexicano actual. *Éxito* es, de las tres, la que más se acerca a la vieja construcción de caracteres individuales, la que más se encierra en cuatro paredes y la que más se acerca a la vieja construcción de caracteres individuales, y la que más se ve obligada a hacer un poco de psicología; pero *Éxito* posee también esos elementos de fuerza y belleza primitivas. La última escena de esta obra es quizá lo mejor del teatro de Mauricio Magdaleno. En cuanto a *Volviendo a crear el mundo*, es obra ajena: de Kirkon y Upensky. Magdaleno no ha hecho sino dar unidad al material deslavazado pero vigoroso de los rusos: reducir once cuadros en tres actos, concretar, definir y darle claridad de nuestro lenguaje para nuestra gente. Es una obra de ambiente: cuadros de la Rusa soviética, la Rusia de hoy; no se trata de una pieza de propaganda, sino de una hermosa sucesión de cuadros de la vida atormentada de ese pueblo empeñado en una obra ciclópea.

Por lo que respecta a mí, el aporte ha sido: una transposición de una obra de Ben Jonson, el contemporáneo de Shakespeare, a la que titulo *Tiburón*; y tres obras originales: *Masas*, *Justicia S. A.* y *Hay hambre en la Tierra*. La obra de Ben Jonson recibió mi irrespetuoso ataque en cuenta de las grandes cualidades que le encontré para aprovechar toda su lozanía con un nuevo contenido: el drama de nuestra época. Tomé el asunto y los personajes del inglés y traté de presentarles una nueva vida: ambienté la obra en México y le inyecté mis propósitos, los propósitos del Teatro de Ahora; quise dar contenido actual, nuevamente a los cínicos y podridos burgueses de Ben Jonson. *Justicia S.A.* es mi mayor pecado en este esfuerzo ya que usé una técnica que podría llamarse refinada, la misma que usé en una obra psicológica llamada *Desnudo* y leída en la misma Sociedad que hoy acoge estas lecturas; el mismo procedimiento de objetivación del problema interior de un personaje, pero aporté para lavarla, un contenido social, en el sentido de nuestro teatro, al problema en cuestión, y una ingenuidad tendenciosa enmarcada en el contenido existente de que la llené: el mismo aliento del drama de la calle, de la masa, de la lucha de clases, llevado al gabinete de un juez provinciano que se ve convertido en exponente de la clase a que sirve. *Hay hambre en la Tierra* sale a la calle,

toma el problema tremendo de la falta de trabajo desquiciando la vida de sus víctimas, transformando sus propósitos y sus destinos. Por último, *Masas*, que ahora daré a conocer, es, como la que acabo de citar, un reportaje de la situación política del momento, basado en noticias de periódico y expresado en una técnica que procuré se desprendiese de la incapacidad aparente del teatro para hacer entrar la calle y la plaza a la escena. Es la tragedia de las multitudes, las de hoy.

Tal es el primer esfuerzo americano que ahora tratamos de organizar para ser presentado al público. Antes de terminar, quiero nada más dirigirme a todos nuestros compañeros, los escritores de teatro mexicano, para pedirles se enfrenten clara y honradamente, juvenilmente, a su época para que nos ayuden y lleven a su fin la obra que apenas iniciamos torpemente aunque con esa misma honradez que les pedimos. Ojalá que de esta Sociedad en cuyo seno iniciamos el esfuerzo que me atrevo a llamar trascendental porque está por sobre nosotros y pide el esfuerzo de todos nuestros compañeros, surja la apretada falange que ha de encararse valientemente a su tiempo para arrancarle la vida necesaria a nuestra escena.

México, noviembre 3 de 1931

JUAN BUSTILLO ORO.EL TEATRO DE AHORA.

El primer esfuerzo americano.

Notas leídas la noche del 3 de noviembre de 1932 en la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano.

Mauricio Magdaleno, en sus notas sobre la dramática actual, ha puntualizado nuestra posición frente al arte del teatro del que somos fervientes servidores; posición que consiste en aportar a la dramática hueca de nuestro tiempo, un nuevo contenido vital que vuelva a elevarla a su rango de energía directriz. Y ha dicho en esas mismas notas cual es ese contenido: la impáccable realidad política de nuestros días que está urgiendo a nuestra honradez de escritores. Con esto ha querido decir, enteramente de acuerdo conmigo, que creemos firmemente en el teatro político como la modalidad que ha de salvar a nuestra arte del vacío profundo en que se debate.

Consecuente con esta actitud ideológica se ha desarrollado nuestra actividad de escritores. Después de habernos dedicado durante algunos meses, tenazmente, al logro de un acervo suficiente de obras con las que hacer el primer intento de esta clase en América, actualmente nos consagramos a organizar la presentación pública del mismo. Es primer paso del esfuerzo estas lecturas realizadas bajo los auspicios de la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano. Y me corresponde hablar en estas notas, particularmente, del intento que, como la ha indicado mi compañero, no tiene en América más precedente que una obra de Upton Sinclair llevada directamente a Alemania, al teatro de Erwin Piscator. De tal manera, que realmente corresponde al TEATRO DE AHORA, como titulamos al nuestro, al menos el honor de iniciar en América como forma decisiva de un movimiento teatral, la incorporación de la tremenda inquietud social de nuestro tiempo al teatro.

De dramática esencialmente política, en cuanto a que se aplica a traducir la temperatura de nuestros días, ha calificado Magdaleno a la nuestra al marcar algunas de las más importantes características de la posición funcional del TEATRO DE AHORA, y es no una de las más importantes, sino la fundamenta. Conviene, por esta afirmación, aclarar el sentido de la misma y definir claramente el alcance que damos a la palabra "política" cuando la empleamos para denotar la fuerza viva que llena nuestro teatro.

Nos encontramos frente a una realidad histórica que no se deja ignorar por nadie, ni por el arte siquiera. Esta realidad se mueve poderosamente buscando ha tiempo su expresión cabal en todos los órdenes de la vida; el teatro ha fingido ignorarla y de allí esta desoladora impresión de flojedad que deja en todos los espectadores conmovidos por el drama de la vida social. Mientras nuestra misma existencia y todas nuestras relaciones son normadas por esa tremenda realidad que estremece con sus sacudidas nuestra posición como hombres, el teatro sigue ocupándose de conceptos y temas que han perdido significación. Vida y teatro se apartan desde hace muchos años y si se busca el punto de la divergencia se hallará en algo que el maquinismo creciente, la perfección técnica en los métodos de producción y la especie de internacionalismo creada por los medios de comunicación rápida, han realizado vigorosamente como factor esencial en el desarrollo de nuestra vida: la economía. El problema económico es una vorágine que nos arrastra imponiendo su autoridad tanto más elocuentemente cuanto más se agrava la crisis del capitalismo que actualmente angustia al mundo. Una absurda e in-

2.

justa distribución de la riqueza, un sistema de administración de la economía basado en el egoísmo individual, han dividido a la sociedad humana en clases perfectamente delimitadas que se ven precisadas a luchar entre sí. De las dos, una recibe toda la carga y otra está colocada en situación de privilegio, sin que ello marque una división inalterable: una de las clases se alimenta unas veces de elementos de la otra o acrece a esta, a su vez, según los azares de la lucha individual. A tal punto se ha agudizado la diferencia entre las dos divisiones sociales, y su lucha, que no hay hombre que ignore los tremendos modos de hacerse presente en su vida este estado permanente de guerra social. Hoy más que nunca el hombre es arrastrado por las fuerzas sociales; su posición frente a la sociedad, la clase social a la que pertenece, es dato fundamental en su vida y el que norma toda su actividad.

Por otra parte, las luchas políticas o sean las que se desarrollen alrededor de la conquista del poder, tienen ese tremendo contenido de realidad social. La política, más despierta y ágil que el arte, ha tragado la lucha de clases: el poder es disputado con distintas miras por las facciones sociales en pugna. En una palabra, la economía es la base de la lucha política: y se pelea, fuera de las disputas interiores de cada facción, por mantener un orden económico establecido y cuya desintegración ya salta a la vista o por iniciar un cambio fundamental de ruta hacia el establecimiento de una más justa distribución de la riqueza, con miras sociales, no de provecho individual. La colosal revolución que se intenta en el orden económico, vase pues, en último término, hacia una revolución política. La economía ha llenado a la política.

Es por esto por lo que la política ha llegado a invadir la esfera de cualquier vida individual, aún la de los indiferentes. Ningún hombre puede permanecer al margen de la política puesto que no puede hacerlo al margen del problema económico. Las consecuencias de las soluciones políticas alcanzan a cualquier individuo por alejado que esté de la lucha de partidos. Por lo demás, cuanto más se agudiza la crisis del capitalismo, más agria se hace la lucha de clases y más definida la división de la sociedad y las graves consecuencias que esta división tiene para los que integran la desfavorecida. Ningún hombre puede ignorar a la clase a la que pertenece ni puede menos que tomar partido: se trata de debatir el básico problema de vivir o morir y ante él nadie puede ignorar la posición personal de peligro en que se está, ni renunciar a tomar posiciones de defensa. He aquí la tremenda realidad histórica de que hablábamos y que el teatro ha pretendido no conocer. Nadie que angustiado, agitado, arrebatado por el problema de mantenerse vivo y desarrollar su vida, esté luchando trágicamente día a día, puede encontrar interés alguno en temas y pasatiempos que se alejen de su vida y se coloquen en absurdas posiciones de conceptos vacíos ya o de un arte por el arte muy convencional.

El teatro ha de enraizarse en la realidad histórica de su momento si quiere chupar savia suficiente de vida auténtica: tiene que traducir esta implacable realidad social del momento, tiene que ser, en este sentido, fiel a la trágica angustia económica de nuestro tiempo, reflejo de la absorción política; en una palabra, tiene que ser político. Político, pues, en cuanto se aplica a traducir la temperatura de nuestros días, como la ha dicho mi compañero Magdaleno. Este será el único modo de interesar a grandes masas por él, la única forma de darle vida suficiente para volver a atraer multitudes a los lunetarios de los desiertos teatros, esos que se debaten en problemas individuales sin significación alguna ya.

El hombre individual, con problemas independientes, ha sido sustituido por el hombre elemento de una masa con problemas comunes y destino afín al de su clase. Mal puede la escena ali-

3.

mentarse de asuntos que ventilen problemas que ya no poseen ni la importancia ni la significación que en el arte dramático se les da. Consecuente con estas ideas fundamentales, y en este sentido, nuestro teatro, EL TEATRO DE AHORA, es político.

Esto trae innumerables consecuencias ya en el campo delimitado del arte escénico: desde luego sus héroes tratan de encarnar el destino de la época, por lo tanto los protagonistas son arrancados de la clase social a la que pertenecen sin des romper los mil hilos que con ella los atan, sin desprenderlos de los intereses comunes a su clase, sin evitar que con ellos se presente - la clase suya entera, procurando que sea esta más bien la protagonista, el elemento central del asunto dramático. Esto sucede - en las piezas que componen el repertorio inicial del TEATRO DE AHORA.

Por otra parte, este teatro vuelve a la tragedia: nuevos poderes fatales presiden el destino de sus héroes. Primero, el héroe no es ya precisamente un hombre, es una clase, una masa, el destino de una época; y después, el héroe se ve preso, manejado, por un poder fatal ya delineado en los párrafos anteriores: la economía, la política, la sociedad: la lucha de clases, claramente dicho. En cuanto a la técnica, la misma naturaleza - bárbara de la época, la necesidad de colocar al teatro otra vez en su posición de arte popular, hace que haya una definitiva inclinación hacia abandonar afanes de carácter técnico que no conduzcan a una extrema simplicidad y una claridad absoluta. De aquí que se haga teatro ingenuo en cierto sentido. Se trata de un arte un poco primitivo, ingenuo, pero que debe tener el mismo poder de la era bárbara.

Antes de referir estas notas para mayor claridad y concreción a las realizaciones particulares del TEATRO DE AHORA, conviene - terminar de aclarar el concepto de lo político del mismo en cuanto a un punto esencial de que aún no se habla: el partidismo.

La política supone lucha de partidos. Claramente habrá nacido en la mente de todos los que conozcan estas notas hasta aquí, la idea de que un teatro político forzosamente se verá obligado a tomar partido. Y al mismo tiempo se recordará el antecedente europeo cuya función partidista está claramente definida en el sentido de todos conocidos. Pues bien, el TEATRO DE AHORA, al ~~pretender~~ pretender traducir claramente una realidad histórica, nuestra realidad histórica, al declararse constituido por una -- dramática revolucionaria, de lucha, al caracterizarse por su realismo y al querer ser de servicio social, se coloca naturalmente al lado de una de las clases en pugna: y naturalmente, puesto que respeto a la realidad histórica constituye una delación del estado social podrido e injusto en que vivimos, se coloca del lado del interés de las masas, del interés de la clase explotada, en favor del cambio del orden económico. Pero debe entenderse que - únicamente en este sentido indirecto, nacido de enraizarse en el momento social, es partidista; no en el sentido de estar al servicio de un partido político. No se trata de abandonar el arte, simplemente de darle la vida que le corresponde en la época. Y - ello obliga a no poder ni tratar de evitar que delate, que exprese claramente la injusticia y al absurdo que son reales, existentes, motores mismos del nuevo elemento dramático: la lucha de clases.

Muy lejos pues, el TEATRO DE AHORA, de ponerse a la manera del teatro de Erwin Piscator al servicio de una organización política determinada y de convertir la escena en tribuna de mitin. Está simplemente al servicio social, por lo tanto al servicio de una clase en la lucha de clases, independientemente de los partidos políticos concretos que luchan en el mundo. Y aquí surge un concepto que también conviene expresar claramente: se abandona el arte por el arte sin tratar de abandonar el arte mismo.

Y al hacer esta afirmación y explicarla, me veo precisado a hacer patente que no creemos en la posibilidad del arte puro, del arte por el arte, en el seno de una organización social sacudida hasta sus más hondas raíces por la lucha de clases. En el momento agudo de esta guerra permanente por que atraviesa la época, el arte por el arte no es más que el enmascaramiento de un arte colocado también al servicio de la lucha de clases, aunque en el extremo opuesto. El arte por el arte está al servicio de las minorías selectas, como se las llama generosamente, que pertenecen a una clase social perfectamente definida: la usufructuadora de la explotación de que se hace víctima a la clase más baja. Por otra parte, arte independizado aparentemente de la realidad histórica, cuando se sirve pretendiendo ponerlo al alcance de las masas, no hace sino un papel de narcotizador de las energías de esas masas para la lucha. Arte para hacer olvidar la miseria producida por la explotación del hombre por el hombre, para ahuyentar las ideas revolucionarias y sugerir la prosperidad y el bienestar en el seno de una sociedad papperizada, o arte para satisfacción egoísta de los explotadores o de los que usufructúan la explotación: en uno y otro caso, arte al servicio de una clase, la privilegiada. Arte por el arte muy convencional, muy falso, engreído en formas. Vacío. Sin contenido vital porque a pesar de que el arte lo urge, resulta muy peligroso dar al arte el contenido de la realidad. José Eustasio Rivera con la maravillosa novela con que regaló la literatura de América, provoca un escándalo en Colombia y Venezuela delatando la espantosa explotación cauchera de ambos países. El arte por el arte, muy burgués, no puede preocuparse de ser arte vivo, con contenido, porque ello equivaldría a hacer trascender a sus formas algo que inmediatamente sería aprovechado por la voraz política de nuestro tiempo, y en servicio de una clase que no puede ser otra que la explotada. La política de nuestros días, con el recio contenido económico que posee, con su ferroz esqueleto de hierro y cemento armado, impide el arte por el arte. Todos los servidores de este concepto de estética pura son obligados por la política implacable, sea consciente o inconscientemente, a ser servidores también en la lucha de clases.

El TEATRO DE AHORA, al decidirse por el contenido vital de su dramática, por la realidad histórica, se coloca automáticamente, y así sería aunque no lo quisiera, en el campo opuesto al del llamado arte por el arte. Y al TEATRO DE AHORA corresponde el iniciar en México el primer esfuerzo americano para colocar al teatro en esta posición resucitadora de la dramática, con interés nuevo para el pueblo que siempre fué el sostenedor del verdadero teatro.

Refiriendo estas notas, determinados los conceptos anteriores, a la obra en concreto que nuestro teatro presentará al público, y dejando sentada la confesión de los elementos ingenuos y aún bárbaros que abundan en cada una de las piezas, pasaré a hacer breve reseña de las mismas precedida de unas cuantas frases sobre su rápida historia.

Cuando después de muchas pláticas y de rebuscar los caminos que llenasen el hueco teatro de nuestros días, al que ya nos rebuscaba servir, decidimos Mauricio Magdaleno y yo enfrentarnos honradamente con nuestro tiempo, no teníamos clara noción de lo que significa el teatro soviético o el teatro alemán de Piscator. Conocíamos, vagamente, que se trataba de teatros de propaganda comunista, socialista, construídos en forma política y tendenciosa, a manera de proclamas gráficas. Y ello tampoco nos satisfacía. Aclarados los conceptos que en las dos pláticas hemos dado a conocer, nos echamos decididamente a nuestra tarea; y al conocer algunas obras del teatro soviético, al leer numerosas reseñas sobre él, y por último, al conocer más concretamente los fines y las direcciones del teatro de Piscator, afirmamos más nuestros propios propósitos y pudimos continuar en forma más clara nuestra obra iniciada. Deseábamos no simplemente escribir

5.

cada uno una pieza en esta nueva orientación: nuestro propósito era más ambicioso: intentar una serie de presentaciones públicas de este teatro, que marcara en América la iniciación de esta actitud hacia la dramática. No había obras. Sabíamos que las había en ruso y alemán; y aparte de las dificultades para traducirlas, nos alejaban de ellas: primero sus propósitos tendenciosos concretos; segundo su naturaleza de europeas. A este último respecto, para no incurrir en repeticiones, sólo quiero recordar que Magdaleno en sus notas habló suficientemente del americanismo en que se inspira nuestro teatro.

Y nos enfrentamos a esta cosa tremenda: había que empezar por tener obras. Y no siendo más que dos los reunidos por estas ideas, no teníamos más remedio que escribirlas nosotros si queríamos llevar a la práctica nuestro propósito. Consideramos cifra necesaria para nuestro proyecto la de ocho piezas. Recordamos viejos temas de cada uno, acariados algunos durante años, meditados y guardados en espera de su maduración; y nos dividimos la tarea. Pendientes tan estrechamente de la realidad social de nuestra época, de su contenido político y económico, de su vertiginoso desarrollo, comprendimos que era una obra de género casi periodístico: la misma nerviosidad y apego a los sucesos actuales, el mismo anhelo de poner los pies en la tierra, la misma forma de ser víctimas de la febril inquietud del día y de la necesidad de traducir rápidamente al papel, el mismo descuido bárbaro de la forma. El ambiente de lucha, el estado de guerra obligando al reportaje esquemático y nervioso.

En conversaciones interminables habíamos definido el propósito y su ideología. Tratamos de nuestros temas, los analizamos. Después nos fuimos a encerrar gozosos de impaciencia y de llevar aires de fuera, de la calle, al gabinete. De la tarea, terminada hasta el fin, salieron las ocho piezas. Cuatro de Mauricio Magdaleno. Cuatro más.

Son de Mauricio Magdaleno: 'Pánuco 137' que ya dió a conocer en la anterior lectura; 'Exito', 'Bajo el Cielo Vacío' y una transposición de una obra rusa que él tituló: 'Volviendo a -- crear el mundo'.

'Pánuco 137' fué la delación de la bárbara civilización imperialista desplazando al campesino e invadiendo la Huasteca, de la siniestra explotación del petróleo. 'Exito' glosa la consigna del mundo, la furiosa lucha por el triunfo comercial en la sociedad capitalista cimentada en la explotación del hombre. 'Bajo el Cielo vacío' es una especie de reportaje en forma de revista de la tremenda situación del mundo debatiéndose en la crisis de un sistema podrido. Todas ellas son de una técnica simplista e ingenua, ingenuas también en la trama y su expresión, pero con un poderoso ambiente de realidad, de gran vigor y de una tremenda belleza bárbara que arranca de su vivo contenido: sin duda alguna lo más fuerte y hermoso del teatro mexicano actual. 'Exito' es, de las tres, la que más se acerca a la vieja construcción de caracteres individuales, la que más se encierra en cuatro paredes y la que más se vé obligada a hacer un poco de psicología; pero 'Exito' posee también esos elementos de fuerza y belleza primitivas. La última escena de esta obra es quizá lo mejor del teatro de Mauricio Magdaleno. — En cuanto a 'Volviendo a crear el mundo', es obra ajena: de Kirkon y Upensky. Magdaleno no ha hecho sino dar unidad al material deslavazado pero vigoroso de los rusos: reducir once cuadros en tres actos, concretar, definir, y darle la claridad de nuestro lenguaje para nuestra gente. Es una obra de ambiente: cuadros de la Rusia soviética, la Rusia de hoy; no se trata de una pieza de propaganda, sino de una hermosa sucesión de cuadros de la vida atormentada de ese pueblo empeñado en una obra ciclópea.

Por lo que respecta a mí, el aporte ha sido: una transposición de una obra de Ben Jonson, el contemporáneo de Shakespeare, a lo que titulo 'Tiburón'; y tres obras originales: 'Masas', 'Jus

6.

ticia S.A.' y 'Hay hambre en la Tierra'. — La obra de Ben Jonson recibió mi irrespetuoso ataque en cuenta de las grandes cualidades que le encontré para aprovechar toda su lozanía con un nuevo contenido: el drama de nuestra época. Tomé el asunto y los personajes del inglés y traté de prestarles nueva vida: ambiente la obra en México y le inyecté mis propósitos, los propósitos del TEATRO DE AHORA; quise dar contenido actual, nuevamente vivo a los cínicos y podridos burgueses de Ben Jonson. — 'Justicia S.A.' es mi mayor pecado en este esfuerzo ya que usé una técnica que podría llamarse refinada, la misma que usé en una obra psicológica llamada 'Desnudo' y leída en la misma Sociedad que hoy acoge estas lecturas; el mismo ~~procedimiento de objetivación del problema interior de un personaje, pero me aporté para lavarla, un contenido social, en el sentido de nuestro teatro, al problema en cuestión, y una ingenuidad tendenciosa enmarcada en el contenido existente de que la llené: el mismo aliento del drama de la calle, de la masa, de la lucha de clases, llevado al gabinete de un juez provinciano que se ve convertido en exponente de la clase a que sirve. 'Lee' 'Hay hambre en la Tierra' sale a la calle, toma el problema tremendo de la falta de trabajo desquiciando la vida de sus víctimas, trastornando sus propósitos y sus destinos. Por último, 'Masas', que ahora daré a conocer, es, como la que acabo de citar, un reportaje de la situación política del momento, basado en noticias de periódico y expresado en una técnica que procuré se desprendiese de la incapacidad aparente del teatro para hacer entrar la calle y la plaza a la escena. Es la tragedia de las multitudes, las de hoy.~~

Tal es el primer esfuerzo americano que ahora tratamos de organizar para ser presentado al público. Antes de terminar, quiero nada más dirigirme a todos nuestros compañeros, los escritores de teatro mexicano, para pedirles se enfrenten clara y honradamente, juvenilmente, a su época para que nos ayuden y lleven a fin la obra que apenas iniciamos torpemente aunque con esa misma honradez que les pedimos. Ojalá que de esta Sociedad en cuyo seno iniciamos el esfuerzo que me atrevo a llamar trascendental porque está por sobre nosotros y pide el esfuerzo de todos nuestros compañeros, surja la apretada falange que ha de encerrarse valientemente a su tiempo para arrancarle la vida necesaria a nuestra escena.

México, noviembre 3 de 1931.

J. Bustillo Oro. —



Mauricio Magdaleno en un barco en el Atlántico, 1933.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Los que vuelven
**Clausura del Primer
Ciclo del Teatro de Ahora**

Mauricio Magdaleno

Aun cuando hasta mañana clausura el Teatro de Ahora su primer ciclo, es hoy, antes de iniciar las voces de la pieza de Juan Bustillo Oro *Los que vuelven*, la coyuntura para hacer el saldo de una tarea enérgica y dura como fue la nuestra en estos treinta días que llevamos en el Hidalgo. Saldo que, por otra parte, es la única actitud eficaz que nos queda, y que venimos dispuestos a aprovechar en esta ocasión.

Cuatro estrenos desde aquel 12 de febrero que nos parece que no tuvo más alcance que una simple semana, hasta esta noche del 12 de marzo, en que es preciso declarar que el primer ciclo del Teatro de Ahora ha quedado terminado, aun cuando no haya abarcado sino la mitad exactamente de su repertorio. Cuatro estrenos que han sido otros tantos esfuerzos por abrir un boquete en la atmósfera cerrada de este país que no quiere sostener su espectáculo. Cuatro estrenos que han sido la tentativa más desesperada de vencer la apatía y aun la hostilidad del público que paga el teatro en México, y de extraer a aquel que nunca se ha interesado por lo que hay o deje de haber en el teatro.

Si se tienen en cuenta los modestísimos elementos con que hubimos de contar para emprender esta jornada, es forzoso empezar afirmando que no escatimamos a la tarea un ápice de nuestra voluntad y de nuestra inventiva. Sin embargo, sabíamos a lo que íbamos, y no teníamos demasiadas ilusiones. Sabíamos, por ejemplo, que lo más a que podíamos aspirar era a marcar un camino firme a la producción de teatro en México, en momentos como los actuales, en que ante todo es preciso atender el papel histórico deparado al escritor —y mucho más al escritor teatral.

Sabíamos, también, que la gente en México no viene al teatro, y la que viene hace ascos al manufacturado en el país, y mucho más cuando se trata de un espectáculo como el que ha estado brindando el Teatro de Ahora, en

que no se halaga la sensiblería de las *flappers*, en que no se sazonan baratos almíbares para hacer la digestión y en que no se está dispuesto a hacer la menor concesión al gusto ciudadano, anestesiado por el cine y el radio. Y precisamente ese ha sido uno de los máximos pecados del Teatro de Ahora, el destierro que hizo de los temas dulzones en que se ambienta un porcentaje muy elevado de nuestra vida actual, a través de la influencia del cine —del cine yanqui, propiamente—. Habríamos sido algo más que ilusos si hubiéramos tenido la idea de lograr una victoria completa en este medio achatado por la densa y egoísta temperatura social de estos días, en que un sistema económico flaquea antes de derrumbarse. Pero en momentos tales es exactamente cuando un arte útil debe dejarse sentir, a despecho de quienes todavía creen que el papel del arte se reduce a adormecer los oídos de los hombres, y que un teatro sin conflictos amorosos y temas de alcoba con adulterios en bata de casa, que requieren —así reza el texto de los programas de todas esas empresas mercantilistas— “comprensión y amplio criterio moral por parte del público” —no es teatro—. Aquí mismo se han lanzado los más violentos desahogos contra una de las piezas estrenadas, todo porque no tenía intriga erótica alguna, mujeres histéricas capaces de llorar a lo Greta Garbo ni señoritos envaselinados a lo John Gilbert, sino la historia de uno de los hombres más venerables de esta tierra, sacrificando y olvidando ya aun por aquellos que jamás debieron haberlo olvidado, uno de los mitos de América. Y a propósito de la batalla librada en este escenario por Emiliano Zapata —que por lo visto, como el Cid, sigue peleando después de muerto—, bueno es recordar que tuvo el honor de remover la ferocidad de buena porción de la burguesía civil, atrayendo sobre el nombre preclaro —jamás nos hicimos la ilusión, tampoco, de que sobre la obra personal de uno de los directores del Teatro de Ahora— un enconado y feroz anatema. La contextura defectuosa de la pieza no fue sino el pretexto para vaciar viejos rencores a una memoria benemérita, por más que siempre la voz acusadora aseguró que dejaba a un lado la ideología de la obra inicial del Teatro de Ahora, para referirse tan sólo a su aspecto teatral. E individuo hubo que asegurara enfáticamente en letras de molde y en una de las publicaciones más socorridas de la capital, que el autor no conocía la psicología del héroe moralmente, y que demostraba una absurda arbitrariedad al hacer asistir al nacimiento del movimiento agrario del sur “en el corralito de la casa de Emiliano Zapata, en Villa de Ayala”, confundiendo lamentablemente dos términos sin diferenciación para mi censor: “corral” y “tecorral”, como reza

la acotación del primer tiempo de *Emiliano Zapata*, y que en tierras del sur son algo tan distinto, por lo menos, como crítico y fracasado. Pero la misma densidad del dietario que cayó sobre aquella producción —sin precedente en México, y mucho menos tratándose de un texto de factura nacional— prueba que el *Emiliano* tenía algo. Algo que orgullosamente queremos creer que tendrá su sentido en un futuro muy próximo.

§

Cuando llegamos al Hidalgo, teníamos encima de nosotros el precedente de los intentos anteriores de teatro mexicano que, bueno o malo, fueron los primeros atisbos de nuestras cosas en la escena. Sin dar demasiado crédito nosotros mismos a la halagüeña suposición de que en este tirón nuestro se haya afirmado la génesis del teatro mexicano, sí creemos que en estas piezas logramos hacer aflorar trazos más fieles y entrañables de nuestra existencia como pueblo, resolviendo en un franco destino colectivo lo que hasta entonces sólo había sido sentido como intriga familiar o individual. Pero esto ya entra dentro de las ideas nuestro intento, de hacer del arte un servicio de utilidad social, que un día será en manos del Estado vehículo efectivo para la organización de un nuevo orden. Y sabemos que los días próximos tendrán que tirar forzosamente por este lado.

Hemos tratado de realizar el primer ensayo de un teatro sustantivamente nuestro. A la tara de la nacionalidad de su factura agréguese la otra mayor de su ausencia de sensiblería y su actitud intransigente ante la realidad social de nuestros días, y se tendrá un saldo de fracaso económico, por lo menos si nos ponemos a entender la cosa con un criterio de empresario de astracanes españoles o cine yanqui. Románticamente, valdría repetir que aramos en el mar y sembramos en el viento. Pero con un sentido realista —y así hemos estado siempre dispuestos a tomar el rumbo de los acontecimientos, sabemos que la siembra la chupa la tierra y la devuelve un día, aunque ese día tarde—. Y qué más quisiéramos sino que las circunstancias estuvieran ya lo suficientemente maduras para hacer sentir nuestro cometido social por la fuerza, si preciso fuera. Por lo demás, no nos importa el valor que se asigne a esta labor, sino en cuanto significa un aporte a la transformación social de nuestro país. Para nosotros que jamás tomamos estos días como una aventura, hay un fin concreto sobre

el que estaremos insistiendo tan frecuentemente como nos sea posible, hasta hacernos oír por todos los que ahora se tapan los oídos. Teatro de Ahora —o de nunca, como dijo alguien más conocido por su leyenda barata y triste que por los versitos que guarda en el cajón de arriba, a la derecha, es su escritorio— Teatro de Ahora, primera escaramuza que se libra en México por un teatro definido, cuya valía —pobre o rica— entregamos en manos de gentes definidas. Pero definidas hasta en sexo. Ni Gide ni el licenciado Ballesteros tienen lugar ahora.

Sabemos, también, lo que dejamos, y por qué no lo hicimos, y ya veremos de hacerlo otra vez.

Al hombre que dirige la actual orientación educativa del país, y por quien fue posible lanzar este grito, el testimonio de nuestra gratitud.

Y en cuanto a los elementos de la Cooperativa que tan abnegadamente se han batido en las cuatro piezas del primer ciclo del Teatro de Ahora, y que con Mutio a la cabeza han sabido de las noches de prueba, trabajando muchas veces ante las butacas vacías, el más cumplido y agradecido elogio, y una seguridad: la de que un día será precisamente definido como este el que alcance lo que hoy no pudimos más que ensayar.

Y unas palabras más, a propósito de *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro. Pieza trágica la denomina su autor, y a fe que a su través palpita en toda su cósmica enormidad el viejo *pathos* trágico, trasmutado el dolor de aquellos labdácidas del antiguo mito en una protesta valiente contra uno de los fenómenos de estos días, cuyo sacudimiento será origen de cambios trascendentales en el mundo; el hambre de los más. ¡El hambre de los más, que en este caso son nuestros paisanos que retornando de los campos de Estados Unidos, adonde salieron un día en pos de una suerte mejor, y que a su vuelta son meros deshechos humanos que vomitan los carros jaulas en medio de los desolados desiertos del norte! Creo sinceramente que jamás se había expresado en esta tierra, con un acento tan nuestro y en una más pura aptitud dramática, uno de los motivos de nuestra suerte, como en esta pieza de Bustillo Oro, que deja plantado ahí, a once codos del suelo que recibe los despojos de sus hijos, el momento más tremendo y patético de México. Y sinceramente creo, también, que con sólo esta producción, el Teatro de Ahora muestra su estructura, lejos ya —a mil leguas de lejos— del banal y pobre conflicto de

alcoba en que se alimentaron nuestros temas apócrifamente “mexicanos”. He aquí a México —“los huesos de tus hijos... la humedad de tu sangre... el sudor de tu frente...”— levantándose a decir su angustiada verdad, en el momento mismo en que es preciso incorporarlo al ritmo social del mundo. Y por estar impregnada a tal punto de la sustancia del suelo, por estar cargada a tal punto de la electricidad del momento histórico, *Los que vuelven* alcanzará categoría extranacional, lado a lado de las cuatro o cinco obras consagradas a los humildes en su lucha vindicadora.

Sangre de México y sangre del mundo, he aquí *Los que vuelven*, como signo que deja de su paso el Teatro de Ahora.

México, 12 de marzo, 1931.

Aún cuando hasta mañana clausura el TEATRO DE AHORA su primer ciclo, es hoy, antes de iniciar las voces de la pieza de Juan Bustillo Oro "Los que vuelven", la coyuntura para hacer el saldo de una tarea enérgica y dura como fue la nuestra en estos treinta días que llevamos en el Hidalgo. Saldo que, por otra parte, es la única actitud eficaz que nos queda, y que venimos dispuestos a aprovechar en esta ocasión.

Cuatro estrenos desde aquí el 12 de febrero que nos parece que no tuvo más alcance que una simple semana, hasta esta noche del 12 de marzo, en que es preciso declarar que el primer ciclo del TEATRO DE AHORA ha quedado terminado, aún cuando no haya abarcado sino la mitad exactamente de su repertorio. Cuatro estrenos que han sido otros tantos esfuerzos por abrir un boquete en la atañera cerrada de este país que no quiere sostener su espectáculo. Cuatro estrenos que han sido la tentativa más desesperada de vencer la apatía y aún la hostilidad del público que paga el teatro en México, y de atraer a aquél que nunca se ha interesado por lo que hay o deje de haber en el teatro.

× Si se tienen en cuenta los modestísimos elementos con que hubimos de contar para emprender esta jornada, es forzoso empezar afirmando que no cejamos a la tarea un ápice de nuestra voluntad y de nuestra inventiva. Sin embargo, sabemos a lo que firmos, y no tenemos demasiadas ilusiones. Sabíamos, por ejemplo, que lo más a que podíamos aspirar era a marcar un camino firme a la producción de teatro en México, en momentos como los actuales, en que ante todo es preciso atender al papel histórico deparado al escritor, y mucho más al escritor teatral. × Sabíamos, también, que la gente en México no viene al teatro, y la que viene hace cosas al manufacturado en el país, y mucho más cuando se trata de un espectáculo como el que ha estado brindando el TEATRO DE AHORA, en que no se halaga la sensibilidad de las flappers, en que no se mascan baratos alfileres para hacer la digestión y en que no se está dispuesto a hacer la menor concesión al gusto ciudadano, anestesiado por el cine y el radio. Y precisamente eso ha sido uno de los máximos pecados del TEATRO DE AHORA: el destierro que hizo de los temas dulzones en que se ambienta un porcentaje muy elevado de nuestra vida actual, a través de la influencia del cine "del cine yanqui, propiamente". Habríamos sido algo más que ilusos si hubiéramos tenido la idea de lograr una victoria completa en este medio sobado por la dormida y egoísta temperatura social de estos días, en que un sistema económico flaquea antes de caer. Pero en momentos tales es exactamente cuando un arte útil debe dejarse sentir, a despecho de quienes todavía creen que el papel del arte se reduce a adormecer los oídos de los hombres, y que un teatro sin conflictos amorosos y temas de alcoba con adulterios en bata de casa, que requieren casi roca al texto de los programas de todas esas empresas mercantilizadas. "comprensión y amplio criterio moral por parte del público" - no es teatro. Aquí

2

Aquí mismo se han lanzado los más violentos desahogos contra una de las piezas estrenadas, todo porque no tenía intriga crítica alguna, mujeres históricas capaces de llorar a lo Gracía Garbo ni señoritos embalsamados a los John Gilbert, sino la historia de uno de los hombres más venerables de esta tierra, sacrificado y olvidado ya aún por aquellos que jamás debieron haberlo olvidado, uno de los mitos de América, Y a propósito de la batalla librada en este escenario por Emiliano Zapata... que por lo visto, como el Cid, sigue peleando después de muerto, bueno es recordar que tuvo el honor de renovar la ferocidad de buena porción de la burguesía civil, atrayendo sobre el nombre proclamo "jamás nos hicimos la ilusión, tampoco, de que sobre la obra personal de uno de los directores del TEATRO DE AHORA, un enconado y feroz anatema. La contextura defectuosa de la pieza no fue sino el pretexto para vaciar viejos rencores a una memoria bien merecida, por más que siempre la voz nouseadora aseguró que dejaba a un lado la ideología de la obra inicial del TEATRO DE AHORA, para referirse tan sólo a su aspecto teatral. El individuo hubo que asegurara enfáticamente en letras de molde y en una de las publicaciones más socorridas de la capital, que el autor no conocía la psicología del héroe moreleno, y que demostraba una absurda arbitrariedad al hacer asistir al nacimiento del movimiento agrario del sur "en el corralito de la casa de Emiliano Zapata, en Villa de Ayala", confundiendo lamentablemente dos términos sin diferenciación para mi censor, "corral" y "tecorral", como vean la notación del primer tiempo del "Emiliano Zapata", y que en tierras del sur son algo tan distinto, por lo menos, como crítico y frecuentado! Pero la misma densidad del disteria que cayó sobre aquella producción... sin precedente en México, y mucho menos tratándose de un texto de factura nacional, prueba que el "Emiliano" tenía algo, algo que orgullosamente queremos creer que tendrá su sentido en un futuro muy próximo.

xxx

X Cuando llegamos al Hidalgo, tenemos crítica de nosotros el precedente de los intentos anteriores de teatro mexicano que, bueno o malo, fueron los primeros atisbos de nuestras cosas en la escena. Sin dar demasiado crédito nosotros mismos a la halagüeña suposición de que en este tirón nuestro se haya afirmado la génesis del teatro mexicano, ~~si~~ creemos que en estas piezas logramos hacer aflorar rasgos más fieles y entregables de nuestra existencia como pueblo, resolviendo en un franco destino colectivo lo que hasta entonces sólo había sido sentido como intriga familiar o individual. Pero esto ya entra dentro de las ideas de nuestro intento, de hacer del arte un servicio de utilidad social, que un día será en manos del Estado vehículo efectivo para la organización de un nuevo orden. Y sabemos que los días próximos tendrán que tirar forzosamente por este lado.

Hemos tratado de realizar el primer ensayo de un teatro sustantivamente nuestro. A la

3

tara de la nacionalidad de su factura agréguese la otra mayor de su ausencia de sensible, ría y su actitud intransigente ante la realidad social de nuestros días, y se tendrá un mal, do de fresco económico, por lo menos si nos ponemos a entender la cosa con un criterio de espreario de astrasanos españoles o cine yanqui. Dedicación, valdría repetir que avamos en el mar y sembramos en el viento. Pero con un sentido realista, y así hemos estado siempre dispuestos a tomar el rumbo de los acontecimientos, sabemos que la niembra la chupa la tierra y la devuelve un día, aunque ese día tarde. Y qué más quisiéramos sino que las circunstancias estuvieran ya lo suficientemente maduras para hacer sentir nuestro cometido social por la fuerza, si preciso fuera. Por lo demás, no nos importa el valor que se asigne a esta labor, sino en cuanto significa un aporte a la transformación social de nuestro país. Para nosotros que jamás tomamos estos días como una aventura, hay un fin concreto sobre el que estaremos insistiendo tan frecuentemente como nos sea posible, hasta hacernos oír por todos los que ahora se tapen los oídos. TEATRO DE AHORA, o de ramos, como dijo alguien más conocido por su leyenda barata y triste que por los veritos que guarda en el cajón de arriba, a la derecha, en su escritorio. TEATRO DE AHORA, primera obra mexicana que se libra en México por un teatro definido, cuya valla "pobre o rico" entregamos en manos de gentes definidas. Pero definidas hasta en sexo. Ni Cide ni el licenciado Ballesteros tienen lugar por ahora.

Sabemos, también, lo que dejamos de hacer, y porqué no lo hicimos, y ya veremos de hacerle otra voz.

XXX

Al hombre que dirige la actual orientación educativa del país, y por quien fue posible lanzar este grito, el testimonio de nuestra gratitud.

Y en cuanto a los elementos de la Cooperativa que tan abnegadamente se han batido en las cuatro piezas del primer ciclo del TEATRO DE AHORA, y que con gutto a la cabeza han sabido de las noches de prueba, trabajando muchas veces ante las butacas vacías, el más cumplido y agradecido elogio, y una seguridad, la de que un día será precisamente un teatro de finido como este el que alcance lo que hoy no pudimos más que ensayar.

XXX

Y unas palabras más, a propósito de "Los que vuelven", de Juan Bustillo Oro. Pieza trágica la denomina su autor, y a fe que a su través palpita en toda su ósmica enormidad el viaje pathos trágico, trascurando el dolor de aquellos Labdaoidas del antiguo mito en una protesta valiente contra uno de los fenómenos de estos días, cuyo secudimiento será origen de cambios trascendentales en el mundo, el hambre de los más, el hambre de los más, que en este caso son nuestros paisanos que retornan de los campos de Estados Unidos, adonde salieron un día en pos de una muerte mejor, y que a su vuelta son meros desechos humanos que vomitan

los carros jaulas empujados de los desolados desiertos del norte! Creo sinceramente que jamás se había expresado en esta tierra, con un acento tan nuestro y en una más pura aptitud dramática, uno de los motivos de nuestra suerte, como en esta pieza de Bustillo Oro, que de una planta plantado ahí, a once codos del suelo que recibe los despojos de sus hijos, el momento más tremendo y patético de México. Y sinceramente creo, también, que con sólo esta producción, el TEATRO DE AHORA muestra su estatura, lejos ya a mil leguas de lejos del banal y pobre conflicto de símbolos en que se alimentaron nuestros temas específicamente "mexicanos". He aquí a México "los huesos de tus hijos... la humedad de tu sangre... el sudor de tu frente..." levantándose a decir su angustiosa verdad, en el momento mismo en que es preciso incorporarlo al ritmo social del mundo. Y por estar impregnada a tal punto de la sustancia del mundo, por estar cargada a tal punto de la electricidad del momento histórico, "Los que vuelven" alcanzará categoría extranacional, lado a lado de las cuatro o cinco obras consagradas a los humildes en su lucha vindicadora.

Sangre de México y sangre del mundo, he aquí "Los que vuelven", como signo que deja de su paso el TEATRO DE AHORA.

México, 12 de marzo, 1932.

M. Reyes



Mauricio Magdaleno en un barco en el Atlántico, 1933.
Archivo Marcela Magdaleno Deschamps.

Crónica con un amigo: entrevista con Juan Bustillo Oro

Marcela Magdalena Deschamps

Este texto escrito en cuatro partes es el resultado de las visitas que Marcela Magdalena le hizo a Juan Bustillo Oro, antes de su muerte en 1989. Juan Bustillo Oro nació en 1904, el 2 de junio en México, Distrito Federal.

Año 1987. Develando el pasado

Cuando mi abuelo Mauricio murió, yo vivía en su casa de Cuauhtémoc en la ciudad de México. Días después de su deceso, mi abuela Rosario se fue a descansar a Acapulco. Esa semana me quedé completamente sola en su casa. El silencio y el recuerdo fueron mis únicos acompañantes. La lectura y la investigación se tornaron obsesiones para indagar más sobre la personalidad creadora y las actividades literarias de Mauricio Magdalena.

El lugar prohibido por el código familiar era su biblioteca, y lo primero que hice fue ir a ese santuario. Después de examinar libros, archivos, fotografías y cartas, me senté en su escritorio, me interesaba saber qué había sido lo más significativo para él en sus últimos tiempos. En el primer cajón hallé su agenda telefónica. Cuando la abrí me di cuenta que combinaba sus teléfonos con anotaciones dignas de un diario. Evoqué un texto de Maurice Blanchot, explicando que el diario representa la serie de puntos de referencia que el escritor establece para reconocerse, cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto. Y me pareció que en este diario, mi abuelo se reflejaba a sí mismo en la vida cotidiana.

Doblada en su diario-agenda, había una hoja amarillenta, era una carta inconclusa, dirigida a Juan Bustillo. Ideas truncadas que no terminó porque, quizás, ya todo estaba dicho.

Los rayos del sol se filtraban quebrantados entre los miles de libros que me miraban desde los estantes. En ese instante sentí la presencia de mi abuelo, sentí consuelo, convenciéndome que él estaba de acuerdo en que yo siguiera revolviendo el polvo de su universo y descubriendo las pistas de su alma.

En la agenda vi que algunos teléfonos tenían anotaciones reflexivas sobre su relación personal, traspasando los linderos de la literatura: Azuela, Juan Rulfo, Fedro Guillén, Pancho Liguori, Vicente su hermano, María Douglas, Juan Bustillo, y José Gorostiza, entre otros.

De pronto, saltó una pequeña fotografía en sepia donde aparecían ambos jóvenes, Mauricio y Juan con boina vasca y elegantes sacos blancos. Estaban en el muelle del Puerto de Veracruz, atrás se veía un barco y olas estallando en espuma. Junto a ellos, dos hermosas jóvenes de falda bajo la rodilla, delatando los años treinta, escondiendo con sus manos las sonrisas nerviosas. Conociendo fragmentos de su exilio vasconcelista, deduje que fue tomada cuando estaban a punto de emprender su gran aventura, el viaje a la España Republicana, corría el año de 1932, y según supe después, en voz de Juan Bustillo, el barco se llamaba “Cristóbal Colón”.

Días antes, entre los recortes del periódico *El Sol*, que enviaban desde Madrid en 1932, descubrí un viejo cuaderno de bitácora de ferrocarril, donde Mauricio Magdaleno había ordenado, adherido, guardado con gran cautela, recortes de periódico, correspondencia, crítica, carteles, reflexiones sobre el Teatro Revolucionario; titulado por Juan y Mauricio como el Teatro de Ahora. En este viejo cuaderno con más de setenta hojas, estaba concentrado todo el material representando el teatro social y político mexicano. Carteles de obras que se exhibieron en el teatro Hidalgo: *Tiburón*, *Pánuco 137*, *Trópico*, *Emiliano Zapata*; y las obras de Juan Bustillo Oro: *Masas*, *Los que vuelven*, y *San Miguel de las Espinas*, entre otras.

El teatro político, como decía un artículo de Rafael Márquez Castellet, en *El Universal* (1932): “Apabullaban contra el sentido político del arte y entonaban toda una conmovida jaculatoria en loor de la vieja tendencia del ‘arte por el arte’”. También había un póster con un dibujo de Carlos Toussaint, representando una temporada teatral, y correspondencia de José

Gorostiza, Ricardo Mutio, el panzón Soto, Juan Bustillo, José Vasconcelos, Vito Alessio Robles y Waldo Frank.

Comprendí que ese cuadernillo tenía un gran valor para mi abuelo y también para Juan Bustillo Oro. Decidí llamar a todos sus amigos para investigar si sabían un poco más de todos aquellos misterios rondando en la biblioteca de mi abuelo.

Los únicos que me contestaron el teléfono fueron Fedro Guillén y Juan Bustillo. De inmediato hice una cita para ir a visitarlos. Yo había idealizado a Juan Bustillo, y pensé llevarle la carta para que escuchara la voz de mi abuelo, pero preferí que él me contara de viva voz su viaje a Madrid.

Juan Bustillo estaba abandonado, su tiempo había pasado y él, al igual que mi abuelo, se había negado a integrarse a la modernidad. Juan se había vaciado, sin embargo aún quedaban intensos destellos de rebeldía y subversión en su mirada y sobre todo una profunda inquietud por los misterios de la muerte.

Después de quedar viudo Juan entró en una terrible depresión ya que su casa en Lomas de Chapultepec, a pesar de estar llena de libros, guiones, gatos, se volvió un solitario palacio e imposible de existirla, porque cada detalle de la casa le recordaba a su amada esposa. Así fue como Eneida Gómez Landeros, la viuda del Vate Landeros, lo llevó a vivir a su casa en una de las pocas calles de la colonia del Valle que aún conservan camellón, como en su gloriosa época de los años cincuenta. Pero incluso ahí se sentía inútil, leía poco, ya sólo esperaba la muerte.

La viuda de su buen amigo le recordaba a todos aquellos jóvenes vasconcelistas con los que emprendió una lucha idealista, la generación del 29, Antonio Helú, Leopoldo Roel, Federico Heuer, Rubén Salazar Mallén, Azuela, Andrés Henestrosa, compañeros con los que habían vivido la experiencia vasconcelista en su época como estudiantes del viejo Colegio de San Ildefonso.

Eneida me recibió con cariño y me mostró la recámara donde vivía Juan, me precipité en la recámara de la casa oscura.

Inicié la conversación con Juan cautelosamente, ya que me habían hablado que la maldita enfermedad llamada tristeza que lo estaba despojando de esta tierra. Encontré a un Juan nutriéndose de recuerdos, remembranzas del vasconcelismo, del teatro y el cine, evocaciones de un gran amor que ya confundía con la Margarita de Goethe. Al principio lo sentí hosco y

desconfiado pero poco a poco se fue abriendo al encuentro y fue repartiendo sus experiencias desordenadas y atemporales, entre narraciones de aventuras y fragmentos de lecturas. Me platicó fragmentos de su vida. Con la muerte de su esposa se había abandonado al dolor y, de pronto, con un ánimo excitado salido de lo más profundo de su corazón dijo:

Juan.- Pláticame, ¿tú también escribes? ¿Por qué has venido a visitar a un anciano como yo? ¿Qué te trae por aquí?

Marcela.- Mire Juan le traigo esta fotografía, ¿la reconoce?

Juan.- No, yo ya no veo nada.

Marcela.- Se la describiré. Están dos jóvenes sentados en el malecón del Puerto de Veracruz. Y mire esta otra, hay un grupo de vasconcelistas y el sombrero de Germán de Campo en la mesa.

Juan.- ¿Sabes algo del vasconcelismo? ¿Lo has estudiado, o has dejado que te platiquen la versión oficial?

Marcela.- Tengo aquí los archivos. Mi abuelo guardó todo tal cual, por eso conozco el tema: la cruzada, los asesinatos, el pillaje político, el caudillismo contra la educación.

Juan.- Así fue. Los caudillos contra los idealistas.

Marcela.- ¿Sabes algo de Germán de Campo?

Su mirada seria se pierde, mira el contexto. Imágenes pausadas, espasmos en el corazón.

Juan.- Sabes, cuando Germán fue asesinado, ya no era un simple joven idealista, un rojillo poseso por la Revolución Rusa. Ya había pasado el tiempo, se había decantado su furia, dejó atrás los rostros de Lenin, Trotsky, Zapata. El empacho de los libros de Andreiev, Gógol, Chéjov, Tolstoi, Averchenco y Dostoyevski, quedaron en su memoria. Su padre, que trabajó en el ejército de Porfirio Díaz, sufrió mucho con un hijo revoltoso. Al final de sus días trabajaba en la Preparatoria Nacional, y ahí murió. Así fue como Germán se convirtió en el hombre de su casa, mantenía a sus hermanas y a su madre.

Marcela.- Se habla mucho de la influencia que tuvo en ustedes la novela *Sascha Yegulev* de Andreiev.

Juan.- Sí. Fue un libro que leímos con pasión en aquellos años. Y en la muerte de Germán, asesinado cerca de la Plaza de San Fernando, se reflejó la epopeya del héroe novelesco, Germán vivía y había nacido para el heroísmo. Ya estaba marcado. Yo escribí un libro sobre él, no recuerdo quien lo editó. Hace tiempo vino un estudiante de teatro y andaba buscando mi libro, creo que ya no se encuentra. Quizás en alguna librería de viejo.

Abruptamente guardó silencio, poco después reencauzó sus recuerdos:

Juan.- Lo nombré *Germán de Campo una vida ejemplar*. La portada la dibujó Carlos Toussaint, él mismo nos hizo varias litografías en una exposición que organizó la Galería Excelsior cuando festejábamos la inauguración del Teatro Revolucionario que algunos críticos optaron por ponerle Teatro de Ahora, porque hablaba de los temas actuales, criticábamos el momento, dejamos de hacer el tradicional teatro de revista para —según nosotros— hacer algo más serio, la denuncia. Por supuesto nos boicotearon por todas partes. En España fue donde realmente tuvo presencia, donde se interesaron por los temas posrevolucionarios, y de no ser porque Martín Luis Guzmán, era el director del periódico *El Sol* en Madrid, quizás tampoco hubiéramos tenido eco. Desde ahí escribíamos nuestros artículos, los enviábamos a México. Al regresar nos abrieron las puertas del teatro Hidalgo y desde ahí pudimos hacer algunas temporadas, teníamos calculadas diez o veinte, pero a final de cuentas, se redujeron a tres o cuatro. No lo recuerdo, lo único que guarda mi memoria es que tuvimos muchos problemas, encontramos un México donde no se podía decir la verdad. La política restringía la expresión del artista.

Juan suspira mirando los periódicos en el suelo iluminados por un rayo de luz y comenta sin angustia como si los apegos ya no fueran problema:

Juan.- Sabes, la vida no es justa, ¡pero tú qué sabes!... Supe lo de tu abuelo. Lamento su larga agonía y glorifico su vida intensa. Y lo digo a sabiendas, porque vivimos grandes aventuras juntos.

Esta entrevista culminó abruptamente por la llegada de la enfermera que tenía que atenderlo de inmediato; ya se había pasado la hora de su medicina y el reposo de mediodía le urgía para poder revitalizarse.

Visita con Fedro Guillén

Yo había tenido más contacto con Fedro Guillén, escritor chiapaneco, quien desde el primer momento me habló de su amistad con José Vasconcelos, Griselda Álvarez, María Asúnsolo, Sergio Méndez Arceo, a quien visitamos varias veces; y finalmente me habló de Mauricio Magdaleno, en la época cuando fue Subsecretario de Educación Pública.

Su admiración hacia él era porque lejos de corromperse con un puesto público, dedicó su tiempo a realizar labores culturales como impulsar las ediciones de literatura, las bibliotecas, los espacios intelectuales y a proteger la libre expresión de los artistas. De igual manera cuando fue senador reivindicó a Ricardo Flores Magón, Vasco de Quiroga, José T. Cuellar, Fray Bernardino de Sahagún, la idea liberal de José María Luis Mora, y al gran libertador con un libro llamado *El Fulgor de Martí*.

Aquella mañana teníamos pensado ir a la Facultad de Ciencias Políticas, donde él impartía su cátedra, pero cambiamos nuestro itinerario, y nos fuimos a visitar a Juan Bustillo Oro.

Juan usaba un pesado bastón para caminar. Vivía como en un nebuloso pasado, pero a ciertas horas del día su mente estaba lúcida como cuando recordó su viaje a España, en 1932, con Mauricio Magdaleno. En ese momento Eneida nos ofreció un café y galletas, y Juan nos invitó a viajar por el tiempo.

Fedro.- Marcela me ha hablado mucho de ti. Está muy emocionada de haberte encontrado. Cuéntanos, sabemos que ejerciste el periodismo enviando artículos sobre el Teatro Revolucionario desde Madrid, después escribiste teatro y finalmente te dedicaste la mayor parte de tu vida al mundo del cine. Ahí te realizaste como guionista, productor, escritor y director. Recuerdo películas como *Amapola del camino*, *En tiempos de don Porfirio*, *La tía de las muchachas*, *Ahí está el detalle*, *Cuando los hijos se van* y *Cuando los padres se quedan solos*.

Juan interrumpe:

Juan.- También escribí y dirigí *Yo soy tu padre* y *Dos monjes*.

Marcela.- ¿Cómo pasaste del Teatro Revolucionario al cine?

Juan.- Como te comenté antes, el teatro no fue para mí nada grato. Acopiábamos temas vigentes, Mauricio y yo recogimos el coraje de las muertas, de los compañeros vasconcelistas, yo escribí tres obras de teatro: *Los que vuelven*, *Masas* y *Justicia* [sic]; aunque también escribí como cinco obras más que nunca se representaron. Teníamos muchas envidias, había mucha dificultad para expresar nuestras ideas. El gobierno, como siempre, reprimía. No permitía que se dijera la verdad, y después de la matanza, yo no estaba en posición de abrir tumbas, quería descansar, además tenía el poder para hacerlo. Salvador Novo y sus amigos de fiesta, nos hicieron la vida imposible, aunque después de algunos años nos reconciliáramos aunque fuera sólo literariamente.

El nuevo gobierno no estaba listo para aceptar la voz de las masas. Yo le dije a Mauricio tantas veces, que lo mío era el cine. Pero él decía que con el teatro podíamos llegar a más gente, a más zonas rurales donde casi nadie entraba nunca, donde estaba la “indiada” que necesitaba educación.

Marcela.- Juan, ya que mencionó el teatro, tengo una vieja libreta de mi abuelo, es como un diario donde él guardó toda la información sobre el Teatro de Ahora. En ella vienen recortes de periódicos y artículos sobre ustedes dos, escritos desde Madrid y sus temporadas teatrales en México.

Bustillo Oro desempaca recuerdos:

Juan.- Fuimos a España becados por Narciso Bassols. Mauricio conoció a varios de los escritores de la República Española, los poetas de la Generación de 1927, Pedro Salinas, Ortega y Gasset, Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Jorge Guillén. El movimiento cinematográfico también estaba encendido: Fellini, Buñuel, era la época de la vanguardia, del experimento y el surrealismo, seguían mucho a Salvador Dalí. En fin, aprendimos mucho, caminábamos todo el día y nos cobijábamos en el teatro gozando de las obras clásicas; también

caminábamos mucho en el parque El Refugio, cerca del ferrocarril. Acudíamos al Ateneo, donde los escritores se reunían a leer sus textos; había movimientos obreros. A diferencia de México notamos que la mayoría de la gente estaba muy politizada. Después, cuando estos intelectuales huyeron de su patria los recibimos aquí en México con los brazos abiertos.

Así fue como Mauricio y yo llegamos a Madrid, como dos venados asustados.

Imagínate, aún no cumplíamos los veinte años. Después de la cruzada vasconcelista, todos los jóvenes huimos, nos amparamos en diferentes pueblos para no ser encarcelados o asesinados. Tu abuelo Mauricio se fue a Hidalgo, a Oaxaca, a Zacatecas con su hermano Vicente el poeta. Supongo que de ahí sacó muchas de sus imágenes, inspiración para novelas y guiones que posteriormente hizo con el “Indio” Fernández y Gabriel Figueroa. Después de sus viajes llegó diferente, yo le decía de broma que su “indiada” lo había entoloachado, porque de lo único que hablaba era de “nuestros indios”, “de las tierras despojadas”, “del hambre”, “de cuerpos y sed de justicia”. Yo me refugié en Mérida con una tía. Ese fue nuestro tiempo de ausencia, pero cuando Narciso Bassols, un hombre extraordinario, nos llamó para irnos a España, no lo dudamos. Llegamos a Madrid con nuestras obras de teatro inéditas y ahí nos publicaron los primeros libros, las obras del Teatro Revolucionario.

Antes de ir a España ya hacía películas, éramos autores incipientes e impacientes. Cuando regresamos, la situación no fue nada fácil, encontramos que los intelectuales que no participaron en el vasconcelismo, ya estaban vinculados con el poder político, a quienes posteriormente se les llamó “Los Contemporáneos”, estaban —según ellos— integrando el sistema educativo a un país posrevolucionario. Fue cuando renuncié al teatro. Y con mi experiencia como guionista, no me fue difícil cobijarme en el cine. Me gustaban los escenarios románticos, el encaje y como dicen, la cursilería. Me gustaba ver a las mujeres bien vestidas y los regalos de los caballeros; las tradiciones, las buenas costumbres. Me dolía mucho la tristeza de mi México querido, sufrí con la tierra el despojo de los campesinos, vivimos la tragedia y el inicio de la decadencia.

Sus palabras tendían al delirio y preferí escucharlo, sin preguntas incisivas, para no abrir sus heridas que ya estaban bastante ulceradas.

De pronto guarda silencio mirando al retrato de su mujer.

Fedro.- Al inverso de Mauricio Magdaleno, que metió la pluma en la llaga, sus novelas pintan los paisajes reales. Cuando Mauricio era Subsecretario de Educación Pública protegió a muchos escritores rojos, como José Revueltas.

Juan.- ¡Ah sí!, le tenía un gran cariño, al revoltoso Revueltas como le decíamos. Muchos dicen que escribir es desvincularse de la palabra, yo creo que es vivirla más, quizás por eso no me dediqué, como tu abuelo, a novelista, ni a dibujar los verdaderos paisajes mexicanos en el cine; yo me fui por el cine comercial, que a la larga, no lo niego, se convirtió en refritos. La vida hace pocas compensaciones.

Marcela.- Pero usted cumplió un bello destino y nosotros lo invitamos a seguir escribiendo o dictando su voz, si es necesario.

Juan.- Ya no tengo nada que decir, he quemado mis naves. La soledad me está seduciendo, me quiere llevar.

Marcela.- Hay que llenar de luz los corazones oscuros Juan, y usted aún tiene mucho que dar.

Visita de Enrique Krauze

Esta visita se hizo con más formalidad porque Pilar Arcelus, amiga de Fedro Guillén, y apasionada de la vida y obra de José Vasconcelos invitó a Enrique Krauze. Él estaba interesado en obtener cualquier información sobre el vasconcelismo para su archivo histórico que apenas estaba iniciando. Se indicó el día y llegaron los invitados. Eneida le puso a Juanito su mejor saco, que él a regañadientes usó, sin entender el motivo. Las invitadas eran Rosario Ríos de Magdaleno, Pilar Arcelus, así como Enrique Krauze y su ayudante. En el *ball* de la planta alta se instaló una mesa y sillas a manera de recepción, sobre el mantel bordado a mano había pasteles, galletas, limonadas y té. Enrique estaba interesado en toda la documentación, carteles, periódicos y correspondencia sobre el vasconcelismo. Nunca supe si Juan le dio las llaves de su casa para buscar entre sus documentos; solamente, por

órdenes de mi abuela, asistí al ayudante de Krauze, para fotocopiar algunos documentos de la biblioteca de mi abuelo, que por cierto fueron muchos. Juan, que detestaba las visitas y las fiestas, solamente estuvo con nosotros media hora. La reunión terminó tres horas después.

La despedida

Una llamada me bastó para saberlo. Apresuré el pedaleo de mi bicicleta. Eneida me abrió y con mirada borrosa y voz apagada me dijo: “Juanito está muy delicado de salud”. Me despedí diciéndole que la llamaría. Nunca lo hice. El tiempo pasó veloz y un mes después saliendo de la escuela de periodismo “Carlos Septién García”, vi que en un puesto de periódicos, en el diario *La Prensa* decía: “Murió Juan Bustillo Oro”. Existen muchas otras visitas pero no las transcribí, porque eran simples visitas de convivencia áurica. Él ya no hablaba, sólo cruzábamos sonrisas. Yo no quería violentar su silencio, parecía que él, igual que Mauricio Magdaleno, detestaba esta época apresurada y tecnócrata.

Lo recuerdo sentado en la penumbra de su habitación casi vacía, sin libros, me pedía que le leyera el poema de María Tsvietaieva, *La montaña*. Ya había olvidado a la Margarita de Goethe, el vasconcelismo, su época de gloria en el cine, la España Republicana. Solamente quería reunirse con su esposa y su buen amigo Mauricio Magdaleno.

Bibliografía general sobre el Teatro de Ahora

Benardete, M. J. “Unas apostillas sobre dos dramaturgos mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna*, I, 2, (ene., 1935), pp. 111-113.

Bustillo Oro, Juan. *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1973, 350 pp.

Cerda, Michel. *Nature du théâtre de Juan Bustillo Oro et de Mauricio Magdaleno: el Teatro de Ahora*, Francia, el autor (Memoire, Université de Rouen), 1982, 108 pp.

Crow, John A. “El drama revolucionario mexicano”, *Revista Hispánica Moderna*, V, 1, (ene., 1939), pp. 20-31.

Cucuel, Madeleine. “Les recherches théâtrales au Mexique (1923-1947)”, *Cahiers du CRIAR*, 7, (1987), pp. 7-57.

------. “El ‘Teatro de Ahora’: una tentativa para hacer teatro político en México”. *Tramoya*, nva. época, 21 (oct. - dic. 1989), pp. 48-63.

Franco, Israel y Antonio Escobar. “Doña Nieves, obra de Mauricio Magdaleno”, ediciones digitales de *Gestos*, 2009. [En línea], Puesto en línea en enero 2009. URL: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/obras.html> consultado en febrero de 2010.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Prácticas discursivas y prácticas vanguardistas en el teatro mexicano postrevolucionario (1920-1940)*, Francia, el autor,

(Thèse, Doctorat en Etudes ibériques et latino-américaines, Université de Perpignan), 1998, 547 pp.

------. “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 le Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 de juin 1993, Université de Perpignan)* / Daniel Meyran y Alejandro Ortiz, eds., Perpignan, Francia, Presses Universitaires de Perpignan, 1994, pp. 107-121.

------. “Una senda de creación teatral (notas en torno al Teatro de Ahora)” *Acotación*, I, 4, (jul. - dic. 1992), pp. 10-20.

------, coordinador. *Cuatro obras de teatro de revista para El Teatro de Ahora (1932)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Magaña-Esquivel, Antonio. *Imagen del teatro: experimentos en México*, México, Letras de México, 1940, 165 pp.

------. “El teatro y la Revolución” *Humanismo*, II, 15, (nov. 1953), pp. 93-96.

------. “El teatro y la Revolución”, *Cuadernos de Bellas Artes*, I, 4, (nov., 1960), pp. 17-19.

------. “El teatro y el cine”, *México, 50 años de Revolución*, IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 369-411.

------. *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, 174 pp.

------. *La novela de la Revolución*, México, Porrúa, 1974, 298 pp. [“Mariano Azuela en el teatro”, pp. 94-96 y “Naturaleza y paisaje en Mauricio Magdaleno”], pp. 217-229.

Maria y Campos, Armando de. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 438 pp. [“Gobierno de Don Pascual Ortiz Rubio. De 1930 a 1932”, pp. 235-261].

Medina Ávila, Virginia. *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guión cinematográfico, literatura para ser admirada*, México, D. F., el autor, (Tesis, Maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México), 1998, 233 pp.

Mischne Szczupak, Rossy. *Elementos expresionistas en dos obras dramáticas de Juan Bustillo Oro*, Cholula, Puebla, el autor (Tesis, Licenciatura en Teatro, Universidad de las Américas, Puebla), 2003, 138 pp.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, 538 pp. [“El teatro de 1925 a 1950”, pp. 224-292].

Rangel, Javier. *Modernidad y vanguardia en el teatro mexicano: El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro*, Los Ángeles, USA, el autor (Tesis, Ph. D., University of California, Los Angeles), 1997, 223 pp.

Río, Marcela del. *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*, New York, Peter Lang, 1993.

------. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 552 pp. [“La revolución: El caudillismo”, pp. 119-184].

Schmidhuber, Guillermo. “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, en *Temas y variaciones de Literatura*, 23 (sem. 2, 2004), pp. 51-65.

------. “Díptico sobre el teatro mexicano de los treinta: Bustillo y Magdaleno, Usigli y Villaurrutia”, *Revista Iberoamericana*, LV, 148-149, (jul. - dic. 1989), pp. 1221-1237.

----- . *El advenimiento del teatro mexicano 1923-1938: años de esperanza y curiosidad*, San Luis Potosí, Ponciano Arriaga, 1999, 242 pp.

----- . “La primera obra de temática migratoria en el teatro mexicano: *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 18, 2009, [En línea], puesto en línea el 15 julio 2010. URL: <http://alhim.revues.org/index3292.html>. Consultado el 20 julio 2010.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Investigación Artística

Rodolfo Obregón
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)*

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

El Teatro de Ahora:
un primer ensayo de teatro político en México,
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2011,
en los talleres de Litográfica Cozuga S. A. de C. V.,
Calzada de Tlalilco No. 78, Col. Tlalilco, C. P. 02860, México D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.